

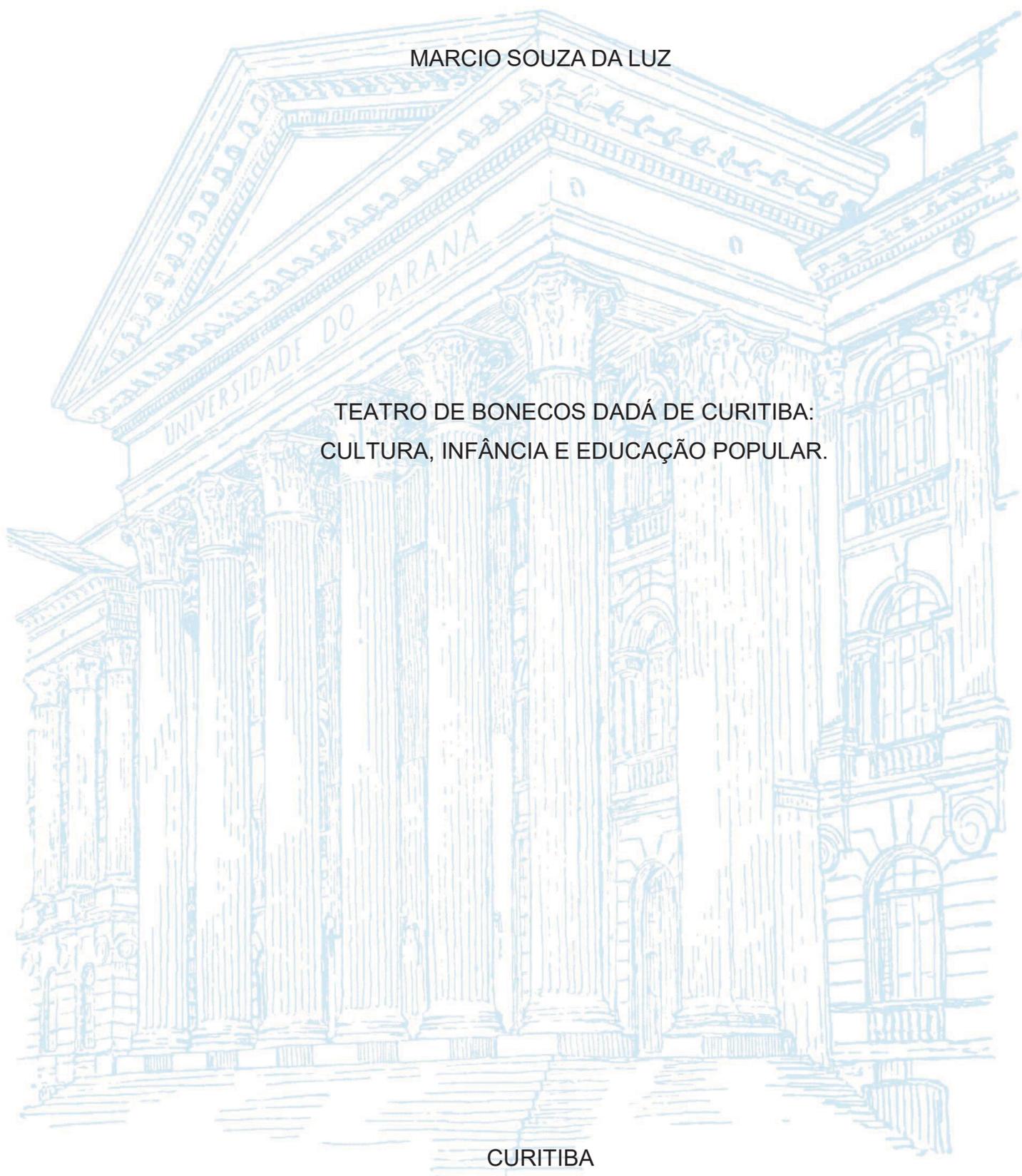
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCIO SOUZA DA LUZ

TEATRO DE BONECOS DADÁ DE CURITIBA:
CULTURA, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO POPULAR.

CURITIBA

2024



MARCIO SOUZA DA LUZ

TEATRO DE BONECOS DADÁ DE CURITIBA:
CULTURA, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO POPULAR.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, na linha de pesquisa História e Historiografia da Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Bezerra Cordeiro

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Luz, Marcio Souza da.

Teatro de Bonecos Dadá de Curitiba : cultura, infância e educação popular / Marcio Souza da Luz – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientador^a: Prof^a Dr^a Andréa Bezerra Cordeiro

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro – Educação. 4. Teatro de fantoches na educação. 5. Cultura popular. I. Universidade Federal do Paraná. II. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

Bibliotecária: Maria Teresa Alves Gonzati CRB-9/1584



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MARCIO SOUZA DA LUZ** intitulada: **TEATRO DE BONECOS DADÁ DE CURITIBA: CULTURA, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO POPULAR**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica

09/10/2024 06:56:17.0

ADRIANA VAZ

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

13/10/2024 09:53:09.0

GIZELE DE SOUZA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

09/10/2024 23:27:13.0

IRIANA NUNES VEZZANI

Avaliador Externo (FAP - UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é o resultado de muito trabalho, de muito tempo fora do convívio familiar, recolhido em meio a pensamentos, textos e anotações. Gostaria então de agradecer a meus antepassados por estar aqui e agora, saudável e com a consciência de tudo que está acontecendo neste momento tão importante.

Agradeço a minha família por estar sempre comigo. Meu pai, minha mãe e meus irmãos, sempre dando força e alegria para continuar em meio as dificuldades da vida. Meu pai sempre apontando uma maneira bem-humorada de entender as coisas e aceitar as dificuldades de forma positiva.

Agradeço a minha esposa Mirian pela compreensão, amor e carinho, por meus filhos Viviane e Renato, fontes de toda força e infinito amor em minha vida.

Agradeço a todos os professores do PPGE pelo aprendizado maravilhoso, que foi muito além das aulas e das disciplinas abordadas.

Agradeço muito a minha orientadora Andréa Cordeiro por toda dedicação e paciência nos momentos de dificuldades e também nos momentos de conquistas.

Agradeço a Dona Zilda pelo carinho e desprendimento em me ajudar a qualquer hora, da melhor maneira possível.

Agradeço muito aos Dadás, Dona Adair Chevonika e Seu Euclides Coelho, pela história de vida dedicada a infância através da arte do teatro de bonecos, que aqui humildemente tentei contar.

“A manifestação artística tem o poder de mudar a realidade”.

Euclides Coelho de Souza

RESUMO

Esta pesquisa aborda a trajetória do Grupo Teatro de Bonecos Dadá de Curitiba em suas relações com a educação. Tem como objetivo principal compreender a articulação entre as propostas artísticas e educacionais do grupo, estabelecendo conexões com a educação popular, o teatro político, a produção cultural para a infância e o teatro de bonecos. Serão pesquisadas as ações do grupo a partir de seu engajamento político, das experiências com movimentos de alfabetização de adultos da década de 1960, e de suas relações com as ideias educacionais de Paulo Freire via CPC – Centro Popular de Cultura. A trajetória do grupo é marcada pelo exílio político em 1969, em face ao período da ditadura civil-militar no Brasil. O retorno ao Brasil em 1974 marcará a retomada das atividades com enfoque concentrado no público infantil. O recorte temporal desta dissertação enfoca especialmente as atividades do grupo entre a década de 1960 e meados da década de 1990 na cidade de Curitiba. O estudo aborda, por meio de diversos documentos, a análise da trajetória do Teatro de Bonecos Dada com especial atenção aos artistas fundadores, Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonia, colocando em relação a educação popular, a arte, a cultura, a infância, a conscientização crítica e as ações de repressão vividas mediante os governos militares que tomaram o poder no Brasil. Serão utilizadas como fontes históricas: Fotografias, material jornalístico, impressos e documentação oficial, sob a guarda de acervos como a Casa da Memória de Curitiba, Hemeroteca Digital, Biblioteca Pública do Paraná, Arquivo Público do Paraná - DOPS. Os autores utilizados como marcos teóricos de pesquisa, são Roger Chartier para o conceito de representação, em diálogo à teoria praxiológica de Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Dadá. Teatro Político. Educação Popular.

ABSTRACT

This research addresses the trajectory of the Grupo Teatro de Bonecos Dadá de Curitiba in its relations with education. Its main objective is to understand the articulation between the group's artistic and educational proposals, establishing connections with popular education, political theater, cultural production for children and puppet theater. The group's actions will be researched based on its political engagement, experiences with adult literacy movements in the 1960s, and its relationships with Paulo Freire's educational ideas via CPC – Centro Popular de Cultura. The group's trajectory is marked by political exile in 1969, in the face of the period of civil-military dictatorship in Brazil. The return to Brazil in 1974 will mark the resumption of activities with a concentrated focus on children. The time frame of this dissertation focuses especially on the group's activities between the 1960s and the mid-1990s in the city of Curitiba. The study addresses, through various documents, the analysis of the trajectory of the Dada Puppet Theater with special attention to the founding artists, Euclides Coelho de Souza and Adair Chevonika, placing in relation popular education, art, culture, childhood, critical awareness and repressive actions experienced by the military governments that took power in Brazil. The following will be used as historical sources: Photographs, journalistic material, printed materials and official documentation, under the custody of collections such as the Casa da Memória de Curitiba, Digital Hemeroteca, Public Library of Paraná, Public Archive of Paraná - DOPS. The authors used as theoretical research frameworks are Roger Chartier for the concept of representation, in dialogue with Pierre Bourdieu's praxeological theory.

Keywords: Dadá Puppet Theater. Political Theater. Popular Education.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ADAIR CHEVONIKA EM FOTO NO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO – SEM DATA	31
FIGURA 2 – EUCLIDES COMO FIDEL CASTRO NA PEÇA <i>PÁTRIA O MUERTE!</i> (1961) – TEATRO POPULAR VOLANTE	34
FIGURA 3 – EUCLIDES SOUZA E IRACI MARCELINO JUNTO AOS BONECOS ..	45
FIGURA 4 – IMAGEM DA APRESENTAÇÃO DO CPC NA CASA DO PEQUENO JORNALISTAS EM CURITIBA	46
FIGURA 5 – IMAGEM DE UMA DAS NOTAS DE PEDIDO DE CONTRIBUIÇÃO ..	47
FIGURA 6 – IMAGEM DA NOTA PUBLICADA NO CORREIO DO PARANÁ – 1964 SOBRE O HINO DO PEQUENO JORNALISTAS	49
FIGURA 7 – CHARGE SOBRE A CAMPANHA DE ALFABETIZAÇÃO	52
FIGURA 8 – IMAGEM DA FICHA DE EUCLIDES E ADAIR NO DOPS	54
FIGURA 9 – DETALHE DA FICHA DO DOPS DE EUCLIDES	55
FIGURA 10 – IMAGEM DO COELHO ENVIADO POR ALDAIR DE MOSCOU	57
FIGURA 11 – IMAGEM DA PLACA DO JARDIM PEQUENO PRÍNCIPE NA RUA COMENDADOR ARAÚJO, 438	59
FIGURA 12 – CONVITE DO JARDIM DE INFÂNCIA PEQUENO PRÍNCIPE	60
FIGURA 13 – FRENTE E VERSO DE FOTOGRAFIA DE CHRISTIANE E PEDRO ERNESTO MERKLE NO JARDIM PEQUENO PRÍNCIPE EM 1965.	63
FIGURA 14 – EUCLIDES E ADAIR MANIPULANDO BONECOS	68
FIGURA 15 – EUCLIDES MANIPULANDO A BONECA CHAPEUZINHO VERMELHO	71
FIGURA 16 – TEATRO DE BONECOS DADÁ, UM PRESENTE DO BANCO BAMERINDUS E APEPAR. APRESENTAÇÃO DA PEÇA O AUTO DO MENINO ATRASADO - TRAVESSA OLIVEIRA BELO – CURITIBA.	73
FIGURA 17 – PUBLICIDADE DO TEATRO DE BONECOS DADÁ E BANCO BAMERINDUS. IMAGEM DO TEATRO DE BONECOS DADÁ NA TRAVESSA OLIVEIRA BELO COM PROMOÇÃO DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA	74
FIGURA 18 – PUBLICIDADE DO TEATRO DE BONECOS DADÁ E BANCO BAMERINDUS	75
FIGURA 19 – ADAIR CHEVONIKA E SEU DIPLOMA	77

FIGURA 20 –TEATRO DE BONECOS DADÁ - KARLA, EUCLIDES E ADAIR COM OS BONECOS – 1985	78
FIGURA 21 - ABERTURA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DE CURITIBA POR EUCLIDES SOUZA – 1985	79
FIGURA 22 – COMPOSIÇÃO DA MESA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS COM EUCLIDES SOUZA E O PREFEITO MAURÍCIO FRUET ENTRE OUTROS E PLATEIA	79
FIGURA 23 – CARTAZ DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS	80
FIGURA 24 - ADAIR CHEVONIKA MANIPULANDO O COELHO BRANCO “DADÁ” – 1966	81
FIGURA 25 - DA ESQUERDA PARA DIREITA: 1- CEPECÍNICO OU PELUDO / 2- COELHO COMPRADO EM MOSCOU / 3 - O NEGRO REFORMULADO POR ADAIR / 4- BONECO DADÁ	82
FIGURA 26 - O NEGRO, BONECO ORIGINAL CONFECCIONADO POR EUCLIDES EM MOSCOU	83
FIGURA 27 – DA DIREITA PARA ESQUERDA: 1- VERMELHINHO / 2- O CONSTITUINTE / 3- O OPERÁRIO	84
FIGURA 28 – BONECOS FEITOS COM PORONGO E REVESTIDOS COM PAPEL MACHÊ. A ESQUERDA: ADAIR MANIPULANDO UMA PERSONAGEM DA PEÇA O SONHO DE PONGO, DE JOSÉ MARIA ARGUEDAS. AO CENTRO: OS BONECOS NHÔ BELARMINO E NHÁ GABRIELA. A DIREITA: O BONECO DADÁ	86
IMAGEM 29 – ELEMENTOS DO O BONECO DE LUVA - CABEÇA À ESQUERDA E LUVA A DIREITA	87
FIGURA 30 – PLATÉIA DE CRIANÇAS NA IMERSÃO DO TEATRO DE BONECOS. AV. MAL. DEODORO - CURITIBA – 1985	89
IMAGEM 31 - EUCLIDES MANIPULANDO O BONECO LOBO MAU	90
FIGURA 32 – TEATRO DE BONECOS POPULAR DE RUA E BONECOS NO PÁTIO DO TEATRO DO PIÁ – 1985	91
IMAGEM 33 – BONECO E O ESPECTADOR – 1985	93
FIGURA 34 – APRESENTAÇÃO DA PEÇA “DADÁ VENCE O DIABO” EM ESCOLA NÃO IDENTIFICADA	95

IMAGEM 35 – BONECOS DA PEÇA DADÁ VENCE O DIABO E O CONVITE DA PEÇA	96
IMAGEM 36 – EUCLIDES E O BONECO DADÁ EM FRENTE AO TEATRO DO PIÁ	101
IMAGEM 37 – ENCONTRO DE TEATRO SUL-AMERICANO NO TEATRO DO PIÁ – 1981	101
IMAGEM 38 – FACHADA ATUAL DO TEATRO ZÉ MARIA SANTOS, ANTIGO TEATRO DA CLASSE, EM 1982	102
IMAGEM 39 – CARTAZ DA PEÇA APRESENTADA NO TEATRO DA CLASSE EM 1982	103
IMAGEM 40 - EUCLIDES EM OFICINA COM AS BABÁS NA CRECHE DA VILA AMÉLIA EM CURITIBA – 1985	104
IMAGEM 41 – INAUGURAÇÃO DO ATELIER’87. ADAIR CHEVONIKA E SECRETÁRIO DE CULTURA DR. RENÉ ARIEL DOTTI EUCLIDES AO FUNDO – 1987	106
IMAGEM 42 – PLACAS COMEMORATIVAS DA INAUGURAÇÃO DO ATELIER 87 - GOVERNO ÁLVARO DIAS - 1987. A PRESIDENTE DA APAE, DRA. DÉBORA DIAS E EUCLIDES SOUZA	106
IMAGEM 43 – CARTÃO POSTAL DE FELIZ NATAL E PRÓSPERO ANO NOVO - GOVERNO DO PARANÁ - SECRETARIA DE CULTURA - COORDENADORIA DE AÇÃO CULTURAL. ATELIER’87 - TEATRO E ESCOLA DE BONECOS – 1991	107
IMAGEM 44 – CRIANÇAS DA ASSOMA E BONECA DADÁ ASSOMA	109
IMAGEM 45 – CRIANÇAS DA ASSOMA E O TEATRO DE BONECOS	109
IMAGEM 46 – RAFAEL GRECA, PREFEITO DE CURITIBA E EUCLIDES SOUZA	110
IMAGEM 47 – CARTAZ PARA FIXAÇÃO NAS ESCOLAS, APRESENTANDO A PEÇA “A SUPER-ESCOVINHA CONTRA DONA BACTÉRIA”	111
IMAGEM 48 – SCANNER DO ORIGINAL IMPRESSO - EXPOSIÇÃO 50 ANOS DO UNICEF - JORNAL NÃO INFORMADO	112
IMAGEM 49 – CASA E TEATRO - O ÚLTIMO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO DOS DADÁS	112
IMAGEM 50 – TEATRO DE BONECOS DADÁ NA FCC - FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA - SEM DATA	113

IMAGEM 51 – TEATRO DE BONECOS E PLATÉIA DE CRIANÇAS NA AV. MARECHAL DEODORO – 1985	116
IMAGEM 52 – CAPA DA GAZETINHA COMEMORATIVA A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA - Nº58 - 7 JUNHO 1974 - ILUSTRAÇÃO DE MAURÍCIO DE SOUZA DA TURMA DA MÔNICA E PERSONAGENS ESTEREOTIPADOS DA GAZETINHA	119
IMAGEM 53 – PRIMEIRA EDIÇÃO CURITIBINHA PIÁ ECOLÓGICO E SEU LANÇAMENTO EM 1994	120
IMAGEM 54 – CAPA DA EDIÇÃO Nº 01 DO JORNAL DO DADÁ - JORNAL DA CRIANÇA - FEV. 1997 COMEMORATIVA DOS 14 MESES NO BOSQUE GUTIERREZ	122
FIGURA 55 – ADAIR, CUCA E KARLA COM BONECOS EM FRENTE A ENTRADA DO TEATRO DO BOSQUE GUTIERREZ EM CURITIBA	123
FIGURA 56 – JORNAL DO DADÁ Nº 1. NOTAS DA CAMPANHA COPEL E SANEPAR	124
FIGURA 57 - IMAGEM DA CARTA ENVIADA POR ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL MARIA DO ROSÁRIO JOHNSON	126
FIGURA 58 – DESENHOS ENVIADOS AO JORNAL DO DADÁ Nº 28 DE 2007 PELA CRIANÇAS LEITORAS DO JORNAL	130
FIGURA 59 – IMAGENS DA PEÇA O HOMEM MAU E DADÁ NA LUTA CONTRA O LIXO - JORNAL DO DADÁ Nº 28 DE 2007	131
IMAGEM 60 – IMAGEM DA CARTA ENVIADA PELOS ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL VER. APOLINÁRIO STRESSER	132
FIGURA 61 – PUBLICIDADE DO PROJETO PETROBRAS E III CONFERÊNCIA ESTADUAL DO MEIO AMBIENTE - JORNAL DO DADÁ Nº 28 DE 2007	133

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
APAE - Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais
ASSOMA - Associação dos Meninos de Curitiba
CPC - Centro Popular de Cultura
CPC-PR – Centro Popular de Cultura do Paraná
DOPS – Delegacia de Ordem Pública e Social
EAB – Escolinha de Artes do Brasil
FCC – Fundação Cultural de Curitiba
INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas
MEC - Ministério de Educação e Cultura
MIS/PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná
MECA - Movimento Estadual contra o Analfabetismo
PABAAE - Programa de Assistência Brasileiro-Americana ao Ensino Elementar
PC - Partido Comunista
PCB - Partido Comunista Brasileiro
PNA - Plano Nacional de Alfabetização
PNE - Plano Nacional de Educação
SAP - Sociedade de Arte Popular
SNT – Serviço Nacional de Teatro
UNE - União Nacional de Estudantes
UPE - União Paranaense dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. CENA 1 - PRIMEIRA TRAJETÓRIA: O TEATRO COMO FORMA POPULARÍSSIMA DE CULTURA	24
1.1. EUCLIDES DE SOUZA COELHO E ADAIR CHEVONIKA: OS DADÁS E O TEATRO POLÍTICO	28
1.2. O TEATRO DE TÍTERES DO CPC COMO “FORMA POPULARÍSSIMA DE FAZER TEATRO”	36
1.3. DO JARDIM DE INFÂNCIA PEQUENO PRÍNCIPE AO EXÍLIO	58
1.4. O EXÍLIO	67
1.5. O RETORNO DO EXÍLIO	68
2. CENA 2 - OS BONECOS: ASPECTOS MATERIAIS E SIMBÓLICOS	78
2.1. BONECOS POLÍTICOS	84
2.2. O FANTOCHE E O ESPECTADOR	92
3. CENA 3 - SEGUNDA TRAJETÓRIA: TEATROS FIXOS, JORNAL DO DADÁ, INFÂNCIA, ESCOLA E MEIO AMBIENTE, IMAGINAÇÃO	98
3.1. TEATROS FIXOS	99
3.2. JORNAL DO DADÁ	114
3.3. INFÂNCIA, ESCOLA E MEIO AMBIENTE	127
4. ANTES DE FECHAR AS CORTINAS, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
FONTES HISTÓRICAS	137
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

Essa dissertação estuda, numa perspectiva da História da Educação, o grupo artístico Teatro de Bonecos Dadá ¹(1970-1990), investigando sua trajetória e suas relações com o teatro político e a educação popular, seus desdobramentos e sua produção cultural para crianças, por meio do teatro de bonecos e da produção de um Jornal impresso voltado ao público infantil. O Teatro Dadá como objeto de estudo trará a oportunidade de operarmos de conceitos como o de representação, de capital cultural, constituídos através das linguagens do teatro, do jornal e de suas narrativas destinadas ao público infantil pela via da cultura e da escola.

O objetivo desta pesquisa é contribuir para a história e historiografia da educação e da infância, explorando o papel da arte educação e, especificamente, o olhar sobre o teatro de bonecos, como meio produtor de propostas relacionadas à educação popular e à ampliação de espaços culturais para a infância. A pesquisa busca investigar as mudanças e continuidades no trabalho e na identidade dessa companhia teatral ao longo de sua atuação na vida cultural de Curitiba entre os anos de 1970 e meados de 1990, retrocedendo aos anos de 1960 quando necessário.

O interesse pelo grupo surge da curiosidade em conhecer a história de seus fundadores, Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonika, dos quais fui vizinho por um tempo. Entre os moradores do entorno da residência dos bonequeiros, pairava certo mistério sobre suas trajetórias e pouco se sabia de concreto sobre Euclides e sua esposa Adair, sobre os bonecos que produziam, ou sobre as longas viagens que faziam.

Apesar de terem se tornado bastante conhecidos na cena teatral curitibana nos anos de 1980, a história do Teatro de Bonecos Dadá parecia estar se encaminhando para o que Dussel (2019) denominou de “amnésia coletiva” causada pela progressiva dissolução dos vestígios, tanto materiais como memorialísticos, da atuação do grupo, cujos acervos fotográficos, impressos e materiais (constituídos

¹ O Teatro de Bonecos Dadá, ao longo de sua história de quase cinco décadas, além de seu núcleo fundador, Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonika, manteve muitos manipuladores de bonecos, sendo sem dúvida uma grande escola formadora. Os artistas que participaram ao longo da história do grupo foram: Paula Schimidlin, Edson Luiz Ferreira, Nancy Clara Taborda, Taissa Maria Schuarts, Paulo Roberto Silva Santos, Elve Lamb, Maria de Lourdes Borges Branquinho, Joelma Araújo, Katia Maria Triewagler, Sumaia Dicalo, Laís Viana, Karla Fernandes Rodrigues, Rodrigo Dias da Rosa, Edna Luiza Klingenfuss e Sidnéia Santana.

por cenários e bonecos) encontram-se fragmentados em diferentes espaços, como Casa da Memória, Museu da Imagem e do Som (MIS) e especialmente no arquivo particular de Euclides, que se retirou do convívio público após o falecimento de sua esposa em 2013.

A trajetória do grupo será permeada pelo contexto político e social no Brasil. Euclides e Aldair sempre demarcaram claramente em que lado do espectro político estaria atuando, tendo na arte a sua ferramenta de militância, orientada para a esquerda.

Partindo da concepção de Le Goff (2013) de que sem documentos não se constrói uma narrativa histórica e de que os documentos passam a existir como fontes históricas após a busca, investigação e análise do pesquisador, a primeira fase dessa pesquisa foi marcada pela busca por fontes que pudessem ajudar na construção das respostas às perguntas elaboradas.

Do final dos anos de 1960 até meados dos anos de 1970, consideramos que se afira a fase emergente de criação e desenvolvimento de ideias de Euclides, a partir do conceito de teatro de bonecos em relação ao Teatro Político. Tal período marca também seu forte engajamento político e estudantil, a perseguição política que sofreu (ele e sua esposa) e o exílio no ano de 1970.

Em 1974, com o retorno do casal ao Brasil, tem início uma nova etapa de trabalhos para o grupo de teatro de bonecos Dadá, iniciando-se um longo ciclo de parcerias entre o grupo e a Fundação Cultural de Curitiba, Secretaria Municipal de Educação e empresas estatais patrocinadoras de projetos nacionais.

Assim, para fins desta pesquisa demarcamos a história do Grupo Dadá em duas fases: a primeira anterior ao exílio (1964 a 1970), marcada pelo forte engajamento com a militância de esquerda, onde o trabalho artístico, voltado a adultos e crianças, será permeado pelas relações dos membros do grupo com o movimento estudantil, o Teatro Político e a educação popular; a segunda fase a partir do retorno de Adair e Euclides ao Brasil em 1974, com novas diretrizes para o trabalho artístico e educativo do grupo, voltado especialmente à produção cultural para a infância, com vínculos político-ideológicos bem mais discretos e sob o patrocínio acima mencionado.

É justamente no recorte temporal entre os anos iniciais da década de 1960 e meados da década de 1990 que se concentra a investigação. A definição de tal recorte temporal se deu pelo período de atividade do grupo, e pela disponibilidade

de fontes primárias que nos possibilitam o aprofundamento da pesquisa, em busca da resposta para a seguinte pergunta:

“Quais foram as características do trabalho do grupo de teatro de bonecos Dadá nas duas fases, como sua trajetória de apoio às políticas de esquerda, com enfrentamento das desigualdades sociais e educacionais, se adaptou às normas sociais e políticas na segunda fase”?

Como objetivos específicos, investigaremos de maneira mais detalhada algumas nuances da trajetória do Teatro Dadá. Nosso foco será compreender como o grupo se envolveu com o projeto de educação popular nos anos 60, o caminho percorrido até o teatro de bonecos como uma forma de cultura popular, e as táticas adotadas para levar seus textos e reflexões, com um enfoque educacional para adultos e crianças, em Curitiba. Analisaremos como Euclides e Adair, diante da repressão da ditadura civil-militar, buscaram adaptar suas ideias sobre educação, cultura e sociedade, ajustando-as, após o retorno do exílio, a uma linguagem que fosse aceita em editais e espaços oferecidos pela prefeitura e pelo governo estadual.

Analisaremos as principais temáticas abordadas nas peças teatrais produzidas para o público infantil curitibano no período entre o final da década de 1970 em meados da década de 1990, relacionando o trabalho do grupo à atmosfera cultural e educacional com vistas à infância na cidade de Curitiba nesse período, buscando também compreender os principais objetivos, temas e formas de participação infantil presentes na publicação *Jornal do Dadá*.

Para balizar o trabalho analítico-teórico a partir das fontes, serão mobilizados autores vinculados à vertente da história cultural como Roger Chartier, especialmente com o conceito de representação, que mostrará, a partir dos ideais sociais e políticos do Grupo, da materialidade cultural de seus bonecos, artefatos culturais que transmitem ideias e geram interpretações variáveis através do tempo histórico. Este autor também nos auxiliará a compreender nuances da mediação cultural através de grandes patrocinadores, com grande influência midiática. O conceito de representação permitirá a análise de um momento cultural e suas interpretações para compreensão da história cultural.

Também mobilizamos alguns conceitos desenvolvidos por Michel de Certeau, como a ideia de lugar no fazer histórico. Indagamos qual o espaço ocupado pelo grupo, onde valores e práticas ligadas à arte e à política se produzem e se expõem dentro de um campo de luta simbólica.

Para Michel de Certeau, “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural” (CERTEAU, 1982, p.66).

O “fazer história” se apoia num poder político que criou um lugar limpo (cidade, nação, etc.) onde um querer pode e deve escrever (construir) um sistema (uma razão que articula práticas). Constituindo-se espacialmente e distinguindo-se sob a forma de um querer autônomo, o poder político, nos séculos XVI e XVII, também dá lugar a exigências do pensamento. Duas tarefas se impõem, particularmente importantes, do ponto de vista da historiografia, a qual vai transformar através de juristas e de “politistas”. De um lado o poder deve se legitimar, simulando acrescentar à força que o efetiva uma autoridade que o torna crível. De outro lado, a relação entre um “querer fazer história” (um sujeito da operação política) e o “meio ambiente” sob o qual se recorta um poder de decisão e de ação pede uma análise das variáveis colocadas em jogo por toda intervenção que modifica essa relação de forças. (CERTEAU, 1982)

De acordo com Certeau, o poder político cria um espaço delimitado, como uma cidade ou nação, onde este poder exerce seu domínio e busca estabelecer um sistema que justifique sua autoridade. Como professor da área de artes, acredito na possibilidade de uma análise crítica das relações entre o indivíduo artístico que busca “fazer história” através de suas práticas e intervenções, dentro do ambiente social e cultural em que essa prática se desenvolve.

Enquanto o poder político busca legitimação através da representação de sua autoridade, o campo das artes pode ser um espaço de resistência e subversão. Desta forma é possível explorar as práticas artísticas como formas de intervenção educativa, que têm como objetivo, modificar a relação de forças no ambiente em que atuam. Isso implica em repensar as normas estabelecidas, promover a criatividade, a expressão individual e coletiva, questionando as estruturas de poder presentes no ensino e na produção artística.

Dentro da sala de aula, como professor de arte é possível demarcar a importância da educação pela arte de uma maneira crítica. Quando questionamos normas e estruturas estabelecidas, incentivamos os estudantes a desenvolverem suas próprias vozes pela prática artística. A educação pela arte como resistência e

transformação social, tem como objetivo a criação de novas ideias e perspectivas no campo político, cultural e social.

Os conceitos certeunianos de *táticas e estratégias* também serão aplicados nessa pesquisa na análise do conteúdo das peças e das comunicações com a sociedade realizadas pelo grupo de teatro de bonecos Dadá por meio de diferentes veículos de imprensa, inclusive um jornal próprio, especialmente entre as décadas de 1980 e 1990.

Além do trabalho com estes teóricos, a pesquisa inicialmente buscou por fontes primárias como fotografias, entrevistas em jornais e revistas e todo material relacionado ao teatro político ou Teatro de bonecos Dadá em Curitiba. O mapeamento inicial encontrou como principais acervos de informação a Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional e a Casa da Memória de Curitiba, onde foram inicialmente feitas as primeiras coletas de dados.

Foi na Casa da Memória de Curitiba onde foram localizados alguns números do Jornal do Dadá – Jornal da Criança, um material de muita relevância para minha dissertação. Esse impresso foi produzido pelo Grupo Dadá em Curitiba, tendo importância fundamental para o entendimento do Grupo em sua fase de reestruturação, após os anos de trabalho com Teatro Político.

Também na Casa da Memória de Curitiba, foi localizado um importante arquivo de fotografias do Grupo Dadá em algumas de suas oficinas realizadas na sede do Teatro do Piá, além de um importante acervo de notícias em vários jornais da cidade, relacionadas ao Teatro Dadá em diversos momentos de sua história em Curitiba.

Estas fontes foram fundamentais para compreender o desenvolvimento do Teatro Dadá, desde sua fundação ainda como Teatro Político e sua interação com a educação, inicialmente pela via da alfabetização de adultos, e posteriormente na educação não-escolar das crianças, através das peças e ainda, nas fases finais do grupo, na sua relação com a rede de escolas municipais da cidade de Curitiba e região metropolitana, atuando especialmente como agente de educação ambiental.

Nas pesquisas por estudos correlatos a princípio foi utilizada a ferramenta de busca do Google Acadêmico. A busca por artigos, dissertações e teses teve a finalidade de embasar teoricamente as opiniões encontradas de forma primária nas reportagens de jornais e impressos contendo algumas opiniões diversas, que vezes

buscavam fazer um apagamento histórico de fatos ocorridos com o Grupo Dadá durante a ditadura civil-militar, onde a pesquisa se inicia temporalmente.

Inicialmente procurei por temas que abordassem além do Teatro de Bonecos Dadá e Teatro infantil em Curitiba, o Teatro Político a partir dos anos de 1960. Estas pesquisas me conduziram a trabalhos, artigos e teses que chamaram a atenção, por serem realizados na Universidade Federal do Paraná e tangenciamos tema ora em estudo, ligando o Teatro Dadá ao Teatro Político.

Trabalhos como o de Ana Carolina Caldas que fez uma análise da dimensão educativa do Centro Popular de Cultura do Paraná, CPC (1959-1964) e Maria Rosa Chaves Künszle (2011) que analisa as chamadas “escolas alternativas” e suas experiências pedagógicas entre os anos de 1965 a 1986 em Curitiba, incluindo experiências educativas ligadas ao Teatro Dadá em sua pesquisa.

Na dissertação de Caldas (2003) foi possível ter a dimensão da história do CPC e sua convergência com o início da trajetória artística de Euclides de Souza Coelho com o teatro político e a alfabetização popular. Em sua tese, Caldas aborda questões importantes que relacionam o campo Teatro Político com o início do teatro de bonecos em Curitiba. Questões importantes ligadas à cultura popular, a instrumentalização e a comunicação com o povo pela linguagem do teatro de bonecos, trazem a dimensão política e formativa deste movimento de educação popular dos anos de 1960.

Maria Rosa Chaves Künszle (2011) em sua pesquisa doutoral faz uma análise de quatro escolas convencionadas pela literatura educacional como “escolas alternativas” e suas experiências pedagógicas entre os anos de 1965 a 1986 em Curitiba. A tese aborda o recorte temporal dos movimentos de contracultura das décadas de 1960 e 1970 e serve como interlocutora na presente pesquisa por, entre as escolas estudadas, ter investigado a Escola Pequeno Príncipe (1964-1965), a qual, como veremos, se fez presente de maneira significativa na história do Grupo de Teatro de bonecos Dadá de Curitiba.

Na análise da produção de pesquisas sobre o tema do teatro de bonecos no Brasil e seus cruzamentos educacionais destaco a tese de Tânia Gomes Mendonça, de 2020, “Entre os Fios da História - Uma perspectiva do Teatro de Bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)”, na qual a autora faz uma análise da história do teatro de bonecos no Brasil e Argentina, com foco direcionado para crianças. Este

trabalho busca estabelecer as relações entre a dramaturgia dos títeres e seu público infantil, tangenciando cenários políticos e sociais.

Através destes três importantes trabalhos acadêmicos foi possível analisar duas dimensões que uniam o Teatro de Bonecos Dadá e a Educação, evidenciando como primeira via, o Teatro Político e a alfabetização de adultos. Uma segunda via, que se une à primeira, seriam as experiências pedagógicas que unindo o teatro de bonecos e a contracultura dos anos de 1960, levaram o Grupo a uma comunicação popular com adultos e crianças.

Em busca de apoio à compreensão das práticas discursivas ligadas a artistas não conservadores dos anos de 1960, encontrei em Verônica Karina Ipólito (2016) análise que precisava para entender sobre os mitos políticos modernos, formados entre a Delegacia de Ordem Pública e Social (DOPS) e o Comunismo em suas atividades no Paraná entre os anos de 1945 e 1953. A relevância deste trabalho em minha pesquisa está no apoio à compreensão destas práticas discursivas adotadas pelo DOPS no que se refere aos bonequeiros Euclides e Adair, fundadores de Teatro de Bonecos Dadá.

Dinah Ribas Pinheiro, jornalista que viu de perto a história do teatro de bonecos Dadá, contribui muito com esta pesquisa através de seu livro “Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência”. Uma narrativa da história do Grupo desde antes de suas raízes políticas, fazendo um percurso histórico em ordem alfabética com os principais acontecimentos referentes ao Grupo de Teatro de Bonecos Dadá, personagens e integrantes. Esta obra é muito relevante à minha pesquisa como consulta cronológica e conhecimento biográfico de pessoas importantes ligadas à história do teatro de bonecos.

No acervo do MIS-PR – Museu da Imagem e do Som está o registro da última exposição realizada em outubro de 2021, com os bonecos utilizados pelo grupo, além de audiovisual, fotos, cartazes e registros da última oficina de bonecos com o próprio Euclides. Todo acervo de bonecos utilizado nesta exposição está, até o momento, sob a guarda de Euclides em sua casa, e ele não mais permite visitas ou consultas ao material relativo à história do Grupo.

A maioria das fontes disponíveis sobre o Grupo de Teatro de Bonecos Dadá está no acervo histórico da Casa da Memória de Curitiba e na Hemeroteca Digital. Na Casa da Memória encontram-se arquivadas reportagens de diversos jornais de Curitiba, catálogos e publicações ligadas à Fundação Cultural de Curitiba. Ali estão

também alguns exemplares do *Jornal do Dadá*, *Jornal da Criança*. Este periódico era distribuído de forma gratuita, foi criado em 1997 e tinha como missão informar seu público sobre os acontecimentos do Grupo. Também muitas fotografias do Grupo, registros de oficinas realizadas, apresentações, seus atores e bonecos, cartazes e seus patrocinadores. Muitas dessas reportagens expõem claramente o posicionamento político e cultural do Grupo em sua trajetória àquela época.

Na Hemeroteca Digital Brasileira encontram-se muitos registros importantes da presença de Euclides de Souza Coelho na imprensa nacional desde os anos 1960, como a primeira apresentação ainda como Teatro de Bonecos do CPC, até seus últimos locais de apresentações já com o nome Teatro de Bonecos Dadá.

No acervo do Arquivo Público do Paraná, nas pastas do DOPS, estão guardadas as pastas e as fichas correspondentes às atividades de monitoramento de Euclides de Souza Coelho, Mandado de Prisão emitido em 1967, Adair Chevonika, Teatro Dadá e do Jardim de infância Pequeno Príncipe.

Esta pesquisa está organizada em três capítulos: O primeiro capítulo, intitulado *Cena 1 – Primeira Trajetória: o teatro como forma popularíssima de cultura*, se divide em cinco subitens que abordarão a trajetória dos bonequeiros Euclides e Adair, que se mistura ao contexto histórico e político do Brasil, trazendo o teatro político e a educação popular como temas principais à luz do conceito de representação de Roger Chartier. Enquanto o poder político buscava sua legitimação através da representação de sua autoridade, o campo das artes atuava como espaço de resistência e subversão.

Desta forma, seria possível explorar as práticas artísticas como formas de intervenção, que tinham como objetivo, modificar a relação de forças no ambiente em que atuavam. Isso implicaria em repensar as normas estabelecidas, promover a criatividade, a expressão individual e coletiva, questionando as estruturas de poder presentes no ensino e na produção artística.

Neste primeiro capítulo a arte e a política serão compreendidas como campos de disputa simbólica. Partindo do conceito do fazer histórico de Certeau, trago ao texto o principal marco da educação durante a Ditadura civil-militar (1964-1984), a Lei 5.692/1971 para fazer um contraponto dialético ao processo de construção de uma educação popular, com objetivos de alfabetização pela arte educação. Neste sentido, o teatro é visto como espaço de representações, e durante a ditadura desempenhou um papel significativo na moldagem das dinâmicas de representação

e capital cultural numa disputa de poder simbólico entre a arte, política e a cultura escolar.

A construção narrativa da vida artística de Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonika mostra um engajamento estudantil ligado à UNE - União Nacional dos Estudantes e uma atuação política através do CPC - Centro Paranaense de Cultura, suas relações com o Partido Comunista e o Teatro engajado dos anos 60.

A busca por uma linguagem de cultura popular, o teatro de bonecos, a perseguição política e o exílio. Assim através da trajetória artística de Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonika, *Os Dadás*, a pesquisa constrói uma breve análise do contexto histórico do Brasil, do conceito do teatro político, a luta de classes e representações sociais, pensando sobre como o teatro político influenciou a construção narrativa de teatro de Euclides e Adair na primeira fase do grupo, inicialmente voltada para os adultos, e se estas inspirações viriam a influenciar a linguagem dos bonecos destinada especificamente ao público infantil em idade escolar desenvolvida na última fase do grupo.

A representação coletiva (CHARTIER, 1990), construtora e construída pelos bonecos em um ambiente social, através de um histórico de textos e peças do grupo, será exemplificada em uma análise da peça clássica mexicana, intitulada na versão brasileira como *Dadá vence o diabo*. Esta peça possui um texto emblemático destinado a crianças, e foi originalmente escrita em 1930, por Germán List Arzubide² (1818 -1998), escritor e poeta mexicano engajado em lutas sociais. Este texto faz uma importante relação entre os bonecos e o conceito de representação. As nuances políticas e sociais estabelecidas no texto constroem entre os bonecos, o público e o espectador.

À luz do conceito de representação analisarei o texto escrito e adaptado pelo Teatro Dadá, pensando seus personagens, características, nuances políticas e suas características adquiridas nos textos interpretados pelo grupo. Nesse sentido também refletirei sobre a importância de abordar a educação pela arte de maneira crítica, com análise e questionamentos de normas e estruturas estabelecidas em um campo político, social e cultural.

²**Germán List Arzubide** foi um poeta e revolucionário mexicano. Nascido em Puebla, foi um participante ativo da Revolução, lutando ao lado de Emiliano Zapata e exaltando ele e outros líderes revolucionários em sua poesia.

O primeiro capítulo finaliza com a curta, porém intensa história do Jardim de Infância Pequeno Príncipe em Curitiba, que na literatura educacional junto a outras escolas fez parte das chamadas “Escolas alternativas” (KÜNZLE E RANZI, 2012). Discutirei as relações entre Dadá e o Jardim de Infância Pequeno Príncipe, pensando no vínculo entre a educação na infância e os processos políticos e a cena cultural e intelectual na cidade de Curitiba de 1964 a 1970.

No capítulo dois, intitulado *Cena 2 - Bonecos: aspecto material e simbólico* tratará sobre os bonecos, a história dos apresentadores do Grupo até o boneco Dadá. Também analisará a partir da materialidade cultural, a utilização de uma linguagem popular, nascida das ruas e amadurecida no teatro político e ditadura, abordando os bonecos, sua moldagem e construção como artefato cultural.

No capítulo três, intitulado *Cena 3 - Segunda Trajetória: teatros fixos, Jornal do Dadá, infância, escola e meio ambiente, imaginação*, analiso as marcas da segunda trajetória do Grupo Dadá, pós-exílio, dedicada especialmente à infância e que culmina com o desenvolvimento de um impresso periódico para seu público infantil. Este periódico circulou entre os anos de 1997 até 2008. Através da Casa da Memória localizei a maior parte dos números analisados. Outros exemplares consegui através de pessoas ligadas a produção gráfica e editorial do jornal, que muito gentilmente me cederam arquivos e exemplares.

Euclides Coelho de Souza vive atualmente na cidade de Curitiba. Tive a oportunidade de falar algumas vezes. A primeira durante o lançamento do livro de Dinah Ribas Pinheiro, no Museu Oscar Niemeyer - MON em 2019.

A Pandemia se instalou no Brasil, vieram os momentos de confinamento. Em 2021 aconteceu a última exposição: *Fragmentos Teatro de Bonecos Dadá*, no Museu da Imagem e do Som - MIS. Naquele momento, após a exposição, Euclides restringiu o acesso ao acervo do grupo e não mais se comunicou com pesquisadores, restando neste momento, como fontes para a pesquisa, uma importante, mas esparsa série de vestígios da atuação do Teatro de Bonecos Dadá, na imprensa e em alguns acervos, aos quais mobilizei no intuito de, sob a lente da história da educação, compreender um pouco mais sobre o trabalho e o papel dos Dadás na história das infâncias, das artes e da educação em Curitiba.

1. CENA 1 - PRIMEIRA TRAJETÓRIA: O TEATRO COMO FORMA POPULARÍSSIMA DE CULTURA

Os conflitos sociais e políticos na América Latina e no Brasil se tornaram especialmente evidentes no final da década de 1960. O país, numa onda que assolou a América do Sul, passou por confrontos políticos e sociais agressivos, resultando em uma intervenção cívico-militar que buscou reconfigurar autoritariamente as dinâmicas de poder a partir de 1964. Esta dinâmica já se desenhava desde as eleições do ano de 1960, que seria a última antes do golpe de 1964 que viria a instaurar no Brasil, uma ditadura cívico-militar.

A eleição de 1960 permitiu ao eleitor votar em uma chapa para presidente e outra chapa para vice-presidente. Assim o candidato do PTN (Partido Trabalhista Nacional), apoiado pela União Democrática Nacional (UDN) foi eleito presidente, tendo como seu vice a chapa do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), candidatos com visões muito diferentes entre si. A dubiedade do governo eleito causaria um forte desgaste político nas alas mais conservadoras, levando em pouco tempo, à renúncia do Presidente eleito, já no ano de 1961.

Retomando brevemente este contexto, a renúncia do então presidente traria muita instabilidade política ao vice que assumiria em seguida, mergulhado em conflitos políticos que levariam o Brasil ao golpe cívico-militar no ano de 1964. Do período inicial da tomada de poder pelos militares, o Estado caminhou por quatro anos desenvolvendo seu aparato de repressão, que atingiria seu ápice no ano de 1968, pelo Ato institucional nº 5 (AI-5), instalando naquele momento, de forma contundente, uma violenta ditadura nos Pais (Memorial da Democracia)³.

Na resistência, artistas e classe trabalhadora se engajaram politicamente e expressaram seus desejos de mudança por meio das artes. Essa conjuntura revela uma clara luta de classes, uma reação a um estado de coisas onde a educação, ao invés de promover o esclarecimento e a emancipação, serviria como meio de coerção social, buscando majoritariamente a formação de uma mão de obra especializada, longe de uma reflexão crítica necessária para entender as mentalidades dominantes. Naquele momento histórico houve claramente uma disputa pela construção de saberes entre duas classes sociais distintas.

³ <http://memorialdademocracia.com.br/card/um-presidente-da-udn-um-vice-do-ptb>

O Estado moderno e contemporâneo, com a convivência das classes dominantes, sempre se apoderou da educação, de modo geral, e da escola, em particular como instrumento de dominação ideológica (GHEDIN, 2009, p.64). A instrução com viés tecnicista era claramente desenvolvida com o objetivo de atender às demandas do setor industrial e tecnológico em expansão. A educação, nesse contexto, foi instrumentalizada para atender às necessidades de um processo de aceleração do desenvolvimento econômico no Brasil (GONÇALVES, 2012).

Ao analisarmos o início deste processo, sob a ótica da educação, temos a dimensão desta articulação ou desta “razão que articula práticas” mencionadas por Certeau (1982, p. 13). Ao olhar para o Brasil do ano de 1964, tendo como objetivo a compreensão da educação dentro da nossa história, temos não apenas um recorte do tempo passado, mas uma construção política, social e cultural, representações de não neutralidade, ativas e que respondem àquele momento. Aquele contexto social e político, proporcionou o espaço para uma construção ideológica ativa de representações, onde sistemas se articularam em práticas, muito fortemente ligadas às artes, oferecendo assim ao historiador as razões para a sua compreensão.

Para entendermos melhor esse viés tecnicista da Educação ou “razão que articula práticas”, no Brasil o principal marco legal da educação durante a ditadura cívico-militar, foi a Lei 5.692/71⁴, que estabeleceu o 1º e o 2º grau e suas diretrizes (GONÇALVES, 2012, p.45). Em seu artigo 1º, a Lei 5.692/71, que conta no total com oito capítulos tem inicialmente que:

O ensino de 1º e 2º graus tem por objetivo geral proporcionar ao educando a formação necessária ao desenvolvimento de suas potencialidades como elemento de autorrealização, qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania.

No artigo 5º parágrafo § 2º - A parte de formação especial de currículo temos:

- a) terá o objetivo de sondagem de aptidões e iniciação para o trabalho, no ensino de 1º grau, e de habilitação profissional, no ensino de 2º grau;
- b) será fixada, quando se destinar a iniciação e habilitação profissional, em consonância com as necessidades do mercado de trabalho local ou regional, à vista de levantamentos periodicamente renovados.

⁴Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/8/1971, Página 6377 (Publicação Original). Coleção de Leis do Brasil - 1971, Página 59 Vol. 5 (Publicação Original).

Esta visão determinista da Lei 5.692/71 buscava proporcionar ao educando a formação necessária para o desenvolvimento de suas potencialidades. Tal formação teria como objetivo, a qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania. Este modelo ignorava a ação dos indivíduos, enquanto agentes sociais, em idade escolar naquele momento.

Essa abordagem compreende os fenômenos políticos como reflexos das forças econômicas e sociais vigentes naquele momento histórico, não abrindo espaço e muitas vezes desconsiderando a ação dos agentes, como se estes não tivessem participação no processo, ou ainda contemplando apenas parte deles, os militares. (GONÇALVES, 2012).

Explorar as aptidões tinha como objetivo a formação profissional através de um currículo elaborado, que delimita suas bases pelas necessidades do mercado de trabalho local ou regional. Esta articulação na educação básica tinha um viés tecnológico, que buscava a valorização do indivíduo pelo caráter social de sua qualificação técnica. Uma clara ação do estado instituindo um capital cultural no desempenho escolar (BOURDIEU, 2004), sem levar em conta as diferenças de cada indivíduo, resultado direto de interesses e projetos de poder construtores da desigualdade social do país.

A cegueira às desigualdades sociais condena e autoriza a explicar todas as desigualdades, particularmente em matéria de sucesso escolar, como desigualdades naturais, desigualdades de dons. Atitude idêntica está na lógica de um sistema que, repousando sobre o postulado da igualdade formal de todos os alunos, condição de seu funcionamento, não pode reconhecer outras desigualdades que aquela proveniente dos dons individuais. (BOURDIEU, 1982).

Para Chartier (1988), os agentes sociais desempenham um papel fundamental na produção, disseminação e recepção dos significados culturais em seu meio social. Eles são os atores que constroem e reinterpretam as práticas e discursos, moldando as representações sociais e as formas de conhecimento. “Estas representações trazem consigo sentidos sutis, construídos social e historicamente, e que muitas vezes se internalizam no inconsciente coletivo, apresentando-se então como natural” (GONÇALVES, 2012, p.46).

Podemos então dizer que o grupo de Teatro de Bonecos Dadá, enquanto agente social, buscava através de seus espetáculos, a educação e a reflexão sobre questões sociais, políticas, éticas e culturais, contidas em discursos de

representações de interesse social de esclarecimento político.

Nesse sentido, compreendo que, em acordo com Certeau, realizo uma operação historiográfica que traz as marcas de meu lugar de atuação profissional como arte educador. Certeau considera esta articulação fundamental. Segundo ele:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômica, política e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam. (CERTEAU, 1982, p. 66-67).

As políticas educacionais aplicadas durante a ditadura desempenharam um papel significativo na moldagem das dinâmicas de representação e poder como meio de controle através de um discurso tecnológico de capacitação profissional.

Para Roger Chartier, “construir a noção de representação como o instrumento essencial da análise cultural é investir de uma pertinência operatória um dos conceitos centrais manuseados nestas sociedades”, o conhecimento.

Neste sentido, as produções culturais sofreram com a censura imposta pelo Estado de exceção. O teatro, a música e a literatura foram, em grande medida, forças de resistência e de subversão contra representações hegemônicas. Essas formas de expressão artística questionavam e confrontavam as narrativas impostas pelo regime autoritário, propondo outros sentidos e perspectivas em uma clara luta de representações, que segundo Chartier “são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e **práticas (sociais, escolares, políticas)** que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de **poder** e de **dominação**. **As lutas de representações** têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1990, grifos meus).

É neste contexto “de lutas de representações”, políticas, sociais e culturais que surge o trabalho de Euclides de Souza Coelho e Adair Chevronika. Eles encontraram no teatro a sua maneira de existir e resistir dentro de uma sociedade em efervescência e convulsão social.

1.1. EUCLIDES DE SOUZA COELHO E ADAIR CHEVONIKA: OS DADÁS E O TEATRO POLÍTICO

O teatro é tão antigo quanto a própria humanidade e a história do teatro político “tem sido tensa há mais de dois mil e quinhentos anos” (BERTHOLD, 2004). Ela abrange várias épocas, culturas e formas de expressão, mas suas raízes políticas modernas mais profundas, sem dúvidas, encontram-se no ideário da Revolução Russa, que em 1917, levou à queda do czarismo e trouxe à luz o Partido Comunista.

A Revolução Russa marcou uma ruptura fundamental e duradoura com as tradições teatrais anteriores, pois o teatro a partir da Revolução, passou a ser visto não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma ferramenta essencial para a mobilização social pela política, e sua propaganda revolucionária, sendo “meio festival popular, meio representação de amadores.” (BERTHOLD, 2004, p.494).

O teatro popular do século XIX atraía grandes audiências falando uma linguagem acessível adquirida pela observação da realidade social, mas esbarrou na falta de uma base ideológica forte por parte de seu público. O ideário do teatro na Revolução Russa era muito mais explícito, focado especialmente nos trabalhadores, a fim de que se confrontassem plenamente com sua condição social de exploração. Desta forma poderiam encontrar caminhos mais claros que de uma forma utópica, os levariam a uma emancipação social e política.

A influência da Revolução Russa e seu Teatro se espalhou pela Europa chegando a Alemanha, onde o diretor teatral Erwin Piscator⁵ desenvolveria mais

⁵**Erwin Piscator** foi um dos primeiros diretores a pensar o teatro enquanto manifestação política da contemporaneidade, debruçando-se obstinadamente sobre o teatro como um meio de informação e reflexão sobre a realidade, esclarecendo os processos econômicos e a manipulação política. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grandes-diretores-erwin-piscator>.

tarde as bases de um Teatro Proletário, um potente instrumento político que cairia como uma luva para as lutas de classes e movimentos sociais.

A Revolução Russa tentou estabelecer um novo princípio que uniria todos os povos. O proletariado e muitos intelectuais europeus embriagaram-se com ideal de uma sociedade sem classes e sem Estado. "A Rússia é o rochedo que propaga a onda da Revolução Mundial!", escreveu Erwin Piscator em 1919, em seu manifesto endereçado aos trabalhadores de Berlim, conclamando a criação de um "Teatro Proletário". Foi em Berlim, no Rio Spree, que as rajadas vindas de Moscou sopraram mais violentamente. Piscator utilizou-as para um teatro de agitação. O objetivo de seu empreendimento não era produzir arte, mas propaganda efetiva, para conquistar as massas ainda, politicamente hesitantes e indiferentes. (BERTHOLD, 2004, p.499).

No Brasil da década de 1960, o surgimento de grupos populares de cultura, transformou mobilizações populares nos bairros em eventos destinados ao esclarecimento da realidade política e social de uma classe trabalhadora sem nenhuma consciência de seu lugar no mundo, assim, buscava construir uma linguagem teatral de cunho popular com alcance de pequenas massas periféricas. Esses eventos criaram um ambiente ideal para o desenvolvimento de um teatro com uma linguagem forjada em raízes políticas, ancorada nos ideais da Revolução Russa e do Partido Comunista, suas estruturas de comunicação.

Especificamente na Curitiba do início dos anos 1960, era teatro político o que fazia Euclides Souza, um ator amador, nascido em Boa Vista/Roraima em 1935, vinculado ao TPV – Teatro Popular Volante, que tinha como palco a carroceria de um caminhão que circulava por bairros e praças de Curitiba. Quarenta anos separavam o TPV da Revolução Russa, mas o entusiasmo e os ideais eram os mesmos dos grupos amadores russos revolucionários. Aquilo não era apenas entretenimento, o teatro era aqui também uma ferramenta essencial para uma mobilização política e social nos bairros por onde circulavam.

Mas assim como o teatro popular iniciado no século XIX, aqui as apresentações também esbarravam na falta de uma base ideológica que posicionasse política e socialmente seu público popular de baixo teor escolar e cultural historicamente conhecido pelos altos índices de analfabetismo.

Euclides Coelho de Souza veio a Curitiba no início dos anos 1950 para terminar o curso científico no Colégio Estadual do Paraná. Segundo ele, acabou ficando, “se envolvendo com a cultura e a arte daqui”, mas não era ator. Em 1960,

era estudante de arquitetura na Universidade Federal do Paraná, o que segundo ele se deu por imposição familiar (Panorama, 1980). Euclides foi casado com Adair Chevonika (1943-2013), que nasceu em Rio Branco do Sul, Paraná.

Adair estudou no Colégio Iguassu, seu ginásial, posteriormente cursando o Magistério no Instituto de Educação (Fig. 2). Foi professora primária na Escola Isolada de Pinhalão, em Campo Mourão, e mais tarde no Grupo Escolar Júlia Wanderley e Colégio Sacré Coeur de Jésus em Curitiba. No final dos anos 1960 retomou o magistério na Escola Parque, em Brasília, instituição criada por Anísio Teixeira e por ele chamada de Centro de Educação Popular. Adair foi artista, intelectual e militante. (PINHEIRO, 2019)

FIGURA 1 - ADAIR CHEVONIKA EM FOTO NO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO⁶ - SEM DATA



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência 2019

Adair e Euclides fundaram o Teatro de Bonecos Dadá, sendo Adair a responsável pela confecção de muitos dos bonecos do grupo e seus figurinos. O casal residiu por muitos anos no bairro São Braz em Curitiba e fomos vizinhos por algum tempo. Ocorriam rumores naquela vizinhança, de que apesar de serem pessoas pacatas e bem quistas aquele casal tinha um passado “comunista e subversivo”. O uso deste termo *subversivo*, era uma prática discursiva adotada desde os anos de 1940 pelos agentes da DOPS⁷ no Paraná. Ser um subversivo

⁶ Adair Chevonika é a primeira em pé da direita para esquerda na foto.

⁷ Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS/PR).

representava ser um opositor e inimigo da nação (IPÓLITO, 2016). Esta narrativa ainda ecoa na história presente.

De modo especial, os comunistas ganharam uma força e um poder que não eram condizentes com a realidade. A eles atribuíam-se práticas e costumes vistos por determinados setores como imorais. Para estes segmentos, os comunistas representavam o mal e se enquadravam como perigosos para toda a sociedade. A polícia política não somente coletava, registrava e oferecia dados sobre suspeitos a outros setores ou Delegacias Regionais, mas apresentava características negativas colocando os comunistas como indivíduos de grande periculosidade e sua doutrina, o comunismo, como algo que visava apenas destruir o mundo ocidental e seus valores. O comunismo internacional estava inserido em uma prática discursiva que expunha opositores como “subversivos” e inimigos da nação, merecendo, por isso, serem vigiados e punidos. Tais informações contribuíram para a disseminação do medo e da paranoia, pois o “inimigo” poderia estar em todos os lugares, com grande força e revestido de suas características maléficas. (IPÓLITO, 2016).

Como muitos artistas, escritores e intelectuais dos anos 1960, Euclides e Adair foram filiados ao PCB - Partido Comunista Brasileiro, sendo Euclides dirigente da Juventude Comunista em Curitiba. Juntamente com Mariza de Oliveira, estudante de Medicina e Oraci Gemba, fundaram o Grupo de Teatro do Povo como atores estudantes sem nenhuma experiência no campo teatral. Esse grupo, viria a se tornar o TPV – Teatro Popular Volante, aquele cujo palco fora a carroceria de um caminhão, juntamente com atores do Teatro Experimental do Guaíra (*O Dia*, 1960, p.2).

O TPV tinha uma atuação itinerante como mencionado e utilizava de fato como palco a carroceria de um caminhão que rodava por lugares e bairros desprovidos de espaços cênicos ou casas de espetáculos. A primeira peça encenada por eles foi “*Patria o Muerte!*” de Oduvaldo Viana Filho⁸ (1936-1974), no Bosque do Ahú em 1961, seguida da leitura do poema de Vinícius de Moraes (1913-1980) “Operário em Construção”⁹ de 1959.

O Poema de Vinicius era utilizado para despertar o esclarecimento da consciência popular. Este poema aborda, entre outras questões, a alienação do trabalho e a luta de classes. “Naquela época queríamos fazer uma defesa contra a invasão de Cuba”, afirmou Euclides (PANORAMA, 1982, P.22).

⁸**Oduvaldo Vianna Filho** (1936-1974), também conhecido como Vianinha, foi um dramaturgo, militante comunista, ator e diretor de teatro e televisão brasileiro.

⁹**Poema Operário em Construção:**

<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>

A peça de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) tinha como objetivo a denúncia das intenções de invasão de Cuba pelos Estados Unidos. À época o jornalista e crítico teatral Edésio Passos¹⁰ (1939-2016), fez uma análise da peça “*Patria o Muerte*”, analisando aquele modelo de teatro engajado, do qual fazia parte O Teatro do Povo de Euclides:

[...] unia dois objetivos: a agitação política no sentido de despertar a consciência do povo e mobilizá-lo politicamente e a explicitação didática de determinados conteúdos políticos, que era o meio de deixar claros alguns conceitos e estratégias necessários para alcançar a transformação da sociedade almejada pelos artistas engajados, que viam nesta o caminho para a revolução social. O momento de intensa efervescência ideológica porque passava o país, principalmente nos seus aspectos políticos e culturais, levou dramaturgos como Vianinha, que veio a influenciar outros, a escrever não simplesmente para retratar o momento ou então para respondê-lo, mas para influenciar nos debates sobre os rumos da Nação. Portanto, aos integrantes do Teatro do Povo, as encenações objetivavam a aproximação com as classes populares, bem como possibilitavam a divulgação do que acreditavam ser os conteúdos importantes para a educação política do povo, a quem se voltavam com o intuito de propor o diálogo crítico sobre sua função transformadora e revolucionária na sociedade em que viviam. (PASSOS, 1960a, apud CALDAS).

É possível realizarmos uma aproximação dessa forma de teatro com o conceito de Chartier (1991) sobre a “luta de representações”, pois os artistas engajados estavam envolvidos em uma batalha simbólica pela construção de significados e pela contestação dos discursos hegemônicos.

A peça “*Patria o Muerte!*”, dirigida por Walmor Marcellino (1931-2010) em sua montagem em Curitiba, tinha como atores, Euclides Coelho, Marisa de Oliveira e Oraci Gemba. A peça se utilizava do teatro como um espaço de confronto e diálogo direto, onde as diferentes visões daquele momento no mundo eram apresentadas e debatidas.

O jornal *Última Hora* do Paraná, noticiou algumas apresentações da peça “*Patria o Muerte!*”, tendo em uma destas notícias o seguinte título: “Bairro operário de Curitiba vibrou com *Patria o Muerte!*”. O bairro operário em questão era o bairro do Portão, e na matéria o então “Teatro do Povo” era descrito da seguinte forma:

¹⁰ **Edésio Passos** (1939-2016) foi advogado, jornalista, sindicalista e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores. Foi um dos fundadores do PT no Paraná e diretor administrativo da Itaipu Binacional. Em 1991 foi deputado federal.

[...] exclusivamente de amadores e utiliza um caminhão fazendo às vezes de palco volante, o caminhão (de modelo antigo) pertence a um nacionalista que, nos dias de semana o utiliza para fazer fretes. O grupo é integrado por estudantes e professores, jornalistas e atores amadores. Foi fundado há um mês apenas e se propõe a levar **peças de conteúdo social, educando** e divertindo o público ao mesmo tempo. A peça “Patria o muerte”, é uma síntese da revolução cubana e satiriza o regime do ditador Batista e a política americana dos trustes. Os atores usam placas identificando-se e o povo como personagem faz o coro como fundo do diálogo. Cuba não será invadida – grita o coro no final, acrescentando que “*se Cuba for invadida será a Cuba de todos os cubanos de todo o mundo, defendida por todos os cubanos de todo o mundo*”.

(Bairro Operário vibrou com “Patria o Muerte!”. *Última Hora*. Curitiba. 10/01/1961, grifo meu).

Segundo a matéria, entre os nomes mais conhecidos no Teatro do Povo, estava o de Euclides Coelho de Souza, que aparece na imagem sob a carroceria do caminhão, com a placa de identificação escrita “Fidel”.

FIGURA 2 - EUCLIDES COMO FIDEL CASTRO NA PEÇA “PATRIA O MUERTE!” (1961) - TEATRO POPULAR VOLANTE



FONTE: 40 Anos Teatro de Bonecos Dadá - 2003¹¹

Em outra matéria também do jornal *Última Hora* (14 de janeiro de 1961, p.3), sob o título de “*Domingo no Abranches Teatro Volante*”, uma peculiaridade ilustra a extensão da postura política daquela geração engajada politicamente. O texto do artigo diz que: O antigo caminhão-palco utilizado pelo grupo era um modelo da marca americana Ford e foi substituído por outro caminhão da marca FNM (Fábrica

¹¹ 40 anos Teatro de Bonecos Dadá foi uma publicação comemorativa aos 40 anos do Teatro de Bonecos Dadá. Este livreto não tem data precisa e está catalogado na Biblioteca Pública do Paraná com o ano de 2003 seguido de uma interrogação. Fonte: <http://www.pergamum.bpp.pr.gov.br/biblioteca/index.php>

Nacional de Motores) para uma apresentação denominada “Buzine Forte” que aconteceria próxima a então Colônia Abranches. A troca de veículos, no caso um de marca norte-americana por outro de fabricação nacional, foi considerada pelos dirigentes do TPV – Teatro Popular Volante, como sendo mais “nacionalista”.

As intenções dos dirigentes do Teatro Popular Volante, transcritas no jornal, eram as seguintes:

1) Maior contato com os bairros, animados com a boa receptividade dos primeiros espetáculos; **2) Procurar corrigir as alienações de arte pela arte, através de atividades com problemas atuais do povo, a quem se destina a sociedade;** a) Peças com problemas atuais; b) Participação de trabalhadores dentro do teatro e da sociedade; c). **Cursos e seminários para o povo;** 3) Criação do coral de poesia, já em ensaios, incluindo a casa dos associados; 4) **Teatro de Fantoques** na casa dos sócios; 5) Sede central com local para os cursos de **iniciação musical, pictórica e teatral para crianças** (prática) e adultos (teórica). (Jornal *O Dia*. de 17 de fevereiro de 1961, grifos meus)

Em 1961 outros grupos de teatro atuavam na cidade de Curitiba, como Teatro de Adultos do SESI, Teatro de Estudantes do Paraná, o Grupo Cênico do Cabral, a Companhia Dramática Independente, e o Teatro Popular Volante, que fazia na época campanha para angariar fundos para instalação de sua sede, visitando empresas e indústrias. O TPV era uma companhia claramente engajada politicamente e buscava o esclarecimento popular de trabalhadores e da população dos bairros. Um de seus principais objetivos, o de corrigir as alienações da arte pela arte, era claramente uma reflexão sobre qual era o papel do artista na sociedade.

Arte e sociedade são conceitos inseparáveis e é impossível entender uma sociedade sem arte ou arte sem um significado social até chegarmos à modernidade (READ, 1968, p.22). Com seu programa de cursos e seminários para o povo, teatro de fantoches, iniciação musical, pictórica e teatral para crianças, tinha como objetivo a ampliação de conceitos, como arte, política, cultura e sociedade para um público formado pelas classes sociais mais populares que viviam nos bairros da cidade de Curitiba, mirando suas ações em adultos e crianças. Um nobre objetivo de inclusão social de trabalhadores dentro do teatro e da sociedade.

Foi uma época de grande influência da UNE nos debates políticos e foi mediante um convite do próprio presidente da UNE na época, Marco Aurélio

Garcia¹² (1941-2017), que Euclides viajou pelo país participando da primeira UNE Volante, que tinha como objetivo a criação de novos centros populares de cultura pelo país.

O Teatro Popular Volante passou a se chamar então Sociedade de Arte Popular e teve sua estreia para os operários da construção civil, no dia do Trabalho, em 1º de maio do ano de 1961, nas arquibancadas ainda em construção do Grande Auditório do Teatro Guaíra¹³ (40 ANOS TEATRO BONECOS DE DADÁ, 2023, p.4). Este evento de 1º de maio do ano de 1961, foi noticiado no Jornal *O Dia*, no seu suplemento “Platéia”, que une a notícia da estreia à da realização do curso intensivo de teatro patrocinado pela SAP - Sociedade de Arte Popular.

[...] foi encerrado o curso intensivo de teatro que a Sociedade de Arte Popular patrocinou com o aproveitamento de doze alunos. O cursinho, que teve a duração de um mês, abrangeu as seguintes matérias: dicção, inflexão, impostação, esgrima, "mise-en-scènes", caracterização e interpretação. Os alunos que participaram do curso foram os seguintes: Newton Carlos Grillo, Anita Karvat, Alceu Wildner, Leônidas Moscirocki, Oraci Gemba, Dorval Gago Lourenço, Josus Barbosa, Wilza Previde, **Euclides Coelho de Souza**, Maria Rachel Sovinski, Zélia de Oliveira e Maria José de Oliveira. As aulas foram ministradas pelos professores Enoi Navarro Swain, Odilo Sales, Walda Marcelino, Nicolau Ostrowski, Marisa Corrêa de Oliveira e **Valmor Marcellino**. A Sociedade de Arte Popular já iniciou os ensaios da peça "**Os Subterrâneos da Cidade**", que estreará no próximo **dia 1º de maio, numa concentração de trabalhadores, no Grande Auditório do Teatro Guaíra**. Também está selecionando material para a edição em cadernos de poesias de jovens poetas paranaenses, e para uma exposição de poesia ilustrada, a ser inaugurada no início do mês vindouro. (FRANCIOSI, Plateia. *O Dia*, 1961, grifos meus)

Este cursinho intensivo de teatro, segundo a nota, durou um mês e abrangeu as seguintes matérias: Dicção; Inflexão; Impostação; Esgrima; *mise-en-scène*¹⁴. caracterização e apresentação. Todos os alunos e alunas, bem como os professores

¹² **Marco Aurélio Garcia** (1941-2017), “MAG”, foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores e Professor do Departamento de História da Universidade de Campinas.

¹³ A construção do Teatro Guaíra é iniciada em 1952 e em 1954 é inaugurado o primeiro de três auditórios que compõem o edifício: o Auditório Salvador de Ferrante, o Guairinha, onde, em 1955, já acontecem as primeiras apresentações. O grande auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, também conhecido como Guairão, cuja inauguração estava prevista para 1971, foi aberto em dezembro de 1974, depois de ser reconstruído após um incêndio em abril de 1970, que o deixou substancialmente destruído. Disponível: <<https://www.teatroguaيرا.pr.gov.br/Pagina/Historico#:~:text=A%20constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20Teatro%20Gua%C3%ADra,j%C3%A1%20acontecem%20as%20primeiras%20apresenta%C3%A7%C3%B5es>>. Acesso: 04 de fevereiro de 2024.

¹⁴ **Mise-em-scène** – expressão francesa que está relacionada à encenação. No teatro, a disposição de cenários no palco, em uma produção teatral.

estavam compondo o cenário do teatro político paranaense, e segundo a matéria, a Sociedade de Arte Popular já estava iniciando os ensaios para futura apresentação para o Dia do Trabalho da peça “Subterrâneos da Cidade”, de Walmor Marcellino, um dos ministrantes do cursinho intensivo de teatro, diretor da peça e importante liderança da Sociedade de Arte Popular, e que, segundo Caldas (2011) foi quem decidiu tornar o grupo artístico independente do Partido Comunista.

Independentes, mas engajado e movidos pelo espírito bastante revolucionário da época, os artistas, jornalistas e professores do movimento do Teatro político pouco a pouco irão experimentando as linguagens, adaptando textos e buscando uma conexão, bastante difícil de estabelecer e muitas vezes utópica, com a classe trabalhadora.

1.2. O TEATRO DE TÍTERES DO CPC COMO “FORMA POPULARÍSSIMA DE FAZER TEATRO”

Na década de 1980, Euclides rememorou o início da sua trajetória artística, referindo-se às primeiras apresentações ainda com o Teatro Popular Volante - TPV e expressou suas conclusões sobre sua busca por uma linguagem mais acessível ao público, a qual o levaria mais tarde ao teatro de bonecos.

Em 1961 eu fazia um trabalho dentro da Sociedade de Arte Popular. Depois que eu voltei da UNE, fundamos esta sociedade e nos dedicamos a esta experiência. Antes as peças que levávamos para o povo do bairro era Sartre, Camus, Brecht. E chegamos à conclusão de que eram muito pesadas. Mesmo que elas discutissem o problema político, o povo não aguentava. Foi nessa época que decidi pelos bonecos. Tratava-se de uma forma popularíssima de fazer teatro e que o povo gostava. (SANTOS, 1980, Panorama. Ano 29. Nº 277. Pg. 32-33).

Euclides encontra a linguagem que buscava no ano de 1961, na Escolinha de Artes do Brasil, sediada no Rio de Janeiro, por meio dos Mestres Titeriteiros argentinos recém-chegados ao Brasil: Ilo Krugli (1930-2019) e Pedro Tournon Dominguez (1936-2004).

A Escolinha de Artes do Brasil marca uma mudança fundamental na história do Teatro de Bonecos Dadá e se constitui em um novo vértice na trajetória artística de Euclides e sua busca por uma linguagem popular. Naquele momento, as experiências e o aprendizado na Escolinha de Artes do Brasil através da

manipulação de bonecos, mostrariam a Euclides, novas possibilidades dentro da linguagem teatral através dos bonecos. Estas possibilidades viriam a se tornar reais, levando assim o Grupo Dadá à construção de uma cultura popular que ecoaria também na educação das crianças.

A Escolinha de Artes do Brasil (EAB) teve sua origem no Rio de Janeiro, em 1948. Fundada por artistas como Augusto Rodrigues (1913 - 1993), Lúcia Alencastro Valentim (1921) e a escultora norte-americana Margareth Spencer (1914), a instituição contou com o apoio de renomados educadores, entre eles Anísio Teixeira (1900 - 1971) e Helena Antipoff (1892 - 1974). Seu propósito era integrar elementos da arte popular e do folclore em sua programação, abrangendo também o teatro de fantoches e bonecos, em um diálogo com diversas expressões artísticas como dança, pintura, teatro, desenho e poesia (Escolinha de Arte do Brasil).

O método educativo desenvolvido para professores e arte-educadores na EAB, no Rio de Janeiro, serviu como inspiração para a criação de outras escolas em diversos estados brasileiros, como a Escolinha de Arte do Colégio Estadual do Paraná, estabelecida em 1957 em Curitiba. O modelo pioneiro da EAB também exerceu influência em outros países. Segundo Benedetti, o que precedeu a criação da EAB foi a Exposição de desenhos de crianças inglesas em 1941, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (BENEDETTI, 2007, p.60).

Elias Kruglianski, conhecido como Ilo Krugli (1930-2019), viveu no Brasil por mais de 30 anos. Filho de judeus poloneses, socialistas, politizados, que migraram para a Argentina. Illo passou sua adolescência em Buenos Aires e entre os 16 e 18 anos trabalhou com cerâmica e teatro de bonecos, atuando na periferia de Buenos Aires por dez anos. Sobre sua infância,

[...] Tenho uma lembrança, a polícia na casa ao lado, de amigos nossos. Houve uma reunião e todos tinham sido dedados; a polícia apareceu, e minha mãe dizia pra mim e pra minha irmã: fiquem lá (era um sobrado) na sacada brincando, fiquem olhando e rindo. E ela na cozinha acendia o fogão e ia queimando revistas, jornaizinhos... suspeitos. Então, isso eu sabia, que frente à polícia tinha de ser muito comedido, fui criado nisso, o nazismo, o fascismo, a repressão muito presentes. (ILO KRUGLI – Poesia Rasgada, Cap. I, pg. 26).

Em 1959, seguindo os passos de muitos de sua geração, ele deixou a Argentina. Com um grupo, ao qual fazia parte também Pedro Touron Dominguez (1936-2004), explorou a América Latina. Durante sua temporada no Chile, assumiu a

direção do grupo de teatro Mana que foi dissolvido pelo exército de Augusto Pinochet¹⁵(1915-2006). Existe uma história curiosa que diz que às vésperas do golpe militar no Chile, em uma breve conversa com Salvador Allende¹⁶(1908-1973), ouviu estas palavras intrigantes: "Eu adoro crianças; às vezes, sinto-me como uma delas, envolvido em jogos perigosos". (ABREU, 2009, pg.14)

Durante o período entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, a América Latina era um território marcado por perigosas disputas políticas e sociais. A analogia entre a infância e um chefe de estado, um político ou um artista nos leva a refletir que a infância é um território de coragem, exploração e ousadia, onde os limites são constantemente desafiados. Nesse espaço, busca-se expandir e dominar através de disputas de poder, que necessariamente permeiam os domínios do saber e suas narrativas (FOUCAULT, 2018).

A infância ocorre em meio à experimentação, de tentativas que transitam entre o erro e o acerto, conceitos que durante a infância ainda não estão muito claros. Assim, crianças frequentemente se envolvem em atividades em que adultos consideram arriscadas, perigosas, mas isso é na verdade, parte do processo da vida que se desenvolve em si mesma, formando um caráter e uma identidade.

Para Ilo, já fora do Chile, a opção em se estabelecer no Brasil apareceu durante uma temporada na Bolívia, onde havia feito amizades na embaixada do Brasil, que tinha na época como adido o poeta Thiago de Mello¹⁷ (1926-2022) e posteriormente o jornalista chamado Carlos David. Foi Carlos quem deu a Ilo, a ideia de vir para o Brasil trabalhar com Augusto Rodrigues, na Escolinha de Arte do Brasil. Assim, saíram da Bolívia com destino ao Brasil em 1961, embarcados no trem da morte¹⁸.

O primeiro espetáculo de Ilo e sua trupe no Brasil foi na EAB, anunciado pelo Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 22 de abril de 1961, que também já anunciava o curso que seria ministrado para adultos na Escolinha de Artes. Nos

¹⁵ **Augusto José Ramón Pinochet Ugarte** foi um general do exército chileno e ditador que governou como presidente do Chile de 1973 a 1990.

¹⁶ **Salvador Guillermo Allende Gossens** foi um médico e político social-democrata chileno. Fundador do Partido Socialista local governou o Chile de 1970 a 1973, quando foi deposto por um golpe de estado liderado por seu chefe das Forças Armadas, o general Augusto Pinochet.

¹⁷ **Amadeu Thiago de Mello** foi um poeta, jornalista e tradutor brasileiro. Foi considerado um dos poetas mais influentes e respeitados no país, reconhecido como um ícone da literatura regional.

¹⁸ **Trem da Morte** é como ficou conhecido o trem que liga a Bolívia ao Brasil por causa de uma epidemia de malária que ocorreu durante a construção da ferrovia, que matou milhares de trabalhadores bolivianos. No Mato Grosso do Sul, é conhecida como "trem do Pantanal".

anos de 1960 a Escolinha de Arte do Brasil ofereceria também curso de Teatro de Fantoches, cursos direcionados a crianças com dislexia, visando dar ao educador conhecimentos e meios necessários à sua reeducação. Além disso, a EAB era um espaço de sociabilidade e de encontro de artistas e intelectuais brasileiros.

Na escolinha havia muita gente, artistas plásticos, intelectuais como Ferreira Gullar, Darcy Ribeiro; músicos, artistas, Heitor dos Prazeres, Vanja Orico, Glauce Rocha. Almoçavam lá, havia sempre uma mesa aberta. A Nara Leão costumava ter aulas de gravura, depois vieram alguns baianos da Escola Parque da Bahia, amigos do Caetano, Bethânia, Gal; eles até foram cantar umas vezes na Escolinha. A Gal tão tímida que ninguém acreditava que essa mulher pudesse vir a ser tão intensa no palco. A Bethânia eu já conhecia do show Opinião, a força dela, os gestos e o cabelão, curiosamente, continua assim, não se transformou. (ILO KRUGLI – Poesia Rasgada, Cap. I, pg. 61).

Ilo Krugli e Euclides Souza compartilham muitos interesses em comum, para além da sua paixão pela cultura popular e pelo teatro de bonecos. Durante suas jornadas pelo Brasil, com a UNE-VOLANTE, Euclides pôde conhecer as formas de comunicação mais populares, as danças, os folguedos, os bois-bumbás e muito mais, em toda diversidade cultural em todos os Estados. Seu primeiro contato com a EAB foi por meio de Helena Sanches, uma atriz do CPC. Helena lecionava no Colégio Souza Leão, no Rio de Janeiro, e frequentava o curso de Arte na Educação na EAB, lá conheceu os trabalhos de Ilo Krugli e Pedro Tauron, seus professores. Por meio das conversas com Helena sobre teatro de títeres, Euclides foi gradualmente se encantando pelo mundo do teatro de bonecos e suas infinitas possibilidades.

Quando retorna a Curitiba, Euclides, estimulado pela linguagem lúdica desenvolvida nos cursos da EAB, retoma as atividades no Centro Popular de Cultura do Paraná (CPC-PR), fundado também por ele no ano de 1962, criando o Setor de Teatro de Bonecos.

Assim o CPC-PR realizou suas primeiras atividades voltadas para cursos de teatro para atores e teatro de bonecos, influenciados pelas ideias da Escolinha de Artes do Brasil. No CPC-PR, o Curso de Teatro de Bonecos era coordenado por Helena e Joel Barcelos. Adair Chevoniça e Mirian Galarda, ainda jovens professoras na época, participaram desse curso.

O curso fornecia conhecimentos básicos, mas não oferecia técnicas de manipulação ou repertório para títeres. Em Curitiba, naquela época, não havia

recursos semelhantes disponíveis para obter orientação mais detalhada sobre técnicas, fabricação de bonecos, construção de cenários e montagem de espetáculos. O Teatro de Bonecos do CPCP dedicou seis meses à preparação para a estreia de seu primeiro espetáculo, utilizando textos descobertos por Euclides em enciclopédias da Biblioteca Pública do Paraná. A estreia aconteceu em uma praça do Bairro do Portão e na Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba (*Última Hora*, junho/1962, p.3).

Essas primeiras experiências levaram Euclides a perceber a beleza e o impacto da comunicação direta e popular do Teatro de Bonecos com crianças e adultos, além de despertarem em Euclides a necessidade de adquirir mais conhecimentos para que o grupo pudesse aprimorar sua habilidade na arte dos títeres.

Um fato interessante é que *nenhum membro do CPC* havia assistido a um espetáculo de teatro de bonecos até então, apesar da cidade de Curitiba historicamente ter ampla colonização alemã e com isso, em alguns bairros haver a tradição de "títeres familiares" entre famílias alemãs de Curitiba (DADÁ 40 ANOS, pg.6). Muito provavelmente esta tradição tenha sido uma herança do teatro de boneco popular alemão, também conhecida como *Kasperl Theater*¹⁹, vinda com os imigrantes em meados do século XIX.

A partir daquele momento de reflexão sobre a comunicação direta e popular com os bonecos em meados de 1961, Euclides decide ir para o Rio de Janeiro para aprofundar seus conhecimentos e participar durante três meses do Curso na EAB, ministrado por Ilo Krugli e Pedro Tauron. Icléa Guimarães, professora que mais tarde fundaria em Curitiba o Grupo de Teatro de Fantoques Torre Amarela, também participaria do mesmo curso juntamente com Euclides.

O curso na EAB distribuía em suas 16 aulas, com duas horas e meia cada uma, um programa bem abrangente que incluía noções gerais sobre teatro de fantoches dos vários países do mundo, como também aulas práticas que abrangiam desde a preparação de fantoches e cenários até as técnicas de manejo, cenografia, diálogo e construção das peças. Incluía também orientação didática para realização do teatro de fantoches para crianças (*DIÁRIO CARIOCA*, 28/ABRIL/1961, pg. 6).

¹⁹Kasper ou Kasperle é uma figura cômica e irreverente do teatro de luvas da Alemanha que remonta a idade média. A passagem do personagem do teatro de atores para o de bonecos se dá no séc. XIX. Primeiramente, como boneco de fio e, em seguida, na técnica de luva, como personagem central do teatro popular, no qual se tem um Kasper irônico, engraçado e brigão. (ROSIÈRE, 2018).

Ao longo dos três meses de curso, Euclides também frequentou a Biblioteca Nacional, mergulhando em extensas pesquisas sobre teatro de títeres, copiando textos e enviando-os para Curitiba a fim de serem traduzidos. A descoberta da "Gramática de Manipulação" de André Charles Gervais e de muitos outros textos enriqueceu o repertório do CPCP, permitindo assim a aquisição de conhecimento, técnicas e teoria sobre a arte dos títeres.

É muito interessante aqui, observarmos como textos, ideias e informações se movem e se disseminam dentro de uma sociedade. Chartier (1990) destaca a importância de compreender não apenas a produção e a recepção de textos, mas também os processos pelos quais esses textos viajam e são apropriados por diferentes grupos sociais em seus contextos.

Os textos não são estáticos, mas sim fluidos e dinâmicos em sua circulação. Eles podem ser reinterpretados, adaptados (como acontece muitas vezes no teatro de bonecos) e até mesmo distorcidos à medida que viajam através de diferentes meios e públicos. Chartier também revela a importância de considerar não apenas as intenções originais de seus autores, mas os contextos sociais, políticos e culturais nos quais são recebidos e interpretados. Isso nos ajuda a entender melhor como os textos moldam e são moldados pelas sociedades em que circulam.

Assim, tanto Ilo como Euclides, e mais uma extensa geração de titereiros pela América Latina, foram influenciados pelos textos que leram sobre teatro, arte e política, que, frequentemente adaptados ao seu tempo e lugar político e social, influenciaram a construção subjetiva de suas obras e de seus espectadores. Um bom exemplo desta circulação e readaptação, no caso do Teatro Dadá, foi a adaptação do texto original de Chapeuzinho Vermelho, que desconstruído pelo autor Marcel Temporal (1881-1964) e adaptado por Euclides e Adair, virou "Quem tem razão, o Lobo ou Chapeuzinho?" como veremos mais adiante em uma análise da peça. Para Chartier, "um texto só existe, se houver um leitor para lhe dar um significado" (CHARTIER, 1994, p.11).

Nesta efervescência diretamente ligada às novas leituras do mundo com novos significados culturais dentro meio artístico que, em pleno recrudescimento das crises políticas latino-americanas de meados dos anos de 1960, o teatro de bonecos ganhou corpo e fôlego, com o surgimento de inúmeras companhias teatrais no Brasil, como: Teatro Jabuti do Estado do Rio de Janeiro, Teatro Folklorico de

Fantoches do Estado do Paraná, Teatro Infantil de Marionetes do Rio Grande do Sul.

Nos países vizinhos, como Chile, Venezuela, Uruguai, a cena do teatro de títeres vai tomando força, mas será a Argentina um dos principais centros de efervescência, com o surgimento de grupos como o Teatro de Títeres de Félix Y Adela, de Rosário e Teatro de Títeres Del Buen Grillo, de Buenos Aires, e do pioneiro Festival Latino-americano de Teatro para a Infância e a Juventude de Necochea, realizado na província de Buenos Aires a partir de 1961. (TABARES, 2006)

É neste contexto que temos, no ano de 1962, o retorno de Euclides a Curitiba após o curso na EAB e de seus estudos na Biblioteca Nacional. Desta forma, o CPC-PC dá continuidade às suas atividades com maior vigor, promovendo enquetes teatrais para adultos, cinema e jograis. Em paralelo, Euclides e Adair estabeleceram também uma interação com embaixadas e consulados como Tchecoslováquia, Polônia e União Soviética, a fim de obter livros e revistas sobre o assunto Teatro de Bonecos (DADÁ 40 ANOS, pg.9). Esses filmes tinham vários objetivos: além de entreter crianças e adultos, os filmes de animação dos países comunistas também visavam o circuito internacional de festivais, e assim muitos filmes mais experimentais e autorais foram produzidos (PIMENTA, 2012).

Estes países socialistas, após a Segunda Guerra se transformaram em sistemas de Governo formadores do chamado Bloco Comunista, mas mesmo antes da Guerra já haviam construído uma tradição sólida no cinema, cinema de animação e teatro de bonecos. Eram linguagens de vanguarda existentes em filmes de animação, despertaram o interesse no grupo de atores amadores do CPC-PR.

Alguns filmes voltados para as crianças contavam antigas lendas e fábulas do imaginário folclórico daqueles países, mas também traziam contos modernos ambientados no tempo presente. Havia ainda filmes de paródia que ironizavam o modo de vista capitalista ou até mesmo filmes que criticavam comportamentos dos próprios comunistas, visando à educação da população. De maneira geral, muitos desses filmes faziam bastante sucesso dentro dos países comunistas e a popularização da televisão nas décadas de 1960 e 1970 contribuiu bastante para o aquecimento dessa indústria. Muitos desses filmes se tornaram clássicos da história da animação e ganharam centenas de prêmios internacionais - até mesmo o Oscar, um dos ícones máximos da cultura capitalista norte-americana, mas que foi oferecido a um filme da Iugoslávia em 1961 - Ersatz, dirigido por Dušan Vukotić. **Um elemento que permitiu o sucesso desses filmes foi a ausência da linguagem falada em muitos deles. Tomando emprestados elementos da pantomima medieval e do teatro de bonecos, muitos**

animadores de países comunistas, especialmente os animadores de bonecos, criaram filmes bem aceitos por público e crítica, utilizando apenas sons não-verbais. Isso permitia que um filme produzido por **Jiri Trnka**, por exemplo, fosse exportado da Tchecoslováquia diretamente para cinemas de cidades tão distantes quanto Varsóvia, Kiev, Riga, Moscou, Budapeste e Ulan Bator, sem a necessidade de legendas ou dublagem. (PIMENTA, 2012, grifo meu)

Naquela época Euclides e Adair tinham muito interesse em aprender novas técnicas de manipulação, segundo Euclides, mais avançadas do teatro de bonecos e também questões sociais, mas no contato com muitos destes materiais avaliou que nada daquilo se adaptava a sua realidade no Brasil. Segundo Euclides, em sua avaliação crítica boa parte do material trazia “uma arte alienada, subjugada a uma organização partidária e isso dependia se a linha era justa ou não” (PANORAMA, 1980, p.33). Posteriormente nesta pesquisa, retomarei o contato de Euclides e Adair com estas embaixadas, pois este evento será usado como mote para reforçar a perseguição de ambos durante a ditadura.

A criação do Teatro de Títeres do CPC-PR naquele momento começa a se encaminhar para um público mais específico: destinava-se especialmente às crianças, mediante as bases de uma Cultura Popular, já existente no Teatro Popular Volante.

A **cultura popular** era compreendida, na década de 1960, como **um projeto político** que representava uma alternativa para a concepção de cultura ornamental e/ou elitista, ganhando, dessa forma, status político, ou seja, a intelectualidade engajada a defendia como forma de conscientização e expressão das classes populares e como afirmação de uma identidade nacional, contrapondo-se, assim, ao imperialismo. **Neste sentido, a cultura popular como projeto político resultaria da própria trama complexa e pluralista da sociedade civil em diálogo com o Estado.** Portanto, foi a partir das organizações culturais que a cultura popular se evidenciou nesse contexto, sendo pensada, elaborada e concretizada pela arte, pela educação e pela política. (CALDAS, 2003, grifo meu)

Euclides avança nesta perspectiva ao promover uma inserção muito interessante das crianças como foco de conscientização e de agência social em potencial. Algumas décadas depois, Euclides faria algumas análises interessantes sobre as questões de seu público infantil, afirmando que o boneco tem uma psicologia para cada idade, e para conseguir transmitir a mensagem que desejava, ele procurava entender a criança como “um adulto diferente, que pensa, age e raciocina como todos os outros, só que num grau inferior de complexidade” (JORNAL DO ESTADO, Espaço Dois, 1984).

Euclides buscava unir cultura popular, arte e política, pela “linguagem” infantil dos bonecos. O principal objetivo era conquistar sua plateia infantil, para ele o teatro de bonecos daria uma base para novas dimensões, “É que a criança antes de mais nada, deve desde pequena saber que existem milhares de problemas numa sociedade” (DIÁRIO DE PARANÁ, 1975).

Nesta articulação de ideias que levam em conta o pensar infantil, ainda que numa abordagem bastante “adultocêntrica”, mas sintonizada com seu tempo, percebemos a dimensão de uma “razão que articula práticas”, mencionadas por Certeau (1982). A união de cultura popular, arte e política, pela “linguagem” infantil dos bonecos em um campo de disputa de representações. A sala de teatro e sua plateia, um campo onde se desenvolve a construção de uma consciência de classe pela via da alfabetização e da arte educação.

Pensar nas crianças como possíveis agentes nestas disputas de representação e construção de identidades é algo bastante inovador à época, e o Teatro do Dadá cada vez mais se voltará à esta missão.

Ainda como Teatro de Títeres do CPC-PR, outro registro no jornal *Última hora*, apontava o direcionamento do grupo a uma linguagem que começava a se voltar para as crianças: “Títeres do CPCP iniciam domingo representações para as crianças”, “cercada de curiosidade geral”. Seria uma estreia para a televisão, no canal 6. “Os bonecos estão prontos para o espetáculo de apresentação, que marcará o início das atividades desse setor cepeciano (CPC) em nossa capital” (ÚLTIMA HORA, 1962, p.3).

FIGURA 3 – EUCLIDES SOUZA E IRACI MARCELINO JUNTO AOS BONECOS



FONTE: Jornal *Última Hora*, 1962. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Na foto promocional para divulgação do espetáculo, aparecem Iraci Marcelino a esquerda e Euclides Souza a direita, tendo seu nome escrito com mais destaque. Também aparece entre os bonecos na parte de baixo um ator não identificado na foto. Na mão esquerda de Euclides estava o boneco chamado na época de “Cepecínico”, também conhecido como “Peludo”, primeiro apresentador do Grupo.

Ainda neste ano de 1962, o grupo fez algumas apresentações na Casa do Pequeno Jornaleiro em Curitiba, noticiada pelo jornal *Última hora*: “Sábado último, por ocasião da festa promovida pelo Jornal *Última Hora* em homenagem aos pequenos jornaleiros, o CPC realizou espetáculo especial com seu Teatro de Títeres, alcançando pleno sucesso” (*Última Hora*, p. 2, 1962).

As peças apresentadas nesta época foram: “O guarda Joãozinho”, “Chimpete-Champata”, “A união faz a força” e “Papai Noel”, sendo as duas primeiras, do mestre titereiro argentino Javier Villafañe (1909-1996), importante personagem na relação entre o teatro de bonecos argentino e o brasileiro na década de 1940 (MENDONÇA, 2020, p.37). Temos então o início de um novo direcionamento do trabalho de Euclides, para o público infantil, ainda bastante embebido nas temáticas e na estética do Teatro Político.

Sobre as apresentações na Casa do Pequeno Jornaleiro em Curitiba, houve uma tática que nos pareceu bastante velada e provocativa: a peça levou aos pequenos jornaleiros outra forma de ver o mundo, a partir de uma versão do texto “*El soldadito de guarda*” de Javier Villafañe, que em um ato cheio de correrias e diversão, critica a obediência cega de um soldadinho, que abrindo mão de si, dedica-se a defender a qualquer custo a casa de um general, crítica que na magia e aparente ingenuidade do teatro e bonecos para criança, parece não ter escandalizado a sociedade no período, tendo a peça sido elogiada na imprensa.

FIGURA 4 – IMAGEM DA APRESENTAÇÃO DO CPC NA CASA DO PEQUENO JORNALEIRO EM CURITIBA



FONTE: Jornal *Última Hora*, 1962. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

As apresentações na Casa do Pequeno Jornaleiro também revelam posicionamentos do Teatro de Títeres em relação ao acesso à cultura e educação para crianças em situação vulnerável. Na imagem (FIGURA 3) captada pelo jornal, mostra as crianças sentadas em cadeiras com a professora à frente à direita.

A Casa do Pequeno Jornaleiro foi inaugurada em 1943 a partir “da necessidade de transformar menores abandonados em trabalhadores, cidadãos disciplinados, moralizados, conscientes dos seus direitos e deveres” (PEREIRA, 2009 p.108).

É fato que nessa época, década de 1940, na segunda república, que jornais impressos eram vendidos nas ruas por crianças em estado de exclusão, e a Cidade de Curitiba não era exceção.

A criança abandonada situava-se entre duas possibilidades, no futuro trabalhador – o menor após o tratamento feito em uma instituição de caráter profilático – ou no *futuro delinquente*. Neste caso, caberia ao Estado a incumbência de evitar o surgimento de novos criminosos e de manter e proteger a sociedade *ordeira e limpa* dos vícios. (PEREIRA, 2009, p.19)

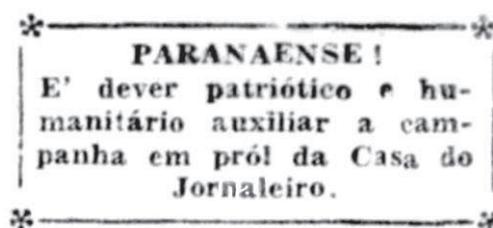
O edifício que abrigaria a Casa do Pequeno Jornaleiro em Curitiba foi erguido por iniciativa de Anita Ribas²⁰, que deu nome ao edifício erguido através de

²⁰ Anita Ribas foi esposa do interventor do Estado do Paraná Manoel Ribas.

campanhas de arrecadação de fundos e muitas notas publicadas nos jornais com a finalidade de sensibilizar a população às condições da infância de rua.

As pequenas notas de jornais lembravam aos seus leitores que: ajudar na construção do prédio era “dever patriótico e humanitário”. O terreno para futura construção foi doado pelo Governo do Estado, situado no centro da cidade, na Rua Saldanha Marinho, nº115.

FIGURA 5 – IMAGEM DE UMA DAS NOTAS DE PEDIDO DE CONTRIBUIÇÃO



FONTE: Jornal Correio do Paraná, 1942. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Duas décadas depois, o Jornal Correio do Paraná: Órgão do Partido Liberal Paranaense, em nota de 1964, noticiava que as crianças da Casa do Pequeno Jornaleiro já tinham seu hino: “Hino do pequeno jornaleiro”, com letra da professora do quinto ano das Escolas reunidas Manoel Ribas, Ivete Amaral Lima dos Santos²¹.

Notamos a importância de corporações ou grupos sociais, sobretudo as ligadas ao assistencialismo infantil, como no caso da Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba, de possuir um hino representativo aos seus ideais. Estas representações seriam criadas por seus grupos de interesse (CHARTIER, 1990, p. 17) visando emocionar, motivar ou dar orgulho a crianças abandonadas pelo próprio sistema que lhes dava assistência, desta maneira as classes dominantes exercem influência sobre as ideias e valores de uma sociedade, evidenciando o papel dos hinos na reprodução das relações de poder. Segue a letra do hino:

²¹ Ivete Amaral Lima dos Santos foi licenciada em Música, foi musicoterapeuta, e professora auxiliar de Terapêutica pela Música, do curso de Licenciatura em Música, da Faculdade de Educação Musical do Paraná (atual *campus* de Curitiba II/FAP). Ela participou da implementação do “Centro de Aplicação de Musicoterapia para Multideficientes” no ano de 1976, que atualmente é um órgão de Unespar – Universidade Estadual do Paraná, que atende casos de saúde mental, reabilitação, inclusão e neurodesenvolvimento por meio da experiência musical. Disponível em: <<https://www.unespar.edu.br/noticias/voce-sabia-que-a-unespar-tem-um-orgao-que-atende-casos-de-saude-mental-reabilitacao-inclusao-e-neurodesenvolvimento-por-meio-da-experiencia-musical>>. Acesso: 04 de fevereiro de 2024.

I

Mensageiros, o jornal vamos levando,
 Para o povo as notícias receber,
 É por nós que a mensagem divulgando:
 Que tristeza ou alegria possam ter...

ESTRIBILHO

Jornaleiros! Pois soldados nos devemos,
 Ter por lema: “o dever e a retidão”:
 A nossa força: é a grande fé que temos;
 E a esperança: é Deus no coração!

II

De caminhos mais diversos nos viemos,
 Outros tantos, vamos nós também seguir:
 Na crença de que um dia então seremos,
 Também, homens de valor e de porvir.

ESTRIBILHO

Jornaleiros, pois, soldados...

III

Nossa “CASA” proteção que não tivemos,
 O colega – o irmão que então quisemos,
 No trabalho – a nossa coroa de glória,
 Nosso esforço, e o prêmio da vitória!

ESTRIBILHO

Jornaleiros, pois, soldados...

Ao analisar a letra, observamos a construção de relações sociais, ideais e valores de um imaginário representativo que daria aqueles meninos vendedores de jornais das ruas de Curitiba dos anos de 1940, 1950 e 1960, um ideal de futuro glorioso como homens de valor, soldados fortes, com fé e deus no coração. “A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral” (BAKHTIN, 1992, p.167).

Nos hinos, conceitos de justiça e moral constituem um ideal de futuro, compostos para uma reflexão de valores éticos ao invés de práticos.

FIGURA 6 – IMAGEM DA NOTA PUBLICADA NO CORREIO DO PARANÁ – 1964 SOBRE O HINO DO PEQUENO JORNALEIRO

**A Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba
Já Tem o Seu Hino
Hino do Pequeno Jornaleiro**

I

Mensageiros, o jornal vamos levando,
Para o povo as notícias receber,
É por nós que a mensagem divulgando:
Que tristeza ou alegria possam ter...

ESTRIBILHO

Jornaleiros! Pois soldados nós devemos,
Ter por lema: "o dever e a retidão";
A nossa força: é a grande fé que temos;
E a esperança: é Deus no coração!

II

De caminhos mais diversos nós vlemos,
Outros tantos, vamos nós também seguir;
Na crença de que um dia então seremos,
Também, homens de valor e de porvir...

ESTRIBILHO

Jornaleiros! Pois soldados...

III

Nossa "CASA" proteção que não tivemos,
O colega — o irmão que então quisemos,
No trabalho — a nossa coroa de glória,
Nosso esforço, e o prêmio da vitória!

ESTRIBILHO

Jornaleiros! Pois soldados...



Letra e música da insigne
Professora Ivelte Amaral
Lima dos Santos, da car-
deira do 5.º ano das Es-
colas Reunidas "Manoel
Ribas" — da Casa do Pe-
queno Jornaleiro de Curitiba.

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Na contramão das representações construídas pelo ideário liberal da Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba, o então Teatro de Bonecos do CPCP, recém-inaugurado em Curitiba, também tinha sua canção, como publicada na coluna "Por trás da Cortina" de Sylvio Back²² para o Jornal *Última Hora* de maio de 1962.

"Ouro de Moscou" Toma formas reais e atuantes, o recém-organizado Centro Popular de Cultura do Paraná, sob a presidência de Ronald Osti Pereira. Com a presença, agora, em Curitiba, de Joel Barcelos, do CPC da Guanabara (ator no primeiro longa-metragem da UNE, "Cinco Vezes Favela"), o setor teatral entrou em fase ativíssima, realizando ensaios diários, principalmente, da já famosa "Canção do Subdesenvolvimento", de Carlos Lira e Francisco de Assis (publicada nesta coluna, há dois meses). A canção do CPC local foi aprendida praticamente de ouvido, nas duas apresentações do CPC da GB, nesta capital, em março. Mesmo assim, a canção agradou nos espetáculos públicos em que foi levada: na inauguração da Casa do Povo e na festa promovida pelo Instituto Cultural Brasil-Cuba. Assistimos a um par de ensaios e, além do aspecto de seriedade e engajamento dos que atuavam sob a direção de Joel Barcelos, notou-se o comparecimento de inúmeras pessoas interessadas em ingressar no CPCP; Mesmo entusiasmadas com as atividades incipientes desse organismo de cultura, com ramificações em todo o País, do CPC de

²²**Sylvio Carlos Back** é um cineasta, poeta, roteirista, escritor, jornalista e produtor brasileiro. Além de filmes, tem editados livros, entre poesias, ensaios e argumentos/roteiros de vários de seus filmes. Sylvio Back é um dos mais premiados cineastas do Brasil. Sylvio Back era também membro do clube de cinema do Paraná e do setor cinematográfico do CPCP.

São Paulo, música incluída no LP, a ser lançado pela UNE. "As Dez Mais Malditas", em distribuição comercial:

"Ouro de Moscou".

"45 dias eu passei
na detenção,
sem cama, sem comida
e sem comunicação.
Cansado de viver
Na miséria que estou
ainda dizem que recebo
ouro de Moscou.
Se na Central o trem descarrilou
"seo" delegado diz que
é ordem de Moscou.
Eu não conheço este tal de "seo" Moscou,
mas pelo jeito que estou vendo
deve ser trabalhador, e de valor".

Existe uma dialética entre os hinos da Casa do Pequeno Jornaleiro e a canção do CPC. No centro destas duas formas de pensamento temos a peça encenada a partir da adaptação do texto de Javier Villafañe. O texto original em espanhol com o título de "*El Soldadito de Guarda*", foi traduzido e adaptado pelo Teatro de bonecos do CPC para "O Guarda Joãozinho". Neste pequeno texto em um Ato, os três personagens, O General, o Soldado e o inimigo Capitão. Eles desenvolvem entre si um diálogo tendo como objetivo mostrar ao público a exploração do trabalho do soldado para com seu General. O soldado é tentado pelo Capitão inimigo a deixar seu posto de guarda.

Assim, questões que envolvem a troca do tempo da vida de um homem pelo baixo custo de seu trabalho dedicado, se desenvolvem em diálogos simples. O soldado é assediado pelo capitão para abandonar seu posto de vigilância, para se divertir na praça com os prazeres da vida. Após insistência, o soldado abandona seu posto e aproveita a vida na praça. Ao retornar meio alterado da festa se depara com um General em luta com o Capitão inimigo.

O soldado pede perdão e o General percebe a necessidade de um melhor salário ao trabalho do soldado, que não teria abandonado seu posto se estivesse de fato satisfeito com as condições de seu trabalho. Um texto simples que aborda questões sobre trabalho, hierarquias e qualidade de vida e trabalho. Um texto bem apropriado para aquelas crianças tratadas como soldados trabalhadores, que vendiam jornais nas ruas de Curitiba.

Hoje no mesmo prédio da Casa do Pequeno Jornaleiro em Curitiba, funciona a Escola de Formação e Aperfeiçoamento Penitenciário, ligada ao DEPEN-PR, Departamento de Polícia Penal do Estado do Paraná, órgão do Governo do Estado, que tem “oferta de cursos de formação, capacitação ou aperfeiçoamento profissionais, tendo como eixo uma política penitenciária que, efetivamente, aposta na reintegração do preso à sociedade”²³.

Compreendemos pois que, a presença das peças de teatro de bonecos apresentadas pela trupe de Euclides levava às crianças atendidas pela casa uma abordagem um tanto diferente daquela originalmente concebida pela missão da Casa do Pequeno Jornaleiro, pois através da linguagem do teatro de bonecos propunha não apenas retirar aquelas crianças do papel de “soldados” a serviço do trabalho, mas recolocá-las no lugar de crianças enquanto, através dos textos teatrais, promoviam novas formas, mais críticas, de ver o mundo.

A consciência por direitos e deveres era também o que buscava Euclides Coelho de Souza, através de seu grupo de teatro de bonecos, que tinha de fato interesse por um projeto político de cultura popular, vinculado à cruzada contra o analfabetismo no Brasil, analfabetismo este, que era compreendido criticamente como um problema social, ligado ao acesso de bens culturais (CALDAS, 2013, p.153).

Em 1960 segundo dados do IBGE, Censo Demográfico, a taxa de analfabetismo no Brasil nas populações de 15 anos ou mais era de 39,7% (MAPA DO ANALFABETISMO NO BRASIL, 2002) e vale lembrar que na década 1960 analfabetos não tinham ainda direito ao voto, e a campanha de alfabetização não era bem vista por uma ala da sociedade brasileira, evidenciando assim uma clara luta de classes pelo poder político e social e uma demonização publicitária promovida por jornais contrários ao Plano de Alfabetização em Massa.

Esta luta pelas representações sociais e políticas, se agravaria e em pouco tempo, resultaria em perseguições políticas, uma caçada aos comunistas, artistas e alfabetizadores. O direito ao voto dos analfabetos de fato, viria duas décadas depois, apenas com a emenda constitucional no ano de 1985²⁴.

²³Disponível em:<<https://www.espen.pr.gov.br/Pagina/Historia>>. Acesso: 03 de Fevereiro de 2024.

²⁴<https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2016/Novembro/constituicao-de-1985-garantiu-o-direito-ao-voto-aos-eleitores-analfabetos>

FIGURA 7– CHARGE SOBRE A CAMPANHA DE ALFABETIZAÇÃO



FONTE: Jornal *O Globo* – 25 de janeiro de 1964 - <https://oglobo.globo.com/acervo/>

Em janeiro de 1964, jornais ironizavam projetos de alfabetização, mostrando claramente sua posição contra educadores, que eram retratados como “demônios Comunistas”. Essa atitude escancarou a luta de classes pelo poder político e social, pelos braços fortes da imprensa conservadora, na contramão do esclarecimento social da classe trabalhadora, excluída das escolas e Universidades públicas do país.

Ainda em 1964, o Ministério da Educação encabeçaria um dos maiores projetos de alfabetização de adultos do país, o qual tinha como objetivo, a implantação do Método de Alfabetização de adultos de Paulo Freire. O Plano-Piloto de Alfabetização em Massa, como anunciado no jornal *Última Hora* do dia 6 de janeiro de 1964, informava que mais de dez mil candidatos haviam se apresentado à sede do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro.

Foram selecionados três mil professores para este primeiro plano piloto com o método de Paulo Freire, mas apesar da amplitude do projeto ele seria sumamente extinguido em março de 1964, com o golpe civil-militar.

O primeiro contato teórico do CPC com a teoria de Paulo Freire foi em 1963, em um curso ministrado na Biblioteca Pública do Paraná pelos professores do Ministério da Educação: Aurenice Cardoso e Jomard Muniz de Britto. (PINHEIRO, 2019). Este evento foi noticiado em nota no jornal *Última Hora* em 24 de agosto de 1963 sob o título “Paulo Freire: Alfabetização em quarenta dias”. A nota convidava

todos os professores da capital, a classe estudantil e demais interessados em problemas educacionais, além dos participantes do curso da MECA – Movimento Estadual Contra o Analfabetismo, a comparecerem ao auditório da Biblioteca Pública do Paraná diariamente entre os dias 9 e 11 das 14 às 16 horas. O Professor Paulo Freire faria ainda uma conferência no dia 25 de agosto no auditório do Colégio Estadual do Paraná.

Começa dia 29, o Curso de Treinamento para os supervisores do Sistema Paulo Freire, de Educação, que a Secretaria de Educação e Cultura realizará, através do Programa Geral de Cultura Popular e da MECA. O curso visa o preparo de pessoal especializado no método Paulo Freire, que utiliza o sistema audiovisual. Alfabetizando em 40 a 60 dias. Todos os inspetores regionais de ensino e vários coordenadores da MECA, além de representantes da **UNE, UPE e UPES**. Foram convocados e convidados pela SEC para participar do curso. No dia 27, esses elementos deverão comparecer a uma reunião na sede da MECA, a fim de receberem instruções sobre as aulas, que serão ministradas pela Equipe Central de Brasília, no auditório da Biblioteca Pública, diariamente dos dias 9 à 11, das 14 às 16 horas.

CONFERÊNCIA

O prof. Paulo Freire fará conferência às 20 horas do dia 28, no auditório do Colégio Estadual do Paraná, quando deverá expor os pormenores do seu método revolucionário de ensino. Para a palestra são convidados todos os professores da capital, a classe estudantil e demais interessados em problemas educacionais, além dos participantes do curso promovido pela SEC. (ÚLTIMA HORA, 1963, p.5)

Euclides de Souza juntamente com Dilma Maria Pereira²⁵, personagem importante que participou da implantação do método Paulo Freire para a alfabetização de adultos, à época uma extensão do CPC, foram convidados pela Secretaria Estadual de Educação para integrarem a MECA – Movimento Estadual contra o Analfabetismo da Secretaria de Estado da Educação para montar dois cursos experimentais nas favelas de Curitiba.

Estes cursos tinham como objetivo a utilização do método no Paraná, e o Teatro de Títeres do CPC/PR foi utilizado como meio de entrada, por ser considerado portador de uma linguagem popular acessível à comunidade. (DADÁ 40 ANOS, 2002). Assim, o Teatro de Bonecos se tornou um veículo popular para a aproximação de pessoas com pouco acesso à arte, à informação e à cultura.

A ideia libertária de pessoas como Euclides e Adair que se engajaram com os ideais de Paulo Freire para a erradicação do analfabetismo, a possibilidade das

²⁵ **Dilma Maria Pereira** é uma personagem importante na história do Grupo Dadá. Conheceu Adair Chevonika e Euclides Coelho no início da década de 1960. Também ligada ao Partido Comunista. Dilma também foi uma das fundadoras da Escola Pequeno Príncipe em Curitiba.

classes sociais mais populares conquistarem o seu poder de voto, irritavam e atraíam cada vez mais a atenção dos órgãos de repressão política e social. Neste período Euclides já se tornara um potencial perigo aos olhos do Estado, que desde o ano de 1961, vinha monitorando suas atividades através da Delegacia de Ordem Política e Social-DOPS.

Em um relatório do DOPS, disponível no Arquivo Público do Estado do Paraná, encontra-se o histórico de suas atividades. Euclides aparece ali identificado como um “artista de Teatro e alfabetizador pelo método Paulo Freire”. Dentre as acusações que o colocavam sob suspeita, está a de “manter contato com todos os líderes comunistas do Estado do Paraná”.

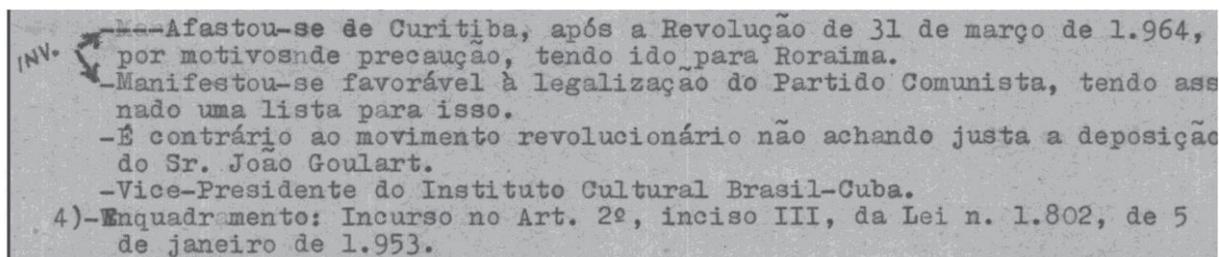
A ficha de Euclides Coelho de Souza, assim como a de Adair Chevonia no DOPS revelam em sua materialidade, que a delegacia mantinha um formulário padrão para monitoramento de pessoas suspeitas, no qual algumas informações pareciam essenciais, dentre elas: Nome; Nome do Pai; Nome da Mãe; Idade; Sexo; Nacionalidade e Estado Civil. A profissão aparece como o dado mais importante, pois este está bem detalhado na ficha de Euclides: “Artista de teatro e alfabetizador pelo método Paulo Freire”, seguido pela afirmação de que “é sindicalizado”, não tendo seu “local de trabalho definido”. Alfabetizador, subversivo e comunista: sinônimos de periculosidade social.

FIGURA 8– IMAGEM DA FICHA DE EUCLIDES E ADAIR NO DOPS

<p>EUCLIDES COELHO DE SOUZA n.º 42.530</p> <p>DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL FICHARIO PROVISORIO INDIVIDUAL</p> <p>Nome EUCLIDES COELHO DE SOUZA Valgo Data _____ Profetuario na Delegacia N.º _____ Pai FRANCISCO COELHO DE SOUZA Mãe OLESTES MESQUITA DE SOUZA Idade 29 anos Data do Nascimento _____ Sexo masc. Nacionalidade brasileira Natural de _____ Estado Civil solteiro Profissão Artista de teatro e alfabetizador Local de Trabalho não tem definido, Creador do método Paulo Freire. Residência atual _____ Residências anteriores _____ E sindicalizado sindicatos e locais que costuma frequentar Nome e residência dos conhecidos parentes: _____ Notas Cromáticas: _____</p>	<p>HISTÓRICO:</p> <p>1)- Residência: B Comunista. 2)- Contatos/Om e vice-presidente do Instituto Cultural Brasil-Cuba, mantendo contatos com todos os líderes comunistas do R.Paraná. 3)-Atividades: -Presidente do Centro Popular de Cultura de Paraná, entidade de cunho filiação subversiva. -Alfabetizador pelo método Paulo-Freire, tendo trabalhado como tal, no bairro de Abá em Curitiba. -Prezidava a sede do jornal "Novos Rumos", órgão oficial do Partido Comunista do Paraná. -Participava em reuniões de mobilização para o comício de "Trabalho, no Paraná, na ocasião de mobilização para o comício de Sr. João Goulart. -Afiançou-se de Curitiba, após a Revolução de 31 de março de 1964, por motivo de precaução, tendo ido para Brasília. -Manifestações favoráveis à legalização do Partido Comunista, tendo assinado uma lista para isso. -É contrário ao movimento revolucionário não achando justa a deposição de Sr. João Goulart. -Vice-Presidente do Instituto Cultural Brasil-Cuba. 4)-Requisitamento: Inciso no Art. 2º, inciso III, da Lei n. 1.802, de 5 de janeiro de 1.951.</p>
<p>ADAIR FERREIRA CHEVONIA n.º 42.530</p> <p>DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL FICHARIO PROVISORIO INDIVIDUAL</p> <p>Nome ADAIR FERREIRA CHEVONIA Valgo Data _____ Profetuario na Delegacia N.º _____ Pai Miguel Chevonia Mãe Maria Helena Chevonia Idade _____ Data do Nascimento 7 JAN. 1939 Sexo feminino Nacionalidade brasileira Natural de Rio Grande do Sul-Pr. Estado Civil solteira Profissão Pianista p. estudantil. Local de Trabalho Curitiba Cidades Grupo Doc. Julia Wender Residência atual Rua Carlos de Carvalho, nº 1.346 - Curitiba Residências anteriores _____ E sindicalizado sindicatos e locais que costuma frequentar Nome e residência dos conhecidos parentes: _____ Notas Cromáticas: _____</p>	<p>HISTÓRICO:</p> <p>1)- Residência: Filiação subversiva. 2)- Contatos: Mantém contatos como membro do CPPT com Roberto Mikio Pa-gate, Romão Silva, Euclides Coelho de Souza, Leonidas Lara, Leonil Lara e Assaonias Brasil, todos comunistas. Também mantém contatos com Agilberto Azevedo, secretário do Partido Comunista do Paraná. 3)- Atividades: Partidário do CPPT e FC. Membro do Conselho Diretor do Instituto Cultural Brasil-Cuba. Está atualmente na Rússia, fazendo curso de teatro de fantoches no Teatro Central de Bonecos de Moscou. Atividade na apresentação de peças subversivas do CPPT. Frequentes cursos de doutrinação marxista, ministrado por Agilberto Azevedo, na sede de "Novos Rumos", jornal do Partido Comunista. 4)- Requisitamento: Inciso no Art. 2º, inciso III, da Lei n. 1.802, de 5 de janeiro de 1.951. Segundo o depoimento de comunista ROMÃO SILVA na Auditoria de 28 2. Militar, a ficha não frequentou curso de doutrinação marxista e está atualmente na Rússia.</p>

FONTE: Arquivo Público do Paraná - Pasta DOPS

FIGURA 9– DETALHE DA FICHA DO DOPS DE EUCLIDES



FONTE: Arquivo Público do Paraná - Pasta DOPS

Seguindo pela análise da ficha de Euclides Coelho de Souza no DOPS veremos que ele abertamente se opôs ao golpe civil-militar de 1964, descrito na citada ficha como o ato de uma “Revolução”. Aqui é notada uma clara intenção de produção e disseminação de significado cultural por parte de um agente social em seu meio. No detalhe da referida ficha ainda temos a seguinte informação:

Euclides afastou-se de Curitiba após o dia 31 de março de 1964, por motivos de precaução, tendo ido para Roraima. Manifestou-se favorável a legalização do Partido Comunista, tendo assinado uma lista para isso. É contrário ao “movimento revolucionário”, não achando justa a deposição do Sr. João Goulart. (Arquivo Público do Paraná - Pasta DOPS)

Esta informação se refere ao fato de Euclides ter se evadido de Curitiba em 1964, após uma fuga²⁶ pela janela dos fundos do Diretório Central dos Estudantes – DCE. Ele partiu para Roraima em busca de um novo passaporte para deixar o Brasil. Aldair, sua esposa, também monitorada pelo DOPS, estava nesse momento em Moscou, fazendo um curso de teatro de bonecos, assim impossibilitada de voltar sob o risco de ser presa ao chegar. Euclides teve ajuda para sair de Curitiba com destino a Roraima.

Sendo coordenador do Movimento de Alfabetização de Adultos, pelo Método Paulo Freire, os companheiros se reuniram e decidiram dividir o dinheiro que havia em caixa para patrocinar a fuga dos militantes mais procurados. Foi graças a essa caixinha que Euclides pôde realizar algumas de suas fugas. (PINHEIRO, 2019, p.94).

O plano de Euclides era ir para Guiana e depois para França, o qual não se concretizou pela falta do passaporte. Em Roraima foi detido pelos militares e

²⁶ Esta fuga está descrita no livro de Dinah Ribas Pinheiro como sendo cinematográfica. Desde a véspera de 1º de Maio de 1964, Euclides e vários estudantes se encontravam no DCE tentando fazer um contragolpe, quando as forças policiais cercaram o local.

liberado em seguida. Ainda em Roraima, marcou passagem para o Rio de Janeiro, mas após uma escala em Manaus, foi detido e liberado novamente. Enfim, se desloca para o Rio de Janeiro ali ficando na clandestinidade durante três meses, esperando as coisas se acalmarem (40 ANOS TEATRO DE BONECOS DADÁ, 2023, p. 8).

Quando Euclides retorna a Curitiba, após uma convocação para clandestinos²⁷, foi interrogado por cinco horas e preso, sendo levado para o então presídio do Ahú, onde permaneceu por nove dias detido. (PINHEIRO, 2019, p.94-95). Ao sair da prisão do Ahú, Euclides estabeleceu como meta oficializar a fundação do Teatro de Bonecos Dadá. Assim, reagrupa o CPC/PR obstinado, e como forma de resistência, retornou ao teatro de bonecos, com a intenção de criar um espaço para um teatro fixo.

A primeira sede do Teatro Dadá foi conseguida em novembro de 1964, por intermédio de Mirian Galarda²⁸, que ficava nos fundos da casa de seus pais, na Rua Saldanha Marinho, 1763, estabeleceu o espaço que precisavam voltado ao Teatro de Bonecos especialmente para crianças (40 ANOS TEATRO DE BONECOS DADÁ, 2023, p.11).

A ideia de um nome para este espaço veio da vontade de homenagear Adair Chevonika, cujo apelido era Dadá. Adair, que era professora, não conseguiu participar do início do teatro, pois estava em Moscou no ano de 1964, fazendo um curso de aperfeiçoamento, sobre teatro de bonecos. Segundo Adair, “Tinha bolsa de estudos, o curso não poderia ser mais inofensivo, mas como era em Moscou já viu” (VEJA EM CURITIBA, 1989, p.10).

No Brasil, os mitos políticos modernos que envolveram a antiga União Soviética ainda nos anos 1940 e mais ferozmente nos anos 1960 reverberam e envolvem ainda hoje a atual Rússia, seus aliados e suas questões políticas. O mito comunista ainda faz parte do imaginário popular dentro de uma luta de representações, que envolve também em suas modulações, a educação, a arte e a religião, dentro de um ideal de nação. Euclides e Adair, artistas filiados a um partido comunista, sendo também alfabetizadores, se encaixavam perfeitamente aos mitos de perigosos, subversivos e comunistas.

²⁷ No Dicionário Houaiss, *Clandestino* é o que é feito às escondidas, sem ninguém saber, contrário às leis ou à moral.

²⁸ Miriam Galarda foi professora e uma das fundadoras da Companhia de Teatro de Bonecos Dadá e do Jardim Pequeno Príncipe.

Em consonância com Roger Chartier, as percepções do social estão repletas de discursos carregados de sentido. Longe de serem neutros, eles produzem “estratégias” e “práticas” que buscam legitimar condutas ou um projeto reformulador. Por isso a “luta de representações” convive em situação de competição constante, desafio do qual emana o poder. Nesse embate, um grupo tenta impor a sua visão de mundo e seus valores, consagrando a sua superioridade e domínio. (HIPÓLITO, 2016, p.86)

Adair, em 1964, com a deflagração do golpe civil militar foi aconselhada a não retornar ao Brasil naquele momento, pois seria presa. Ela permaneceu por mais um ano em Moscou, quando retornou ao Brasil e atuou na clandestinidade. Adair confeccionou os figurinos dos personagens para a remontagem da peça “Princesinha Papoula” (40 ANOS TEATRO DE BONECOS DADÁ, 2023, p.11). Durante os dois anos em que ficou em Moscou, Adair fez cursos e aprendeu novas técnicas de manipulação e construção de bonecos, sendo desta época, o coelhinho enviado por ela de Moscou, o primeiro apresentador do então criado Teatro de Bonecos Dadá em Curitiba, e que mais adiante irei abordar ao discutir os elementos da teoria dos bonecos e a educação.

FIGURA 10– IMAGEM DO COELHO ENVIADO POR ALDAIR DE MOSCOU



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência. p.22, 2019

Em 1965 O Teatro de Bonecos Dadá, amplia suas atividades em relação à educação e infância e passa a abrigar em outro endereço o Jardim de Infância Pequeno Príncipe, que abriria um novo capítulo na atribulada trajetória desta primeira fase do grupo de Teatro de Bonecos Dadá.

1.3. DO JARDIM DE INFÂNCIA PEQUENO PRÍNCIPE AO EXÍLIO

O Jardim de Infância Pequeno Príncipe (1965-1966) surge quase como uma extensão dos trabalhos do grupo, atendendo a uma demanda de pais e mães que frequentavam o já consolidado Teatro Dadá e que desejavam um projeto educacional “mais aberto” (40 ANOS TEATRO DE BONECOS DADÁ, 2023, p.11).

O Jardim de Infância se inspirava na filosofia do Centro Popular de Cultura (1962-1964), desenvolvida em três eixos: arte, educação e política. O teatro de Bonecos Dadá foi, segundo a jornalista Dinah Ribas, “o embrião dessa escola”, que teve seu endereço na Rua Comendador Araújo, 438, no bairro Batel. (PINHEIRO, 2019, p.113) e está relacionado na literatura educacional em um conjunto de escolas denominadas “Escolas alternativas” (KÜNZLE E RANZI, 2012).

Estas escolas possuíam alguns pontos em comum. Elas foram fundadas por iniciativa de pessoas que desejavam construir uma escola “diferente” para educar seus filhos, pois elas estavam descontentes com as escolas daquela época, basicamente por dois motivos: em primeiro lugar porque as instituições de educação infantil eram em pequeno número e não tinham, na opinião destes pais e mães, uma proposta pedagógica consistente para proporcionar o desenvolvimento de seus filhos. Em segundo lugar, porque não queriam que suas crianças ficassem submetidas aos ditames do regime militar instalado no Brasil após 1964. (KÜNZLE E RANZI, 2012).

O Jardim de Infância Pequeno Príncipe (1965-1966) protagonizou o que se transformaria em um “símbolo do abuso na cruzada anticomunista da Ditadura militar”. A História foi imortalizada por Sérgio Porto (1923-1968), também conhecido como Stanislaw Ponte Preta²⁹, em uma de suas crônicas ao Jornal *Última Hora* de oito de junho de 1966. A crônica ridicularizava e ao mesmo tempo questionava como crianças de até cinco anos de idade poderiam aprender Marxismo, tornando-se assim subversivas em um jardim de infância.

A crônica intitulada “Garotinho Subversivo”³⁰ abria com o seguinte comentário: “Aqui no Brasil pegou a moda de subversão. Tudo que se faz e que desagrade a alguém é considerado subversivo” (FEBEAPÁ, 2015, sem página).

²⁹Sérgio Marcus Rangel Porto, mais conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, foi um cronista, escritor, radialista, comentarista, teatrólogo, jornalista, humorista, e compositor brasileiro.

³⁰ Em minha versão do FEBEAPÁ de 2015, o título desta crônica está como “Garotinho Corrupto”.

FIGURA 11– IMAGEM DA PLACA DO JARDIM PEQUENO PRÍNCIPE NA RUA COMENDADOR ARAÚJO, 438.



FONTE: 40 anos Teatro de Bonecos Dadá. 2023

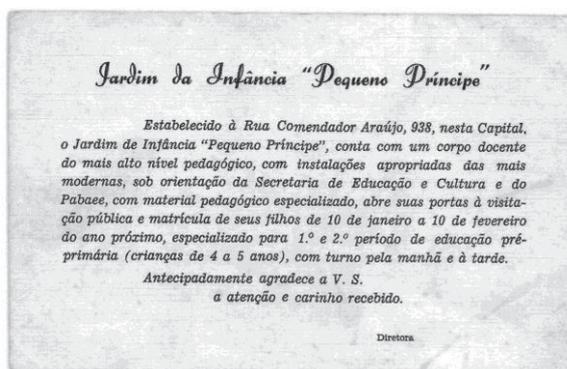
Associaram-se ao projeto, Marilda Chautard, membro do Instituto Cultural Brasil-Cuba e do Centro Popular de Cultura, a professora Mirian Galarda (diretoria do Teatro de Bonecos Dadá) e Dilma Maria Pereira, designada pela Secretaria de Educação. (PINHEIRO, 2019). Dilma Maria Pereira em seu relato no livro Teatro de bonecos Dadá – Memória e resistência, fala sobre suas memórias sobre o Pequeno Príncipe: “Lembro que fui me aconselhar com a pedagoga e professora da UFPR Eny Caldeira (1912-2002)³¹. Ela era uma personalidade na área de Educação e me deu o aval para implantar o Pequeno Príncipe”.

O jardim não tinha uma linha pedagógica definida. Nós juntamos as qualidades educacionais de algumas correntes já existentes. Havia um pouco de Maria Montessori (método criado pela médica e educadora cristã italiana Maria Montessori), associado ao modelo concebido pelo inglês Alexander Sutherland Neil, a Summer Hill. Criada em 1921, a escola se localiza em Leiston, no condado de Suffolk. (PINHEIRO, 2019, p.66-67).

Ainda segundo Dilma, a Escola obteve o aval também do Secretário de Educação, Luiz Fernando Rego Barros, que a liberou dos quadros da Secretaria para implantar aquele projeto educacional. Durante o ano em que funcionou a Escola foi um sucesso segundo Dilma (PINHEIRO, 2019, p.67).

³¹ **Eny Caldeira** foi uma das principais intelectuais e a mais influente educadora paranaense da segunda metade do século XX. Foi professora primária em Curitiba, entre 1937 e 1944; Diretora do Instituto de Educação do Paraná, entre 1952 e 1954; pesquisadora no Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (INEP), entre 1956 e 1960; Membro do Conselho Estadual de Educação, entre 1965 e 1970; Diretora do Departamento de Pedagogia da Faculdade Federal de Filosofia, entre 1964 e 1968; Coordenadora dos Programas de Educação na Universidade Volante do Paraná, nos anos de 1961, 1968, 1969 e 1970; e professora da Universidade Federal do Paraná, entre 1960 e 1991.

FIGURA 12– CONVITE DO JARDIM DE INFÂNCIA PEQUENO PRÍNCIPE



FONTE: PINHEIRO, D. R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.67, 2019.

O PABAAE - Programa de Assistência Brasileiro-Americana ao Ensino Elementar, citado no convite da escola Pequeno Príncipe, foi um acordo assinado em junho de 1956 entre o Brasil e os Estados Unidos, que tinha como objetivo principal a melhoria do ensino elementar brasileiro, com altos índices de evasão e repetência, elevado número de professores leigos e material didático de pouca qualidade ao processo de escolarização (PAIVA, 2002).

Em nota do jornal *Diário do Paraná* de 1965, temos o registro da visita dos professores da Escola em audiência especial ao então Governador Ney Braga (1917-2000).

[...] O educandário, apesar de particular e situado em local bastante privilegiado, dará bolsas de estudo a filhos de famílias pobres para o primeiro ano que manterá paralelamente ao jardim. O chefe do executivo mostrou-se entusiasmado diante da exposição feita pelas jovens mestras, sobretudo pelo sentido de vanguarda pedagógica que será imprimido ao pequeno príncipe. (*Diário do Paraná*, Curitiba, fevereiro de 1965 p.3).

No ano de 1966, o *Jornal do Brasil* fez uma reportagem intitulada Fantoques na Praça, onde informa a primeira apresentação do Teatro de Bonecos Dadá no Rio de Janeiro no Teatro da Praça. Na matéria informa que um grupo de jovens estudantes, diante da inexistência de um centro de recreação infantil na cidade, decide realizar um trabalho que pudesse chamar a atenção de educadores e do Governo.

Na matéria também temos uma informação importante que enfatiza a vontade do grupo de além do trabalho com o teatro de bonecos, instalar uma escola infantil, um Jardim de Infância, segundo a reportagem para pôr em prática a frase de Bernard Shaw: "Estou simplesmente chamando a atenção para o fato de as belas-

artes serem o único professor além da tortura", baseando-se em estudos aprofundados de O. S. O'Neill, Jacques Maritain, Herbert Read, Victor Lowfield e outros.

O ano de 1963 foi marcado por diversas apresentações, embora o TBD não tivesse um local fixo ou uma sala de espetáculos. Em setembro, o pai de Miriam Galarda cedeu a garagem de sua casa, onde um pequeno teatro, com palco e plateia desmontáveis, foi construído, acomodando 50 lugares.

O problema continuava sendo introduzir **o princípio da educação através da arte**. Tentaram mais uma vez a ajuda do Governo, mas, como se aproximava a campanha eleitoral, o grupo achou melhor não aceitar as condições, em primeiro lugar porque, na pior das hipóteses, teriam que se comprometer nesta área. (*Jornal do Brasil*, 1966, Caderno B, p.4).

O Jardim de Infância Pequeno Príncipe se estabeleceu de fato no terreno do pai de Miriam Galarda, e segundo a matéria obteve muita aceitação da população do bairro, lotando as matrículas acima de 60 crianças.

Meninos de três a cinco anos de idade começaram a pintar, modelar, esculpir em barro e massa, estudar música e a debater sobre qualquer assunto. A USIS enviou alguns filmes educativos, assim como outras Embaixadas, que foram usados nas faculdades e o são, semanalmente, no jardim de infância, juntamente com as sessões de teatro. A experiência teve, também, a aceitação da imprensa local e em pouco tempo o Teatro de Bonecas Dada tornou-se conhecido, passando a fazer apresentações em diversos centros de ensino, inclusive a Associação Paranaense de Reabilitação, que, diante dos resultados satisfatórios conseguidos com os seus alunos, manifestou-se propensa à aplicação do teatro de fantoches nas suas escolas. Embora ainda enfrentando as mesmas dificuldades do começo, o TBD continua tentando se firmar, pois da maneira como vão os trabalhos — levando à metade dos salários dos componentes do grupo — tudo indica que a experiência não sairá do Paraná, salvo se eles conseguirem outras exibições, fora do Estado, e a colaboração do Ministério de Educação e Cultura. (*Jornal do Brasil*, 1966, Caderno B, p.4).

No Arquivo Público do Estado do Paraná na pasta DOPS Nº 02080, referente ao Jardim de Infância Pequeno Príncipe, consta uma cópia da notado Jornal Estado do Paraná de 6 de fevereiro de 1966, sobre Dilma e o Jardim de infância Pequeno Príncipe. Essa nota evidencia o trabalho positivo de Dilma à frente do Jardim de Infância com métodos inéditos e inovadores na área da educação infantil.

Para manter contato com embaixadas e delegações culturais, a fim de conseguir filmes em 16 milímetros **apropriados para o público infantil**,

viaja amanhã para a Guanabara, a professora Dilma Pereira, diretora-superintendente do Jardim de Infância Pequeno Príncipe. Introduzindo **métodos inéditos no ensino para crianças**, as professoras do “Pequeno Príncipe” conseguiram excelentes resultados com os 60 alunos matriculados, durante o ano de 1965. Entre outros filmes, o Jardim de Infância Pequeno Príncipe exibirá no próximo ano, **fitas de fantoches** realizadas pelo célebre cineasta tcheco Jiří Trnka³². (*Estado do Paraná*, 1966, Arquivo Público).

Mas mesmo com as notas positivas na imprensa, com o apoio inicial de políticos eminentes e figuras importantes na cena educacional da cidade, e com a aparente adesão da comunidade ao projeto educacional, como corroboram as fontes, a experiência do Jardim Pequeno Príncipe durou apenas um ano e meio.

Em junho de 1966 a escola, que já tinha mais de 60 crianças matriculadas em dois turnos, foi lacrada pela Polícia. Uma nota do jornal *Diário do Paraná* de 1966 com o título de “Pais solidários com o Jardim Pequeno Príncipe”, evidenciava que os pais estavam indignados com o fechamento, e se solidarizavam com a direção e professores do Jardim de Infância Pequeno Príncipe, ainda que estivessem também constrangidos e assustados com a violência de toda a situação.

Memórias deste evento permanecem vívidas dentre alguns dos envolvidos que na época eram crianças que frequentavam o jardim. Luca Rischbieter, que hoje é arte-educador, relembra a reação de sua mãe no dia do fechamento do jardim:

A lembrança disso é fresca, eu tinha 3 anos e meio de idade, e estava lá, nesse dia, esqueci meu carrinho de bombeiro de plástico quando os soldados mandaram a gente sair, chorei, minha mãe foi falar com o soldado e ele deixou ela entrar, e ela veio, chorando, puxando um carro de plástico vermelho por um barbante. Chorando... Minha mãezinha querida e maluça. (RISCHBIETER, 2018)

Outras memórias de pessoas que viveram a experiência do jardim corroboram com a ideia de uma pedagogia inovadora, artística e libertária. Em depoimento em seu Facebook no ano de 2018, e posteriormente em uma entrevista concedida a nós em 2024, o hoje também professor Luiz Ernesto Merkle reaviva estas lembranças:

Eu e minha irmã estudávamos no Jardim de Infância Pequeno Príncipe, ainda na década de sessenta. Em 1966, no dia que eu comemoraria meu aniversário com a turma, ao chegarmos no dito Jardim, não pudemos entrar, pois o DOPS o tinha fechado. De lembranças, me lembro do bolo, de dois enormes soldados de verde e capacete, segurando baionetas ao lado do

³² **Jiří Trnka** (1912-1969), foi um criador checo de marionetes, ilustrador e animador conhecido pelas suas obras em *motion-picture*. Considerado o Walt Disney do leste europeu.

portão, toda uma movimentação que não sei precisar, e da frustração de não podermos entrar, e depois, continuar na escola que tanto amávamos. O amávamos porque fazíamos coisas, brincávamos aprendendo, com direito a aulas de artes, de deixar uma escova de dentes na escola (eu: me lembro de tudo isso!!!), e tínhamos teatro de fantoches e de marionetes, o que seguramente contrastava absurdamente com os jardins anteriores em que havíamos estudado. (MERKLE, 2018)

A família Merkle nos enviou uma fotografia dos irmãos Christiane e Luiz Ernesto dentro do Jardim Pequeno Príncipe, sob uma exposição de desenhos infantis. Rachel Maria Zilli Merkle, a mãe das crianças, anotou no verso da foto, com zelo e orgulho, que um dos desenhos era de autoria de Christiane. A fotografia foi tirada pelo pai das crianças, Egon Alberto Merkle.

FIGURA 13 – FRENTE E VERSO DE FOTOGRAFIA DE CHRISTIANE E PEDRO ERNESTO MERKLE NO JARDIM PEQUENO PRÍNCIPE EM 1965.



FONTE: Álbum familiar da família Merkle, 2024.

Este tipo de fonte familiar nos oferece mais do que representações de trajetórias pessoais (MENEZES, 1998) e, no caso da imagem acima, permite vislumbrar aspectos do cotidiano desse jardim, aonde aparentemente a presença

das famílias era acolhida e a arte e os bonecos, presentes na fotografia, faziam parte central da proposta, como percebemos nos detalhes que cercam as crianças na imagem.

A proposta educativa diferenciada pela arte e criação pode ser também inferida pelos trajés usados pelos irmãos Mекle, que estão usando roupas leves e sandálias de dedo, e não uniformes muito estruturados e calçados fechados. Sobre suas roupas, que parecem ser trajés comuns e não uniformes escolares, usam um simples avental, peça que nas décadas de 1960 e 1970 foi usada por algumas instituições educativas para crianças como uma alternativa aos uniformes rígidos, servindo especialmente para proteger as roupas das crianças nas atividades artísticas e brincadeiras.

Toda a atmosfera da imagem, bem como a inscrição à mão registrada pela mãe no verso da fotografia, leva à compreensão de que o Jardim Pequeno Príncipe estava oferecendo uma experiência educacional lúdica, amigável e artística às crianças.

Na pasta dos arquivos do DOPS, no relatório do mandado de interdição e fechamento do Jardim, consta no Parágrafo 3, que “após minuciosa busca nas dependências da referida escola, encontrou-se tão somente materiais didáticos e próprios para infância, não havendo qualquer indício de materiais de caráter subversivo ou doutrinário, contrários ao regime em vigor em nossos pais”. Também constava um filme de título “Escola Maternal” de propriedade da embaixada britânica, também sem nenhum fundo doutrinário.

Vale lembrar que o cineasta tcheco Jiří Trnka, citado na nota do jornal, foi um grande animador de marionetes, crítico do sistema e visionário de filmes de *stop-motion* com bonecos. Estas notas evidenciam a arbitrariedade sobre o fechamento do Jardim Pequeno Príncipe pelo regime ditatorial.

O fechamento do Jardim Pequeno Príncipe ocorreu dois anos após a instauração do regime militar, quando já eram conhecidas a perseguição, prisão e tortura de artistas e intelectuais brasileiros.

O caso de maior repercussão nestes primeiros anos de ditadura ocorreu no final de 1965, com a prisão de oito personalidades de destaque na cultura e intelectualidade do país que realizaram uma manifestação pela liberdade e contra a ditadura em frente ao local onde realizava-se uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA) com a presença do general presidente Castelo Branco

(Memorial da Democracia, 2017). Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Thiago de Mello, Jaime de Azevedo Rodrigues, Flavio Rangel, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, figuras de bastante prestígio nacional e internacional foram detidos.

Diante deste clima de tensão crescente, Euclides e Adair se afastam da cidade de Curitiba após o fechamento do Pequeno Príncipe, indo para o Rio de Janeiro, e depois para Brasília, onde buscam alguma “normalidade” para suas vidas: Euclides ingressa no curso Letras do Centro Universitário de Brasília, CEUB e Adair presta vestibular para Pedagogia e é aprovada no concurso para lecionar para crianças na Escola-Parque. (PINHEIRO, 2019).

“A Escola-Parque era a menina dos olhos das escolas de Brasília”, como relatado por Anjos (2023) no artigo, Festas escolares em Brasília: o olhar da jornalista Yvonne Jean (1962-1968):

O projeto presumia a oferta de escolarização do jardim de infância ao ensino superior. O nível primário – a ser dado em turno integral – seria ofertado nas chamadas escolas classe e **escolas parque**. O desejo do idealizador era que tais modelos “[...] pudessem constituir exemplo e demonstração para o sistema educacional do país” (TEIXEIRA, 1961, p. 195, apud ANJOS, 2023).

As escolas parque tinham como características o contraturno, além das aulas de educação artística e física e manual às crianças do Ensino Primário (Teixeira, 1961 apud Anjos 1981). Foram planejadas várias escolas, mas apenas duas vieram a ser de fato implementadas até o final dos anos 1960.³³ (ANJOS, 2023)

Mesmo tentando manter suas atividades profissionais e os cuidados com o filho ainda pequeno, a espera pelo processo do Jardim de Infância, que tramitava, e a vigilância constante sobre suas vidas foi extremamente desgastante. Adair, em declaração sobre os tempos em que viveu em Brasília, contou sobre as dificuldades encontradas naquele momento.

Por inúmeras vezes tive que romper as barreiras da polícia para entrar no Centro Olímpico e tirar nosso filho, conta Adair. Nosso espaço era invadido e vasculhado altas horas da noite em busca de estudantes subversivos. Como Euclides estava engajado no movimento estudantil contra a ditadura, era constantemente perseguido. Compramos uma casa no Gama, cidade-satélite de Brasília, pois estaríamos menos expostos à violência dos órgãos de repressão. Nossa vida era intensa, contínua Adair. Em meio ao trabalho

³³ Revista Educação em Questão, Natal, v. 61, n. 70, p. 1-23, e-34015, out./dez. 2023.

na Escola Parque, aulas na Universidade, tarefas de casa, mamadeiras e fraldas, fazíamos apresentações do Teatro de Bonecos, íamos vivendo na capital do País em meio a mais completa ebulição política dos anos de 1964-1970, até que um dia, fomos condenados nos processos políticos, fomos descobertos em Gama e tivemos que deixar o País. Nosso próximo destino: Chile. (PINHEIRO, 2019, p.37).

Neste ínterim, o processo do Jardim de Infância Pequeno Príncipe seguia correndo e em janeiro de 1967 tiveram prisão preventiva decretada as professoras Dilma Maria Maia Pereira, como principal ré, Marilda Chautard, Mirian Galarda, além de Euclides Coelho de Souza, denunciados como incursos do artigo 9º da Lei 1.802/53, que define crimes contra o estado e ordem política e social. (*Estado do Paraná*, janeiro de 1967, pasta DOPS).

Três anos após o incidente que fechou as portas do Jardim de Infância, em maio de 1969, Euclides de Souza Coelho foi condenado pelo Conselho Permanente de Justiça do Exército, juntamente com as professoras Dilma Maria Maia, Mirian Galarda, Marilda Kobachuk e Manoel Kobachuk Filho, como consta em matéria do jornal *Diário do Paraná* de maio de 1969.

O Conselho Permanente de Justiça do Exército, da Auditoria da 5.ª Região Militar condenou, na tarde de ontem, a um ano e seis meses de detenção, as professoras Dilma Maria Maia Pereira Lara, Miriam Galarda, Marilda Kobachuk e, ainda, Manoel Kobachuk Filho e Euclides Coelho de Souza. Todos os acusados foram sentenciados como incursos no artigo 36 do Decreto Lei nº 314/67, Lei de Segurança Nacional. Os condenados figuram no "Processo do Jardim Pequeno Príncipe", em Curitiba, e se encontram foragidos [...] (*Diário do Paraná*. A Justiça Militar condena Padre e Professores. Curitiba, maio de 1969, p.01).

Euclides foi condenado em um dos processos pelo Jardim de Infância Pequeno Príncipe a seis anos de prisão. Adair não foi citada no processo do Pequeno Príncipe, mas foi condenada a dois anos de prisão, enquadrada no Artigo 2º, inciso III, da Lei nº 1.802, que se define como "mudar a ordem política ou social estabelecida na Constituição, mediante ajuda ou subsídio de Estado estrangeiro ou de organização estrangeira ou de caráter internacional", referentes a participações consideradas subversivas junto ao Partido Comunista, Teatro do CPCP, por ser membro do Instituto Cultural Brasil-Cuba, estando naquele momento, segundo sua ficha no DOPS na Rússia fazendo curso de teatro de fantoches no Teatro Central de Bonecos de Moscou.

Sobrou apenas a decisão da saída de Euclides e Adair do Brasil em um exílio no exterior. (VEJA EM CURITIBA, novembro de 1989, sem página). Euclides e Adair embarcaram em Brasília em maio de 1970, rumo ao Chile e depois ao Peru.

1.4. O EXÍLIO

Euclides e Adair foram dois dos muitos brasileiros que escaparam da prisão, tortura e assassinato durante a ditadura cívico-militar buscando refúgio fora do país. A saída do Brasil de Euclides e Adair, motivada por perseguição e condenação política implicou em muitas dificuldades antes do casal conseguir se estabelecer como artistas e produtores de espetáculos fora do Brasil.

Sempre sobrevivendo como titeriteiros, eventualmente com o apoio da UNESCO, o casal morou no Chile e no Peru e percorreram diversos outros países da América Latina, mais Rússia, França, Portugal e Espanha. Nesse período Euclides e Adair aperfeiçoaram as técnicas que passaram a exhibir em seu retorno ao Brasil em 1975. (VEJA EM CURITIBA, 1989).

Chama atenção na citação acima o apoio da UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a dois foragidos da justiça brasileira. Cabe dizer que esta organização tem sua representação no Brasil desde 19 de junho de 1964, mas já atuava em nível transnacional desde 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial, quando surge para assumir, segundo a apresentação que consta em seu site oficial, o compromisso de preservar a arte, a educação, a liberdade de expressão e os direitos humanos, mesmo diante de problemas políticos e governamentais locais (UNESCO, in Brief, 2024).

Neste sentido, nas décadas de 1960 e 1970 ocorreram atividades da UNESCO no patrocínio de inúmeros projetos ligados a programas de alfabetização, teatro, formação de professores, projetos de história regional e cultural, diversidade cultural, entre muitos outros, tendo o teatro de bonecos figurado entre estas iniciativas contempladas, especialmente sendo vinculado como ferramenta para a alfabetização.

A UNESCO deu apoio a espetáculos, à realização de festivais de teatros de bonecos, ao fortalecimento de associações como a UNIMA (*Union Internationale de la Marionnette*), à produção de livros sobre a temática (no Brasil, por exemplo, o livro *Teatro de Bonecos*, da Coleção Ação Cultural (1978) vinculada ao Mobral), entre outros projetos. Assim, apesar de não termos localizado, até o presente momento,

especificamente quais foram os projetos de Euclides e Adair a receberem fomento da UNESCO durante o exílio, é possível inferir este apoio a partir da fonte acima.

Existe outra questão importante no que diz respeito aos quatro anos de exílio de Euclides e Adair e os jornais da época. Algumas publicações em revistas e textos acadêmicos mencionam que neste espaço de tempo entre 1970 e 1974, Euclides e Adair saíram em turnê pela América Latina para apresentação de espetáculos, o que não é corroborado por todas as fontes. Existiu um apagamento histórico, talvez pelo momento de forte repressão, dos verdadeiros motivos que levaram à perseguição política de Euclides e Adair naquele violento momento político estabelecido no Brasil com o golpe civil-militar, como também em outros países da América Latina.

1.4. O RETORNO DO EXÍLIO

Euclides, por ser natural de Manaus, traça o retorno do exílio político pelo Amazonas (PINHEIRO, 2019), e em setembro de 1974, Euclides e Adair retornam ao Brasil após quatro anos exilados entre o Chile, Bolívia e Peru. Uma matéria do Jornal do Comércio de Manaus de novembro de 1974, dois meses após o retorno de Euclides e Adair, faz um registro do retorno do Teatro Dadá ao Brasil, comentando sobre os bonecos: “São 30 bonecos meio grotescos, mas com trejeitos quase humanos, tal a perfeição com que são trabalhados e que deleitarão a população de Manaus durante vários dias” (JORNAL DO COMÉRCIO, 1974, p.3). Essa matéria faz também um apagamento da real motivação de Euclides e Adair terem se afastado do país durante quatro anos.

[...] Depois de quatro anos fora do país, realizando exposições na Argentina, Peru, Bolívia, Chile, Equador, Chile e novamente no Peru, onde a convite do governo fundaram uma escola de iniciação a esse tipo de arte, O Teatro de Bonecos Dadá, retorna ao convívio da petizada brasileira, mostrando como são as “Histórias do bem e do mal” [...]. (*Jornal do Comércio*, 1974, p.3).

FIGURA 14– EUCLIDES E ADAIR MANIPULANDO BONECOS.



FONTE: Jornal do Comércio, 1974. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Na foto nos chama a atenção que Euclides esteja com o rosto encoberto pelo boneco, talvez numa atitude de autoproteção de sua imagem após os sobressaltos e os temores vividos nos anos anteriores.

Após o retorno do exílio em Manaus, onde permaneceram por três meses, seguem para o Rio de Janeiro e depois para Curitiba dois dias antes do Natal de 1974 (PINHEIRO, 2009, p. 55).

Após se estabelecerem na capital paranaense, quase um ano após o retorno, o Teatro Dadá ressurgiu sem espaço próprio, e produziu o espetáculo “Quem tem razão, o Lobo ou Chapeuzinho?”, uma adaptação do francês Marcel Temporal do clássico conto. A estreia em Curitiba aconteceu durante o Festival de Teatro de Bonecos, realizado pelo Teatro Guaíra em outubro de 1975³⁴.

Após a sessão, às mães, professoras e alunos se reuniram para um debate. Houve por parte das crianças uma reação inesperada. Elas condenaram a menina por sua crueldade, gritando a todos os pulmões que ela era uma assassina (das flores e das borboletas). Por outro lado, viu-se uma discussão acalorada por parte das mães que questionaram o desfecho do espetáculo. Elas não esperavam que a personagem central e ídolo das crianças (símbolo da moça graciosa e bem-comportada) fosse representada como irreverente, volúvel e insensível com os animais e plantas. Se lhes fosse dado o direito de escrever o final, esse seria diferente. Só que, assim estava escrito... (PINHEIRO, 2009, p.44.)

³⁴ A peça gerou polêmica em sua estreia para o público de alunos do Colégio Santa Maria, descrita no livro de Dinah Ribas Pinheiro.

Esta montagem foi vista de graça por mais de cinco mil alunos da rede pública em Curitiba e ganhou o prêmio de melhor montagem em 1975 (VEJA em Curitiba, 1986). Ganhou ao total, três vezes o Prêmio de Teatro Infantil do extinto Serviço Nacional de Teatro (CASTRO, 1991. *O Estado do Paraná*).

Não se trata da clássica história infantil, mas de sua recontagem com elementos de uma velha fábula chinesa adaptada e mais a presença de um personagem bastante conhecido do lendário nacional, o sagaz Saci Pererê. O espetáculo diverte as crianças e a faz pensar. Na história, Chapeuzinho Vermelho é uma alegre menina que, a caminho da casa da avó, se diverte estraçalhando flores e caçando borboletas. Lá pelas tantas, as crianças são convidadas a dar seu veredito: diante desse comportamento, o lobo tem ou não tem o direito de castigar chapeuzinho? (VEJA EM CURITIBA, 1989).

Ana Maria Machado³⁵, escritora e jornalista, assistiu a estreia do espetáculo no Teatro Guaíra e escreveu sobre a peça no Caderno B do Jornal do Brasil, na edição de 26 de outubro de 1975.

Na seção Criança é criança, sob o título “A nova e eterna sabedoria dos velhos mitos”, ela analisa como uma releitura de textos clássicos como Chapeuzinho vermelho pode desestruturar uma lenda, como pode criar uma nova história, a partir da mistura de uma velha lenda chinesa, outra europeia a uma lenda popular brasileira, o Saci Pererê.

A questão é delicada e necessariamente polêmica. Em geral as adaptações e modernizações de velhos mitos, quando se preocupam em desmistificar, são verdadeiros desastres. Se essas histórias tradicionais sensibilizaram gerações de crianças e adultos, é porque eles falam de coisas muito remotas e profundas do próprio homem e respondem a necessidades universais. Mas no caso desse Chapeuzinho Vermelho não apenas a destruição de uma lenda, e sim uma nova criação de uma história diferente, uma releitura onde se fundem diversos temas, respeitadas as características fundamentais de cada um (e mesmo acrescentando uma bem moderna visão de **ecologia e conflitos sociais** na discussão do direito e da fronteira entre **pacifismo consciente e ingenuidade perigosa**). O Grupo não propõe uma experiência, mas apresenta um trabalho sério fruto de 11 anos de atividades (inclusive sob o patrocínio da UNESCO) seis dos quais no Brasil e cinco no exterior. Para eles o simples maniqueísmo não basta: o bem é resultado de uma ação consciente e conjunta contra o mal. **Ser bonzinho não é suficiente – O Bem é feito de Justiça.** (*Jornal do Brasil*, 1975, p. 14, grifos meus).

³⁵ Biografia de Ana Maria Machado:
<https://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/biografia>

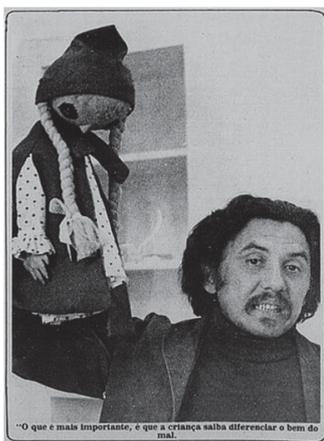
Segundo Euclides, sobre a o texto de Marcel Temporal, “era o conteúdo que precisávamos para criar um espetáculo que não fosse só lúdico, mas que provocasse reflexão e crítica” (PINHEIRO, 2009, p.43).

Espetáculos lúdicos que promovessem reflexão e crítica são indícios de que os Dadás estavam se utilizando de ações criativas ou “táticas” com o objetivo de contornar “estratégias” ligadas ao poder institucional do Estado (CERTEAU, 1998), como relataria Euclides afirmando que: “eles surgiram por conta da ditadura que impedia toda peça de cunho político. A alternativa foi fazer um trabalho mais voltado para crianças” (*Jornal do Estado*, 1984, Caderno Espaço Dois).

Na verdade, o teatro popular, feito por eles desde antes, já realizava este trabalho nos bairros, que atraía um público de todas as idades, e muitas crianças. A afirmação de Euclides expõe que o trabalho de cultura popular seguiria, mas agora direcionado com maior vigor para as crianças, uma maneira de subverter as ações dominantes de perseguição política sofrida pelo Grupo em 1964 com teatro não apenas lúdico, mas também crítico. Para Euclides, “o negócio é tão conflitivo na sociedade brasileira, nos bairros daqui que nós temos dito que a peça de teatro pode ir, como uma tática” (*Correio de Notícias*, 1980, p.12).

Os Dadás pareciam ver a criança como um ser social e histórico, não apenas biológico, mas com características de outro distinto (VEIGA, 2010), capaz de fazer reflexões e opinar com suas decisões. A montagem deste espetáculo, “Chapeuzinho Vermelho”, deu este poder de decisão à infância de seus espectadores. Durante o desfecho da história, as crianças faziam sua reflexão sobre o bem e mal e podiam de fato intervir e participar.

FIGURA 15 – EUCLIDES MANIPULANDO A BONECA CHAPEUZINHO VERMELHO.



FONTE: *Jornal Diário do Paraná*, 1975. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Em 1975 com a intenção de o teatro Dadá ter um local fixo, a Fundação Cultural de Curitiba disponibilizou ao Teatro Dadá, o Auditório do Centro de Criatividade de Curitiba, no Parque São Lourenço, que abriga hoje o Memorial Paranista, para utilização por uma semana. A Liga das Senhoras Católicas organizou uma agenda com escolas de Curitiba, lotando as apresentações no teatro (PINHEIRO, 2019). A perseguição política recente parecia não ter abalado a credibilidade artística do grupo.

Em uma matéria de página inteira no Jornal Diário do Paraná de 1975, suplemento Teatro, com a chamada “Esse maravilhoso teatro de Bonecos”, o texto convida para apresentações diárias às 15hs no Centro de Criatividade de Curitiba. Nesta reportagem, Euclides comentou sobre as dificuldades que enfrentava, fez um apanhado histórico sobre as origens do teatro de bonecos, além de um desejo de produzir os próprios textos para os espetáculos, uma vez que a maioria dos roteiros era estrangeira. Euclides comenta ainda sobre a história do teatro de bonecos, que eram “figuras representativas do protesto popular”.

Falando sobre bonecos pelo mundo, Euclides comenta que tem sua própria opinião: “Trazendo o boneco ao mundo infantil, fazemos com que a criança raciocine”. Para Euclides a criança deve saber desde pequena que existem milhares de problemas em uma sociedade. “O mais importante é que a criança saiba diferenciar o bem do mal”. (*Diário do Paraná*, 1975, sem página).

Com as atividades do Grupo começando a voltar através de novas apresentações, e o prestígio artístico que o grupo conquistara entre crianças e suas famílias, veio a se desenvolver, ainda naquele ano, um projeto para o futuro através da Agência Umuarama, exclusiva do Banco Bamerindus, entre o Grupo de Teatro Dadá e a instituição bancária, através de seu diretor de marketing.

A proposta era um contrato renovável anualmente com apresentações em escolas estaduais e municipais, a fim de promover a caderneta de Poupança Bamerindus – “APEPAR” – Associação de Poupança e Empréstimo Paranaense, no Paraná, e em Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Essa parceria proporcionou que em umas das ruas mais centrais de Curitiba, a Travessa Oliveira Belo, começasse a funcionar o Teatro de Bonecos Dadá, patrocinado pelo banco com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba, que também contratava o Grupo Dadá para apresentações ambulantes em escolas, parque e praças (PINHEIRO, 2019).

A APEPAR era uma empresa integrante da Rede Bamerindus. Em uma ação de marketing de página inteira no Jornal Diário do Paraná, no 1º Caderno de 5 de dezembro de 1976, trazia uma apresentação da Caderneta de Poupança APEPAR e o Teatro de Bonecos Dadá. “Cofrinhos transparentes e teatro de bonecos: O que isso tem a ver com caderneta de poupança?”

A APEPAR é, acima de tudo, uma empresa criativa. Foi a Caderneta de Poupança APEPAR que lançou a ideia - inédita e patenteada no Brasil - dos cofrinhos transparentes, onde você vê seu dinheiro crescer. E oferece mais dois modelos de cofrinhos para as **crianças começarem a poupar**. É só pedir, em qualquer loja APEPAR. Em Curitiba - e, brevemente, em todo o Estado, a APEPAR está oferecendo **espetáculos do Teatro de Bonecos Dadá. Em todos os bairros, em todas as escolas, as crianças de Curitiba estão assistindo gratuitamente a espetáculos divertidos e de grande conteúdo cultural. A APEPAR está plantando para o futuro.** Ela não quer se limitar a ser uma empresa criativa. **Quer que o Brasil do futuro seja dirigido por homens criativos.** Para nós, isso tem muito a ver com a Caderneta de Poupança. (*Estado do Paraná*, 1976, p.5, grifos meus).

FIGURA 16 – TEATRO DE BONECOS DADÁ, UM PRESENTE DO BANCO BAMERINDUS APEPAR. APRESENTAÇÃO DA PEÇA O AUTO DO MENINO ATRASADO - TRAVESSA OLIVEIRA BELO



FOTO: Marcos Campos - FONTE: Casa da Memória de Curitiba

Em 1978 o Banco Bamerindus comemorava dois anos de patrocínio ao Grupo de Teatro de Bonecos Dadá de Curitiba. “Bamerindus e Teatro de Bonecos Dadá, dois anos de Cultura” (*O Estado do Paraná*, 1978, 2º Caderno, p.7) e paralelamente às apresentações do grupo na Praça Garibaldi no Teatro do Piá, mantinha apresentações paralelas no teatro provisório do Banco Bamerindus, na Mal.

Deodoro, 253, com o Auto de Natal, escrito por Cecília Meireles e premiado pelo SNT – Serviço Nacional de Teatro em 1977, assistido por adultos e crianças.

FIGURA 17 – PUBLICIDADE DO TEATRO DE BONECOS DADÁ E BANCO BAMERINDUS. IMAGEM DO TEATRO DE BONECOS DADÁ NA TRAVESSA OLIVEIRA BELO COM PROMOÇÃO DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA.



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, 2019

“Vá e leve seus filhos ao Teatro de Bonecos Dadá” era um convite ao público da Cidade de Curitiba. O espetáculo em cartaz era “A luta do super escovinha contra o bicho pirulito e a dona bactéria”. Tanto na imagem publicitária, que mostra os bonecos do grupo alinhados e felizes como uma família, quanto no slogan da fotografia do teatro, na Travessa Oliveira Bello traz o Teatro de Bonecos Dadá como um presente do Banco Bamerindus a Cidade de Curitiba, apoiados pela FCC – Fundação Cultural de Curitiba, em colaboração com o MEC/DAC/SNT.

O Teatro Dadá após seu retorno do exílio político retoma suas atividades e claramente se pode observar em matérias de diferentes jornais em diferentes estados do Brasil e anos de publicação, 1974/75/76, uma mudança de postura e linguagem, ainda que Euclides e Adair continuassem a perseguir os conceitos de Bem e Mal em seus espetáculos, de forma muito sutil aborda ainda questões políticas e de justiça social em seus trabalhos.

A escolha do Bamerindus, uma instituição bancária muito forte na época, mostra claramente uma “estratégia” de marketing, uma intenção de firmar seu nome dentro de um campo artístico popular do Teatro de Bonecos Dadá, que sempre

buscou nas ruas sua linguagem também popular. Para o Banco Bamerindus essa foi uma união que deu resultados, uma vez que foi o primeiro banco segundo eles a patrocinar espetáculo dirigido às crianças (*Diário do Paraná*, maio de 1978).

Um fato interessante: a maneira como apresentações em teatros de rua dos Bonecos Dadá se ligava também a outros 3 bancos além do Bamerindus em meados da década de 1980, de uma forma subliminar, talvez pela escolha dos locais como a Av. Marechal de Deodoro, sede de muitos Bancos na cidade de Curitiba. Nas imagens abaixo (FIGURA 18), podemos observar esta aproximação, talvez de forma não intencional, mas ainda assim unindo as apresentações destinadas às crianças a imagem de instituições financeiras de grande importância, inseridas no comércio do centro da cidade de Curitiba.

FIGURA 18 – PUBLICIDADE DO TEATRO DE BONECOS DADÁ E BANCO BAMERINDUS.



Fotografias de Marcos Campos - FONTE: Casa da Memória de Curitiba.

A união de uma caderneta de poupança com crianças e a ideia de futuro se mostra muito assertiva, do ponto de vista do marketing. A criação de uma personalidade infantil dada ao banco pelo teatro de bonecos e sua conduta através dos bonecos é extremamente efetiva para a imagem do banco ser convertida em

algo leve e ligado à construção do futuro. Susana Sosenski (2014), ao analisar as primeiras campanhas de poupanças infantis no México no Século XX aponta que associar a infância às operações bancárias era uma estratégia muito sofisticada que envolvia várias camadas de sentidos: vincular a infância, tida pelo senso comum como algo “de valor inestimável” (SOSENSKI, p. 650) a uma instituição que trabalha com valores monetários cria um imaginário positivo aos bancos, e paradoxalmente torna a infância em algo de inegável valor financeiro.

Além disso, a pesquisadora aponta para a estratégia do capital que, ao aproximar as crianças das operações bancárias, as transforma em um veículo para atingir as suas famílias, ampliando o escopo de clientes a partir da “educação financeira” para crianças.

Por outro lado, um grupo de teatro de bonecos, que fora perseguido e exilado durante a ditadura, formado por pessoas de ideologia fortemente anticapitalista, viu na instituição financeira forte, um suporte ou uma “tática” para realização de seu trabalho artístico e social, ligado à infância e à cultura, pelo amparo do MEC e do Município, através da FCC – Fundação Cultural de Curitiba.

Esta união entre O Teatro Bonecos Dadá e fortes instituições políticas e financeiras levou o Grupo a um lugar na cena artística de Curitiba nunca imaginado por eles nos anos 60 ou 70, assim na década de 1990, Adair Chevônica, de professora perseguida, passou a personalidade que recebeu uma homenagem oficial especial pelo Dia Internacional da Mulher.

A Câmara Municipal de Vereadores de Curitiba ofereceu a ela um diploma por sua dedicação através do Teatro de Bonecos Dadá, à Cultura paranaense e do Brasil, bem como seu amor pelas crianças (FIGURA 19).

FIGURA 19 – ADAIR CHEVONIKA E SEU DIPLOMA



No fluxo da história, podemos dizer que os Dadás viveram muitas vidas. No ano de 1998, no dia 23 de abril, através da Lei 11.255/95, Euclides Coelho de Souza recebe o benefício indenizatório por perdas ocorridas durante as arbitrariedades do golpe, durante o período do regime militar. (PINHEIRO, 2019).

2. CENA 2 - OS BONECOS: ASPECTOS MATERIAIS E SIMBÓLICOS

No capítulo anterior abordei os sentidos da transição de Euclides e Adair para a linguagem do teatro de títeres como forma de ampliar a comunicação de temas da cultura, política e justiça social pela via artística com o público adulto e infantil. Neste capítulo me dedicarei a explorar mais detalhadamente aspectos materiais e simbólicos do boneco no teatro e educação.

FIGURA 20 – TEATRO DE BONECOS DADÁ - KARLA, EUCLIDES E ADAIR COM OS BONECOS - 1985



Foto de Alice Varajão – FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba.

Em 1985 o jornal *Correio de Notícias* traz uma reportagem intitulada “A República da fantasia”, a matéria era sobre o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, que abrigaria o XIII Festival brasileiro de bonecos e IX Congresso da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos promovida pela Secretaria de Cultura e do Esporte, Fundação Teatro Guaíra, Fundação Cultural de Curitiba, Paranatur e INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas. O Festival tinha também o patrocínio da Varig, Itapemirim e colaboração do Banco Bamerindus.

A matéria anunciava a vinda de bonecos dos sertões, do cerrado, das montanhas, das minas, mas principalmente do mundo dos sonhos. Também trazia uma pergunta: “Que é Boneco?” A pergunta foi realizada em enquete feita a um grupo de crianças, e uma delas respondeu: “**bonecos servem pra dizer o que as pessoas não dizem**” (*Correio de Notícias*, 1985. Grifo nosso).

Em 1985, Euclides era presidente da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e foi organizador do Festival. Para Euclides o teatro de bonecos era “a maior forma de expressão artística, só comparável à ópera de Pequim”.

FIGURA 21 - ABERTURA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DE CURITIBA POR EUCLIDES SOUZA - 1985



Foto de Marcos Campos. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba.

FIGURA 22 – COMPOSIÇÃO DA MESA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS COM EUCLIDÉS SOUZA E O PREFEITO MAURÍCIO FRUET ENTRE OUTROS E PLATEIA.



Foto: Marcos Campos. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba.

FIGURA 23 – CARTAZ DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS

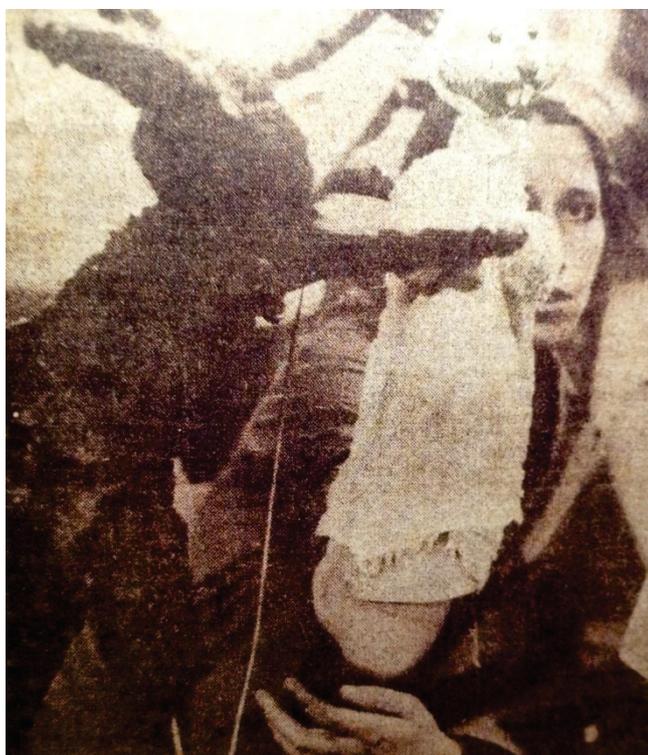


FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.35, 2019.

Um boneco pode se tornar tão popular, que seu público passa a denominar o grupo com seu nome. Foi assim com o Teatro de Bonecos Dadá. Na antiga União Soviética, o teatro de bonecos era conhecido como “Petruska”. Na Alemanha de “Kasperle”, na Itália de “Polichinelo”, na França de “Guignol” e na Inglaterra de “Punch”. Este histórico sobre o teatro de fantoches fez parte de uma reportagem intitulada “Heróis e Vilões (para grandes e pequenos) no CPC fantoches”, de Aramis Millarch, para o jornal *Última Hora* do ano de 1963 (MILLARCH, 1963, p.3).

Para o nome dado ao Teatro de Bonecos, Dadá, existem duas versões distintas, sendo que o primeiro boneco apresentador ainda nos tempos do CPC – Centro Popular de Cultura nos anos de 1960 chamava-se Cepecínico, também chamado de Peludo, uma referência aos cabelos arrepiados. Como Teatro de Bonecos Dadá a primeira versão de apresentador, apelidado pelas crianças de Curitiba como Dadá, foi o coelho branco de astracã, comprado por Adair Chevronika em Moscou, quando frequentou um curso de Teatro de Bonecos.

FIGURA 24 - ADAIR CHEVONIKA MANIPULANDO O COELHO BRANCO “DADÁ” - 1966³⁶.



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.35, 2019.

³⁶ Matéria do *Jornal do Brasil*, sobre o Grupo Dadá, vencedor do **I Festival de Marionetes e Fantoches** no Rio de Janeiro.

FIGURA 25 - DA ESQUERDA PARA DIREITA: 1- CEPECÍNICO OU PELUDO / 2- COELHO COMPRADO EM MOSCOU / 3- O NEGRO, REFORMULADO POR ADAIR / 4- BONECO DADÁ



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.35, 2019.

Os bonecos apresentadores do Grupo Dadá mudaram com o tempo. Estes bonecos atuavam muitas vezes além da função de simplesmente apresentar um espetáculo. Eles recebiam as crianças no início de cada espetáculo e se despediam no final das apresentações. Eram também comentadores em 3ª pessoa, levando informações, interferiam apontando fatos engraçados ou tristes durante a história para o público infantil. Estes apresentadores eram fundamentais para o desenvolvimento do espetáculo junto ao entendimento das histórias pelas crianças.

O primeiro, ainda nos tempos de CPC na década de 1960, Cepecínico também era conhecido como Peludo, por seus cabelos arrepiados. Um boneco preto de olhos grandes, como uma camisa listrada, um estereótipo muito brasileiro, ligado ao típico brasileiro da classe trabalhadora. O Coelho branco vindo de Moscou marca o segundo apresentador do Dadá. Muito meigo e com uma aparência fortemente ligada aos contos de fada europeus. Ele teve sua estreia na garagem do que seria o embrião do Jardim de Infância Pequeno Príncipe.

Seria talvez uma mudança necessária para atender um público de crianças de classe média? O boneco chamado “Negro” foi reformulado por Adair, recebendo um novo figurino. Nasceu de outro boneco, originalmente confeccionado por Euclides em Moscou (FIGURA 26). Este boneco original tinha uma aparência mais adulta. O boneco Dadá foi o apresentador mais famoso e duradouro, tinha sua aparência um típico garoto filho de imigrantes do sul do Brasil. Encantava as crianças (PINHEIRO, 2019).

FIGURA 26 – O NEGRO, BONECO ORIGINAL CONFECCIONADO POR EUCLIDES EM MOSCOU



FONTE: Dadá 40 anos – Publicação sem data.

2.1. OS BONECOS POLÍTICOS

Existiram também outros três bonecos do grupo, que foram utilizados em ações políticas ligadas ao Partido Comunista, à assembleia nacional Constituinte de 1987, e a mascote da candidatura de Euclides a Deputado Estadual em 1982. Os bonecos eram o Vermelhinho, o Constituinte e o Operário.

FIGURA 27 – DA DIREITA PARA ESQUERDA: 1- VERMELHINHO / 2- O CONSTITUINTE / 3- O OPERÁRIO



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.35, 2019.

Para Euclides, “Nosso apresentador, o Boneco Dadá, era companheiro inseparável na arte e na política” e “Não havia dissociação entre apresentar um espetáculo ou empunhar uma bandeira. Ele nos representava e em qualquer circunstância, era nosso porta-voz, e podia ser rebatizado conforme a ocasião”. Euclides se referia à importância dada aos bonecos apresentadores tanto em espetáculos infantis quanto em questões partidárias. (PINHEIRO, 2019).

Vermelhinho, o boneco ligado ao partido comunista foi utilizado em um congresso realizado em São Paulo na década de 1980. Foram confeccionados vários destes bonecos para venda. A renda foi revertida para colaborar com as

finanças do Partido Comunista Brasileiro, ilegal desde o Golpe de 1964. O PCB voltou à legalidade em 1985 (MEMORIAL DA DEMOCRACIA³⁷).

O boneco Constituinte foi lançado na época da Assembleia Nacional Constituinte em 1987. A ordem nas ruas era “Diretas Já!”. Este boneco foi apresentador do circo montado em Curitiba para debates e discussões sobre o tema. O boneco Operário, vestido com capacete foi utilizado na campanha de Euclides para Deputado Estadual pelo PCB em 1982, cujo slogan era: Povo na Constituinte. Esta seria a primeira eleição direta em 20 anos de regime militar (PINHEIRO, 2019).

Os bonecos apresentadores são de fato como vimos, dotados de uma personalidade muito característica, dependendo do meio onde estão inseridos. Assim de fato, “o meio é a mensagem”, como afirmava Marshal McLuhan (1911-1980), sobre meios de comunicação e sociedade. Esses bonecos foram verdadeiros meios de comunicação e sua materialidade revelava suas intenções dentro de um determinado grupo social.

Segundo Goffman (2002, p.11), “A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que deles podem esperar.” A informação também permite que as pessoas antecipem o comportamento esperado de um daquele indivíduo, mas não necessariamente que isso seja verdade. O que estamos a falar aqui é de estereótipos de personalidades anexos a personagens que transitam entre o bem e o mal. Assim se molda a personalidade de um personagem, ou de um boneco dotado de personalidade ou um estereótipo, “mocinho” ou “bandido”.

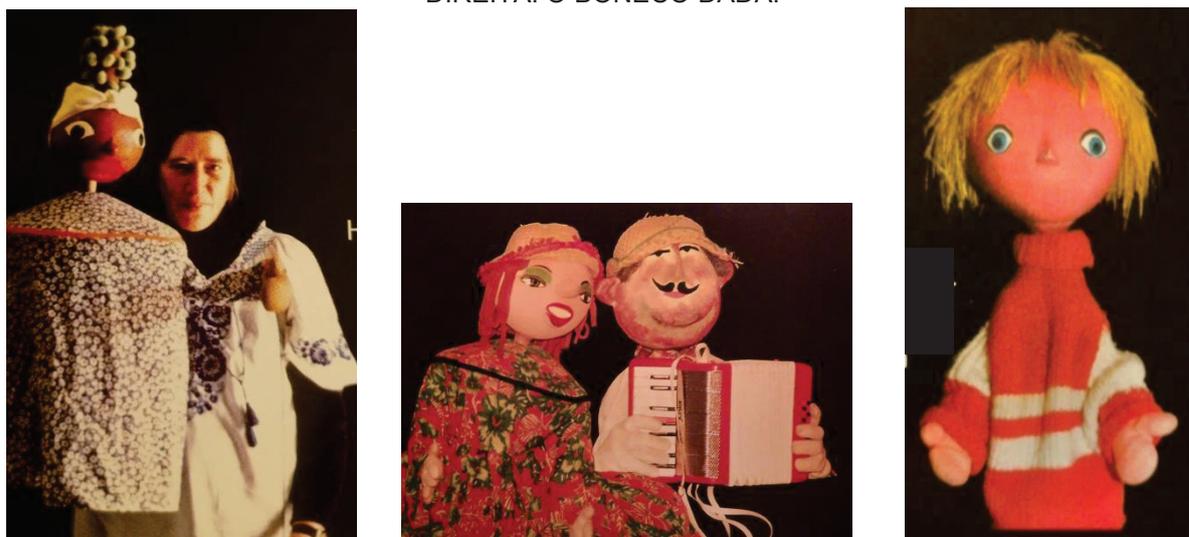
A representação coletiva (CHARTIER, 1990), construtora do ambiente social, se faz presente também no caso de uma peça de teatro de bonecos, desenvolvendo o imaginário infantil durante o espetáculo, fazendo com que as crianças do público façam suas reflexões sobre o assunto abordado e tomem suas decisões sobre o certo e errado, bem e mal.

Sobre a materialidade dos primeiros bonecos do Dadá, alguns vizinhos próximos à antiga casa dos “Dadás”, relataram a existência de um quintal com alguns pés de Porongo, também conhecido como cabaça ou cuia. Este fruto, muito utilizado para fazer cuias de chimarrão, era utilizado por eles para fazer os bonecos-fantoches, os quais eram revestidos com papel machê feito de jornais velhos e

³⁷ <https://www.memorialdademocracia.com.br/card/comunistas-voltam-para-a-legalidade>

colados com polvilho azedo. Estas plantas trepadeiras se estendiam do quintal até para fora dos muros e de uma forma preliminar moldaram as características materiais de alguns bonecos utilizados até hoje, fabricados pelo grupo, inclusive o boneco Dadá.

FIGURA 28 – BONECOS FEITOS COM PORONGO E REVESTIDOS COM PAPEL MACHÊ. A ESQUERDA: ADAIR MANIPULANDO UMA PERSONAGEM DA PEÇA O SONHO DE PONGO, DE JOSÉ MARIA ARGUEDAS. AO CENTRO: OS BONECOS NHÔ BELARMINO E NHÁ GABRIELA. A DIREITA: O BONECO DADÁ.



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência 2019

Os bonecos são veículos de representação em um meio. Os bonequeiros os manipulam e assim dão vida aos personagens, expressando suas emoções, seus diálogos e ações. Os movimentos são ilusórios, mas verdadeiros naquilo que representam. É através dos movimentos e das interações entre o público e os bonecos, que a história ganha vida, é comunicada ao público que participa e toma decisões.

Os bonecos produzem um campo de significados, especialmente quando a linguagem verbal é limitada ou não existente. Os bonecos podem também ser usados simbolicamente para representar conceitos abstratos e servir como o porta-voz dos ideais de um grupo, e traziam em si a linguagem intencional do Teatro Dadá: apelo político e cultura popular.

Um boneco de luva, o mais tradicional no teatro de bonecos, se compõe por duas partes que se unem: cabeça e luva. A cabeça pode ser confeccionada por diversos tipos de materiais. O Teatro de Bonecos Dadá utilizou, além das cabeças feitas com papel machê, massa feita de jornal e polvilho, também bonecos com

cabeças feitas com cabaças. A luva é a parte do boneco que veste as mãos do manipulador, feitas de tecido.

IMAGEM 29 – ELEMENTOS DO O BONECO DE LUVA - CABEÇA À ESQUERDA E LUVA A DIREITA

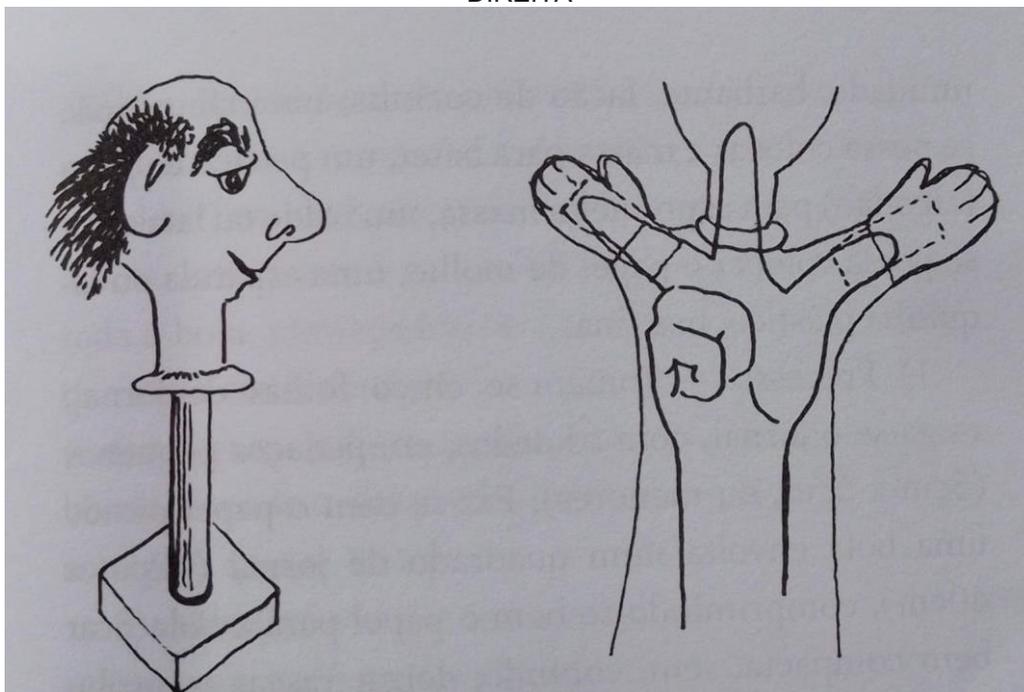


Ilustração de Ivan & Marcelo Louise Nery - Scanner do livro de Ana Clara Machado
A aventura do teatro e como fazer teatrinho de bonecos - 2009

Em entrevista para o *Correio de Notícias* de 20 de janeiro de 1985, intitulada “O mundo dos bonecos”, Euclides responde uma pergunta interessante: “Como é que um pedaço de papel enrolado em trapos velhos tem um poder de sedução tão grande junto às plateias infantis e de adultos no teatro de bonecos?” Segundo Euclides:

É a linguagem popular que atrai e fascina. Seduz todos porque os bonecos criam uma ligação afetiva e amorosa. As marionetes exploram a fantasia e a imaginação das crianças, que sonha junto e completa o texto. Se na peça existe um ponto onde a cabeça do militar é substituída por uma de macaco, e a censura corta, tudo perde o sentido. Não há como esconder a gozação com brincadeiras veladas. Isto porque o teatro de bonecos trabalha com uma linguagem popular. Justamente porque não é um teatro convencional, destinado a uma parcela específica da população, o teatro de bonecos precisa estabelecer vínculos diretos com o público. As marionetes percorrem as ruas, os bairros, a periferia das cidades, mexe com o povo. E o que enche de graça os bonecos é justamente a simplicidade dos espetáculos. (SOUZA, Euclides Coelho, O mundo dos bonecos. Correio de notícias, Curitiba, p.15, janeiro de 1985).

Pierre Bourdieu (2009, p.159) afirma que o campo político é o lugar por excelência, da eficácia simbólica, ação que exerce por sinais capazes de produzir coisas sociais e, sobretudo grupos em uma imagem pública.

Relações de poder são relações simbólicas e para Bourdieu (2009), “O Partido é a Classe Operária e a Classe Operária é o Partido, assim como a Igreja é o Papa e o Papa é a Igreja”. Aqui trago uma questão: Seria o teatro, a ideia de seus atores e vice-versa? Seria a escola, os seus alunos? Como vimos Euclides não diferenciava seus bonecos apresentadores de uma bandeira em punho, símbolos de resistência que transitam entre a arte e a política. Para ele os bonecos eram companheiros inseparáveis. Os bonecos eram representantes de seus ideais. Porta-vozes.

De modo mais geral, todos os enunciados que têm como sujeito um coletivo, Povo, Classe, Universidade, Escola, Estado, supõe resolvido o problema da existência do grupo e encobrem esta espécie de “falsificação de escrita metafísica” que foi possível denunciar no argumento ontológico. O porta-voz é aquele que ao falar de um grupo, ao falar em lugar de um grupo, põe, sub-repticiamente (de modo clandestino - explicação minha), a existência do grupo em questão, institui este grupo, pela operação da magia que é inerente a todo ato de operação. (BOURDIEU, 2009).

De fato, há aqui uma tendência em tratar a existência desses grupos como algo já resolvido e evidente, mas sem uma análise mais profunda das questões ontológicas envolvidas podemos cometer um erro ao classificar um grupo de teatro infantil com ideais de liberdade como subversivo, como adultos que atuariam contra a moral e os bons costumes. O Teatro Dadá buscava como já tratado anteriormente, apresentar em suas peças, oportunidades para uma reflexão, o pensamento crítico.

Para Machado (2009) o Teatro de bonecos aplicado à pedagogia é de inestimável valor; não só porque faz a criança criar, manipular e viver um teatro incentivando o espírito de grupo (onde todos são indispensáveis) é uma escola viva.

Desde o mais simples espetáculo até o mais requintado, são os fantoches uma fonte inesgotável de criação artística, de trabalho em conjunto, de educação e de prazer. Os bonecos tanto nos podem transmitir a poesia de Shakespeare como anseios infantis de Chapeuzinho Vermelho ou as complicações de um guarda-civil sem sorte. Tanto pode agradar a um público refinado de adultos como meia dúzia de meninos; mas é, sobretudo, a alma da criança que a mensagem dos bonecos atinge mais profundamente, da criança real e da criança que os grandes guardam dentro de si. (MACHADO, 2009, p.56).

FIGURA 30 – PLATEIA DE CRIANÇAS NA IMERSÃO DO TEATRO DE BONECOS. AV. MAL. DEÓDORO - CURITIBA - 1985



Fotografia de Marcos Campos. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

A imagem acima (FIGURA 30) mostra uma plateia de crianças maravilhadas em um espetáculo na rua. Ela nos mostra toda força da linguagem e a amplitude do poder de aglutinar adultos e crianças, grandes massas, em torno da arte e da comunicação.

Sobre práticas sociais, cultura e representação, Chartier (1989) explica que “a noção de representação é central para a sua concepção de história cultural, social que se baseia na correlação entre práticas sociais e representações.” Para ele, “representação afirma uma presença daquilo que se expõe no lugar do outro”. Os bonecos são o lugar do outro. Esse “outro” simboliza a representação social e cultural de um povo. O que sempre buscou o teatro Dadá em seus espetáculos infantis foi a representação do conflito entre o bem e o mal. Para Euclides a função social da arte seria a sensibilidade política, sensibilidade que poderia se traduzir aqui como conhecimento.

“A arte serve para politizar... Um cara perguntou para o Lênin – “Como é que eu viro comunista”? E ele disse: “Pela sensibilidade”. O que é que arte dá ao ser humano? A sensibilidade. Daí você vai estudar história, economia, ler Mao Tse Tung... mas, depois que você já tem a sensibilidade”. (SILVA, 2010).

Para Régis Debray (1993), não há vitalidade simbólica sem comunidade, a privatização do olhar moderno é, para o universo das imagens, um fator de anemia. A comunidade aqui pode ser entendida como “grupo”, e a vitalidade simbólica das imagens, estaria intrinsecamente ligada à comunidade ou ao grupo social, e à partilha de significados, que são moldados o tempo todo. Podemos também entender esta ideia de grupo como público definido por Euclides e Adair: As crianças. Elas formavam um grupo cultural ao qual a mensagem do Teatro Dadá se endereçava e que contribuiria através de sua experiência no teatro uma vivência simbólica cultural infantil partilhada entre pares, no que Corsaro (2011), chamaria de Cultura Infantil.

IMAGEM 31 - EUCLIDES MANIPULANDO O BONECO LOBO MAU.



FONTE: Jornal Diário do Paraná, 1975. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Era esta vitalidade simbólica que Euclides buscava quando encontrou na linguagem dos bonecos, mais popular e acessível ao público, diferentemente da linguagem inicial do teatro político dos anos 1960, ligada a autores como Camus e Sartre, com textos ligados ao existencialismo e toda uma problemática da

consciência humana, por exemplo. Textos filosóficos de difícil entendimento pelo público popular dos bairros visitados naquele momento.

Sobre esta linguagem de um teatro mais popular buscada por Euclides, e que se desenvolveria através da manipulação dos bonecos em espaços que incluíam escolas, hospitais, e demais espaços onde se pudesse atuar, a pesquisadora Ana Maria Amaral afirma que:

O objeto no teatro é figura. E quando essa figura é apropriadamente manipulada, ela passa a representar o humano, o animal, a pedra ou vegetal. Objeto e figura são concretudes. A figura ou o objeto, quando separado do seu contexto ou das funções para as quais foi projetado e se colocado em foco num palco ou em qualquer espaço onde se ressalta, sofre transformações. E assim destacado, por inexplicável magia, adquire vida. (AMARAL, 2018)

A linguagem popular do teatro de bonecos pertence às ruas, à cultura popular, infantil. O teatro de títeres, supria no século XVIII, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo”. (Edmundo, 1938). Na comparação entre as duas imagens abaixo (Figura 28), é possível observar a mesma configuração das apresentações do Teatro Dadá e uma gravura representando o teatro de títeres do século XVIII.

FIGURA 32 – TEATRO DE BONECOS POPULAR DE RUA E BONECOS NO PÁTIO DO TEATRO DO PIÁ - 1985



FONTES: 1- Ilustração: O Rio de Janeiro no tempo dos vices reis – 1763 – 1808. 2- Fotografia: Marcos Campos. Acervo da Casa da Memória de Curitiba

Roland Barthes (1980) afirma que “o teatro popular é aquele que obedece a três obrigações concorrentes, cada uma das quais, tomada à parte, não é nova, mas de que só a reunião pode ser inteiramente revolucionária”. Segundo o autor existe a

necessidade de “um público de massa, um repertório de alta cultura e uma dramaturgia de vanguarda.” A integração dessas três obrigações que, na visão de Barthes, não são inovadoras entre si, podem resultar em algo verdadeiramente revolucionário no contexto teatral.

Muitas das adaptações de textos clássicos e outros escritos exclusivamente para teatro de bonecos comprovam espetáculos de sucesso, como “Quem tem razão, o Lobo ou Chapeuzinho” ou “Dadá vence o Diabo” montadas pelo grupo.

Mas essa massa mencionada por Barthes, não vai ou nunca foi ao teatro, como ele mesmo concluiria na continuação de sua definição. Se essa “massa” não vai ao teatro, de alguma maneira o teatro tem o dever de ir ao seu encontro, e o caminho mais curto para isso, de fato seriam as ruas, como no século XVIII.

O Teatro de fantoches é um dos espetáculos mais fascinantes na arte infantil, atingindo até o público adulto, que se identifica com as crianças, torcendo com elas pela vitória do herói contra os vilões. “O teatro de bonecos é utilizado, conseqüentemente, como instrumento de educação pelo entretenimento” (MILLARCH, 1963, p.3).

Para Euclides de Souza o caminho pelo qual buscava uma arte popular através do teatro teve como ponto de partida as ruas do teatro político do CPC. A busca pela cultura popular o levou a desenvolver uma comunicação que ligava a fantasia da infância ao teatro de bonecos.

2.2. O FANTOCHE E O ESPECTADOR

Segundo Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem”, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas (MCLUHAN, 1964, p.22). Esses mesmos meios de comunicação são extensões do homem. O teatro de bonecos se desenvolve por entre uma linguagem simples e de fácil entendimento, codificada pelos bonecos, que poderíamos afirmar como extensões do ator que o manipula.

A ação dos bonecos segue a ideia do texto, que tem como seu grande momento a descoberta por parte das crianças dos ideais do bem e mal, no caso das peças do Teatro Dadá. A estruturação dessa dicotomia depende da maneira e do meio como se orienta o olhar do homem: voltado para o mundo, o olhar tende a

descrever esse mundo em categorias de conhecimento; mas, voltado para si, o olhar tende a construir categorias de crença (CHARAUDEAU, 2011).

É na estigmatização da origem do mal que é preciso inscrever também as estratégias de desqualificação do adversário, sendo este um dos pólos constitutivos do discurso político. As estratégias de desqualificação são utilizadas com a ajuda de diferentes procedimentos discursivos. [...] O sujeito político que combate um adversário deve rejeitar os valores opostos aos preconizados por este, mostrando uma boa argumentação e fraqueza ao perigo dessas ideias. Mas uma argumentação muito pesada, complexa e sutil corre o risco de não ser compreendida pela massa dos cidadãos. (CHARAUDEAU, 2015, p.92, 93).

IMAGEM 33 – BONECO E O ESPECTADOR - 1985



Fotografia de Marcos Campos. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

Na imagem acima, temos um instantâneo que confirma o “meio como mensagem” de Marshall McLuhan e de Charaudeau, que afirma “representações apontam um desejo social”. Na imagem vemos a massa de um público infantil com seus pais em uma avenida que abrigava a sede do banco patrocinador como “meio” e crianças escalando o palco, como querendo desvendar o “desejo” pela fantasia que há no palco.

O desejo social do grupo de Teatro Dadá em seus espetáculos era o esclarecimento político através do entretenimento social, visando atingir de forma

sutil uma massa cultural específica. A representação de um ideal do Grupo pelos bonecos, expressa pela vontade de seus atores, logo é uma prática que produz resultados em uma disputa de valores.

As representações, ao construírem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade, estão incluídas no real, ou mesmo dadas com o se fossem o próprio real³⁸. Elas se baseiam na observação empírica das trocas sociais e fabricam um discurso de justificativa dessas trocas, produzindo-se um sistema de valores que se erige em norma de referência. Assim é elaborada uma certa categorização social do real, a qual revela não só a relação de “desejabilidade” que o grupo entretém com sua experiência do cotidiano, com o também o tipo de comentário de inteligibilidade do real que o caracteriza - uma espécie de metadiscurso revelador de seu posicionamento. Em resumo, as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores. (CHARAUDEAU, 2011, p.47).

A peça “Dadá vence o Diabo”, é um exemplo de disputa de valores, com seu conteúdo libertador (PINHEIRO, 2019). A partir de 1974, a peça foi levada a escolas (FIGURA 29), a bairros de Curitiba e região metropolitana, aplaudida por crianças e adultos. As apresentações também fizeram sucesso durante os comícios das Diretas Já, em março de 1984, por ocasião das manifestações do movimento de luta pelo retorno de eleições livres no Brasil.

FIGURA 34 – APRESENTAÇÃO DA PEÇA “DADÁ VENCE O DIABO” EM ESCOLA NÃO IDENTIFICADA



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, p.177, 2019.

³⁸ *Nota do autor:* Trata-se de uma das concepções, atualmente bastante adotada por correntes da Sociologia (P. Bourdieu), pela Psicologia Social (Moscovici) e pela Antropologia Social (G. Balandier), que consiste em afirmar que as representações produzem sentido. A outra concepção, na linha da teoria marxista da ideologia, considera as representações como um duplo que racionaliza o real, mascarando-o.

“Dadá vence o diabo” é uma peça destinada a crianças, e foi originalmente escrita em 1930 por Germán List Arzubide³⁹ (1818 -1998), escritor e poeta mexicano, engajado em lutas sociais e marionetista. Essa peça é um clássico do teatro *guignol* mexicano e se chama originalmente “*Comino vence al diablo*”.

Este texto foi adaptado⁴⁰ no ano de 1960, e após sua tradução e adaptação, vinha sendo apresentado desde 1963 pelo TF-CPCP, Teatro de Fantoques em Curitiba, mas com o nome “Pimentinha vence o Diabo”. A manchete dizia: “CPCP teatro de bonecos na Páscoa das crianças” (*Última Hora*, 1963, p.2). Pelo seu conteúdo libertador, foi incluída na apostila do CPC e distribuída para todo o país. (PINHEIRO, 2019).

O personagem “Diabo” é de fato um boneco muito emblemático e sua aparência fala por si, e todo aquele que o vê, criança ou adulto, imagina o que ele é capaz de fazer. A estética do boneco, já faz parte de nosso imaginário popular. Para Machado (2009), “a característica mais marcante do fantoche é o **grotesco**. Os fantoches não serão bons artistas se não fizerem rir”. A peça é uma crítica à opressão humana, ao autoritarismo e ao trabalho infantil, neste caso de uma criança negra e de outra indígena.

Na adaptação feita pelo Dadá, a figura do mal representada pelo boneco “diabo” é a ameaça opressora para quem não faz seu trabalho direito, e que assim terá como consequência inevitável sua ida para o inferno. O personagem “diabo” é a representação de um dogma religioso. “Comino”, a criança mexicana aqui adaptada pelo boneco Dadá, é a representação da justiça, do povo que vencerá seu opressor.

Uma história para fantoches, segundo Ana Clara Machado, deve ter as seguintes qualidades, todas indispensáveis: a) Ação rápida; b) Diálogos curtos; c) Poucas personagens em cena. (MACHADO, 2009, p.72). “Cada gesto no teatro de bonecos deve ter uma significação; nenhum é inútil”.

³⁹Germán List Arzubide foi um poeta e revolucionário mexicano. Nascido em Puebla, foi um participante ativo da Revolução, lutando ao lado de Emiliano Zapata e exaltando ele e outros líderes revolucionários em sua poesia.

⁴⁰ A história deste texto está descrita no livro Teatro de bonecos Dadá – Memória e Resistência de 2019 por Dinah Ribas Pinheiro da seguinte forma: No início dos anos 1960, Euclides vai ao Rio de Janeiro com o objetivo de fazer um curso sobre Teatro de Bonecos na Escolinha de Arte do Brasil, no Parque Lage, por indicação da amiga Helena Sanches Barcellos. Helena era parceira artística dos professores titeriteiros do curso: Ilo Krugli (diretor de teatro, ator, artista plástico, figurinista e escritor argentino-brasileiro. Foi uma das principais figuras do teatro para crianças no Brasil) e Pedro Tournon, seu discípulo, que lhe presentearam com o texto “Comino Vence o Diablo”, do mexicano Arzubide, original em espanhol. Após a tradução ela o repassou para Euclides.

Um diálogo comprido cansa o público. Uma ação contada e não vivida também. Aliás, isso é regra geral de teatro. O palco não é um lugar onde se narra uma história, mas um lugar onde se vive uma história. No teatro de fantoches, só é permitido viver uma história. (MACHADO, 20109, p.73).

IMAGEM 35 – BONECOS DA PEÇA DADÁ VENCE O DIABO E O CONVITE DA PEÇA



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência 2019

Dohmann (2013) pondera que “nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade”, afirmando que:

O objeto reflete vivências e simbolismos que envolvem universos mentais, em atribuições de sentido caracterizadas por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de “estar-no-mundo” até a aura criada pelo próprio artefato, na sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais. (DOHMANN, 2013).

A relação que se estabelece entre a história e o público, por meio do texto e seus objetos, aqui os bonecos, se desenvolve na subjetividade do imaginário popular do espectador que irá constatar a presença do bem e do mal através dos estereótipos dos bonecos e suas “auras” que nos conduziram a pensar em bondade, maldade e justiça dentro de suas intenções durante o desenrolar da história.

Os fatos da peça “Dadá vence o Diabo”, se desenvolvem tendo como pano de fundo imaginário as angústias, injustiças, medos e redenções que levam o personagem até a vitória final, quando o bem vence o mal através da justiça em uma narrativa de simples entendimento moral.

Na história, segundo relato do jornal *Correio de Notícias* de 12 de outubro de 1990, “o boneco Dadá é levado pela Vovó a uma fazenda de batatas onde deve

aprender a ficar rico como o patrão”. E ele tenta imitar o patrão dormindo o dia todo até que o diabo entra em cena. Dadá se rebela e a máscara do diabo cai.

Aparentemente a peça tem um discurso que mistura pitadas de humor dramático. No entanto, a intenção do autor alcança níveis mais profundos. Arzubide recorre aos títeres para denunciar a exploração do trabalho infantil, bem como lembrar uma prática dos poderosos quando estes se aproveitam do **medo supersticioso do povo menos escolarizado para dominá-lo e oprimi-lo**. (PINHEIRO, 2019, grifos meus).

Dadá vence o Diabo foi a primeira peça apresentada por Euclides e Aldair, ainda no início de suas atividades em 1961. Relata Euclides Coelho, “para mim é o maior texto de bonecos de luva que representei em toda minha vida” (PINHEIRO 2019). Além de Curitiba, o grupo encenou o espetáculo em vários estados do Brasil e na Bolívia, Chile e Peru. Existe um registro no jornal *Última Hora*, que anuncia a peça com outro nome, “Pimentinha vence o diabo”. (*Última Hora*, pg. 2, 1963).

Na peça “Dadá vence o Diabo” se estabelece uma luta de classes por entre representações ideológicas, e sociais, materializadas pelos bonecos, evidenciando assim o posicionamento político-social do Teatro Dadá.

René Ariel Dotti⁴¹, então Secretário de Cultura da cidade de Curitiba, em matéria do *Correio de Notícias* do ano de 1987, intitulada A Lição do Teatro Dadá, faz um depoimento emocionado falando sobre esse posicionamento político-social do Grupo Dadá:

[...] Ao lembrar esta trajetória de luta, de esperança e resistência política através da inteligência, da palavra e do gesto, eu recordo também os sacrifícios e o triunfo do exemplo de Adair, Dilma, Mirian, Marilda, Euclides, Walmor Marcelino e tantos outros artesãos da desobediência. Como advogado eu os conheci e como cidadão eu passei a admirar o mundo da liberdade e ternura que aparecia num cenário além do rio, como eles diziam existir e apontavam. Não, porém, com o dedo que acusava, mas com o gesto de amor ao próximo. (DOTTI, René Ariel. *Correio de Notícias*, Curitiba, p.4, 19 de abril de 1987).

Em 1988 Euclides receberia da câmara dos vereadores de Curitiba o Título de Cidadão Honorário da Cidade, evento registrado pelo *Correio de Notícias* de junho de 1988, como sendo a primeira vez no país que um titeriteiro recebe esta honraria.

⁴¹ **René Ariel Dotti** - Foi advogado e professor da Universidade Federal do Paraná. Atuou na defesa de perseguidos políticos durante a ditadura e tornou-se um criminalista renomado.

Também em março do mesmo ano, pela primeira vez na história do teatro paranaense, um diretor de teatro de bonecos receberia o troféu Gralha Azul de melhor diretor, concedido anualmente pela Fundação Teatro Guaíra.

As premiações recebidas durante a trajetória artística dos Dadás, atestam seu talento e pensar os textos e roteiros do Grupo de Teatro de Bonecos Dadá e seu público, como “Cultura popular e Cultura Política” ou “Espaço Público e Política Popular” (CHARTIER, 1990), não seria de fato uma tarefa simples se não fossem as representações moldadas pelos fantoches manipulados e sua linguagem popular, muitas vezes apenas gestual.

Esta linguagem popular buscada pelo Grupo Dadá seria ampliada com a produção de um Jornal próprio no final dos anos 1990. Uma nova etapa entre a comunicação do grupo e seu público infantil, caracterizado por questões ainda políticas, mas com viés ambiental, ligando educação e ecologia.

3. CENA 3 - SEGUNDA TRAJETÓRIA: TEATROS FIXOS, JORNAL DO DADÁ, INFÂNCIA, ESCOLA E MEIO AMBIENTE, IMAGINAÇÃO

Neste capítulo farei uma breve análise do que classifiquei como a segunda trajetória do Teatro Dadá. Assim, início fazendo uma breve análise dos locais por onde passou o Teatro de Bonecos Dadá e seus teatros fixos. Estes locais foram a casa dos espetáculos do teatro Dadá, cedidos pela Prefeitura Municipal de Curitiba - PMC e Fundação Cultural de Curitiba e pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, ficando clara a participação política ligada à cultura da cidade de Curitiba. Em seguida uma abordagem sobre o “O Jornal do Dadá – Jornal da Criança” muito importante para discussão da produção cultural do Teatro de Bonecos Dadá, direcionada ao público infantil no final dos anos de 1990. Este jornal periódico fez a ponte entre o Teatro de Bonecos Dadá e a Ecologia, com divulgação em Escolas Municipais da região metropolitana de Curitiba, pois ela marca o final do Teatro no Bosque Gutierrez e o início do novo local em Campo Magro, cidade metropolitana de Curitiba ligada a Almirante Tamandaré.

O Jornal do Dadá nos permite uma análise da infância e da arte do teatro de bonecos, ligadas pelo marketing constituído pela Prefeitura Municipal e seu braço

cultural, a Fundação Cultural de Curitiba e seus apoiadores estatais em busca de uma construção de marca ligada à Ecologia.

O Capítulo finaliza com uma breve análise ao conceito de imaginação, fundamental para se adentrar ao mundo da arte e do teatro de bonecos. A imaginação é o próprio universo infantil e sua maneira de ler e entender o mundo com seus significados muito peculiares.

3.1. TEATROS FIXOS

Se o início dos anos 60 marca o início da trajetória artística de Euclides e Adair com o idealismo pujante daquela geração de jovens engajados e ativistas, estudantes, o final daquela década sangrou na pele aqueles anos de chumbo. Entre alegrias, viagens, rotas e planos de fuga, os anos 70 marcam o amadurecimento através de uma realidade violenta de um mundo em mutação. Perseguições políticas, condenações, ameaças e a fuga para um exílio em países latino-americanos imersos também em barris de pólvora.

O retorno de Euclides e Adair no início dos anos 70 marca um fenômeno cultural importante como já vimos. O apagamento histórico de perseguições políticas, prisões arbitrárias e fugas em meio à escuridão de um golpe cívico-militar. Apesar de todas as dificuldades vividas por Euclides e Adair nos anos posteriores ao golpe, seu retorno a Curitiba e sua cena artística e cultural, os acolhe novamente, e seus projetos começam a ganhar forma lentamente em novos espaços em meio a transformações e adaptações envolvendo população, escolas e bairros. A conquista de espaços fixos, paralela à continuidade de espetáculos nas ruas marca um novo momento na trajetória do grupo.

Curitiba passava por mudanças nesta época, havendo por parte do IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, “a preocupação com a urbanização da cidade, bem como com a adequada ocupação, localização e organização da população na cidade, em especial a mais pobre” (MANTAGUTE, 2009, p.117).

No início da década de 1970 até os meados da década de 1980 a cidade de Curitiba passou por transformações significativas no setor populacional, assim como no campo do trabalho. No que diz respeito ao aspecto populacional, a vinda maciça de migrantes da área rural para a capital do estado paranaense acarretou mudanças no que diz respeito à organização

social da cidade, tendo em vista que esta nova população moradora da capital necessitava dos serviços do estado, tais como: moradia, lazer, segurança, transporte, pavimentação de ruas, escolas, saúde e também o serviço de creches. (MANTAGUTE, 2009).

O Teatro de Bonecos Dadá de Euclides e Adair retornou a Curitiba, neste contexto social e político de migrações e adequações urbanas. Assim, O Grupo caíria como uma luva às necessidades desta reurbanização da cidade, nas necessidades de lazer, inseridos nos bairros onde uma nova população viria a se formar com as migrações rurais do Estado do Paraná.

Uma destas grandes migrações ocorreu em julho de 1975 quando uma forte geada, a “geada negra” dizimou os cafezais do Paraná, finalizando assim um ciclo econômico do Estado (RODRIGUES, 2020). Dentro deste contexto, Euclides, Adair e o Teatro de Bonecos Dadá, tiveram uma breve estadia após o retorno, no Centro de Criatividade de Curitiba, no Parque São Lourenço. Após este período de adaptações e contatos, por intermédio da Fundação Cultural de Curitiba, se instalaram de forma fixa, no Largo da Ordem, onde foi criado em 1978, o Teatro do Piá, com capacidade para 50 lugares. Os Dadás produziram seus espetáculos no Teatro do Piá⁴² até o ano de 1984 (PINHEIRO, 2009).

IMAGEM 36 – EUCLIDES E O BONECO DADÁ EM FRENTE AO TEATRO DO PIÁ



Fonte: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência 2019

⁴²**Piá** – No dicionário priberam: Menino ou jovem indígena, mas no Paraná é um forma popular de se referir a meninos ou crianças. <https://dicionario.priberam.org/pi%C3%A1>

IMAGEM 37 – ENCONTRO DE TEATRO SUL-AMERICANO NO TEATRO DO PIÁ - 1981



Fotografia de Alcides Munhoz. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

Em 1982 o Teatro de Bonecos Dadá participou da inauguração do Teatro da Classe⁴³, em um antigo prédio de Curitiba. Apresentavam espetáculos aos sábados e domingos. As peças eram “O Burrinho Vermelho” e o “Patinho Quá-Quá” de autoria de Jean-Loup Temporal, apresentado também as escolas da cidade.

IMAGEM 38 – FACHADA ATUAL DO TEATRO ZÉ MARIA SANTOS, ANTIGO TEATRO DA CLASSE, EM 1982



FONTE: Centro Cultural Teatro Guaíra

<https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Pagina/Teatro-Jose-Maria-Santos>

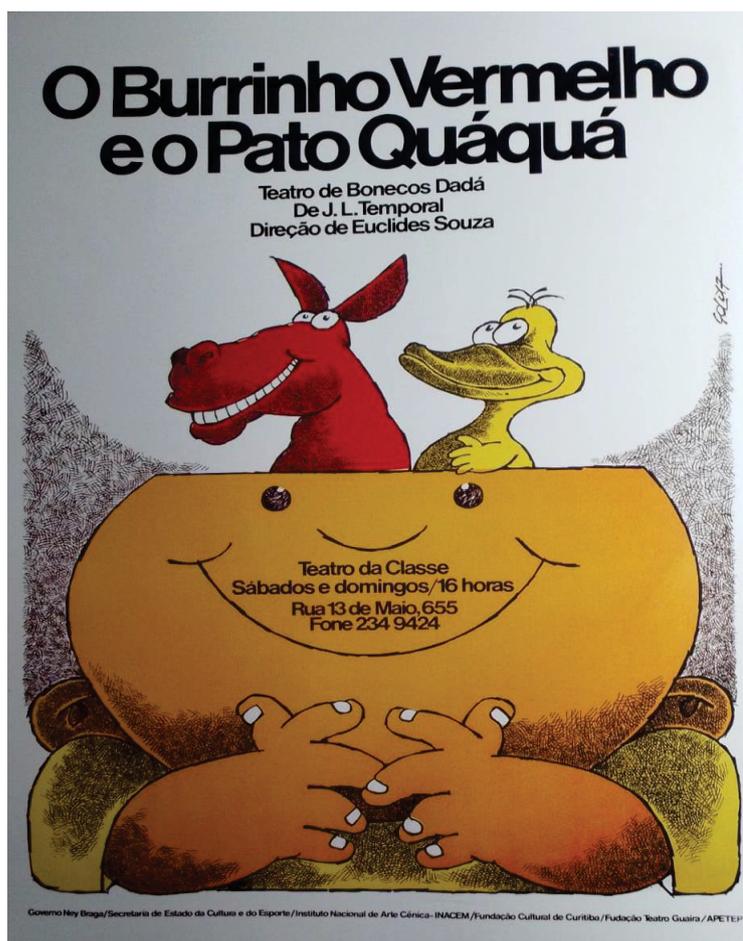
⁴³A história do prédio onde está localizado o Teatro José Maria Santos começa no final do século XIX, quando ali foi instalada a fábrica de malhas e confecções da família Hoffman. Antes de se tornar o auditório que conhecemos hoje, o local foi também Malharia Curitibana e Fábrica do Samba, até chamar a atenção do ator José Maria Santos, nos anos 80. Zé Maria juntou-se ao ator Irineu Adami e construiu no local o Teatro da Classe - com recursos da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Paraná, do Serviço Nacional de Teatro, da Secretaria de Estado de Cultura e da Fundação Cultural de Curitiba. (Fundação Teatro Guaíra).

Naquele ano, o Teatro de Bonecos Dadá completava 20 anos de trabalho com o teatro infantil, e recebeu uma homenagem especial na noite de abertura do novo teatro. A homenagem veio das mãos do então Prefeito Jaime Lerner. Euclides Souza, diretor do Grupo, recebeu a placa em homenagem ao bom trabalho com as crianças. (*Diário do Paraná*, p.6. 1982).

Os espetáculos tinham apoio do Governo Estadual, gestão Ney Braga, da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, Instituto Nacional de Arte Cênica-INACEM, Fundação Cultural de Curitiba, Fundação Teatro Guaíra/APETEP.

A ilustração do cartaz do evento foi de autoria de Luiz Antônio, o Solda, conhecido cartunista, poeta e publicitário, que atuou em grandes jornais do Paraná, colaborador do Pasquim e premiado em Salões de Humor pelo Brasil.

IMAGEM 39 – CARTAZ DA PEÇA APRESENTADA NO TEATRO DA CLASSE EM 1982



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, 2019.

Após o ano de 1984, o Teatro Dadá ficaria novamente sem um local fixo para suas apresentações. Mesmo sem espaço os Dadás continuaram trabalhando e umas de suas ações foi o trabalho formativo junto às auxiliares de creches municipais, chamadas de babás naquela época. Realizaram oficinas na Creche Santa Amélia no bairro Fazendinha em Curitiba.

IMAGEM 40 – EUCLIDES EM OFICINA COM AS BABÁS NA CRECHE DA VILA SANTA AMÉLIA EM CURITIBA – 1985



Fotografias de Alice Varajão. Acervo da Casa da Memória de Curitiba

Foi somente no ano de 1987, no dia 12 de outubro, Dia das Crianças, que o Teatro de Bonecos Dadá, receberia da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, através do então secretário René Ariel Dotti (governo Álvaro Dias), notório admirador do trabalho dos Dadás, um antigo imóvel situado na rua Mateus Leme, 32. Este local era os fundos da casa onde seriam as futuras instalações do Museu João Turim. O local foi batizado de Atelier'87 Teatro e Escola de Bonecos. Por entre escombros de um lugar abandonado, iniciaram-se as reformas que durariam meses.

Fomos para lá. Instalamo-nos num porão de terra batida, cheio de pulgas, três salas em escombros e um salão na parte de cima, quase destelhado. Quando chovia, a água invadia tudo, inclusive a parte de baixo, onde estávamos. Não tinha escoamento. Para sair da sala mais alagada, improvisamos pontes com tábuas e pneus que encontramos no porão. As mesas que usávamos eram de portas velhas e cavaletes que, para nossa sorte, estavam no lixo do porão. Não havia banheiros. Durante um ano fizemos xixi numa lata.(DADÁ 40 ANOS, sem data).

Após a inauguração, onde momentos antes Adair ainda costurava as cortinas do teatro, um problema: ainda não havia verbas para implementar os cursos e oficinas do Atelier 87. A solução veio por intermédio do Secretário de Cultura e a Presidente da PROVOPAR - Programa do Voluntariado Paranaense, criado e desenvolvido em 1980 por Nice Braga, esposa do então governador Ney Braga. Este programa inicialmente era vinculado à Secretaria de Saúde e Bem-Estar Social, sendo desvinculado do governo três anos depois atuando como uma ONG - Organização Não-Governamental, desenvolvendo projetos sociais sem fins lucrativos. (TRIBUNA, 2019).

Foi através de um convênio com o PROVOPAR e Secretaria de Cultura, que o Teatro Dadá no Atelier'87 acertou projetos de espetáculos gratuitos para escolares e apresentações itinerantes em escolas especiais e hospitais dois dias por semana.

Durante a semana o teatro oferecia espetáculos gratuitos às crianças da Rede Estadual de Ensino, com transporte oferecido pelo Banco Banestado, agendados pelo PROVOPAR. Aos domingos à tarde espetáculos ao público geral. “Nesta época começamos a cadastrar as crianças do domingo, como “Amiguinhos do Dadá”. Chegamos a ter 5.000 crianças cadastradas”. (DADÁ 40 ANOS). Um fato marcante na época foi Euclides ter recebido da CMC - Câmara Municipal de Curitiba, através do Vereador Heziel e Marlene Zanin, o Título de Cidadão de Curitiba.

IMAGEM 41 – INAUGURAÇÃO DO ATELIER'87. ADAIR CHEVONIKA E SECRETÁRIO DE CULTURA DR. RENÉ ARIEL DOTTI. EUCLIDES AO FUNDO - 1987



FONTE: Dadá 40 anos – Publicação sem data

IMAGEM 42 – PLACAS COMEMORATIVAS DA INAUGURAÇÃO DO ATELIER'87 - GOVERNO ÁLVARO DIAS - 1987. A PRESIDENTE DA APAE, DRA. DÉBORA DIAS E EUCLIDES SOUZA



FONTE: Dadá 40 anos – Publicação sem data

Em 1991, o Governo do Estado, através da Secretaria de Cultura e da Coordenadoria de Ação e Cultura, produziu um cartão postal utilizando a imagem do Boneco Dadá, desejando um Feliz Natal e um Próspero Ano Novo. O postal trazia no verso além da mensagem, o remetente do Atelier'87 e seu endereço na Mateus Leme.

IMAGEM 43 – CARTÃO POSTAL DE FELIZ NATAL E PRÓSPERO ANO NOVO - GOVERNO DO PARANÁ - SECRETARIA DE CULTURA - COORDENADORIA DE AÇÃO CULTURAL. ATELIER'87 - TEATRO E ESCOLA DE BONECOS - 1991



FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

<https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/acervo/39973>

Durante o período em que o Teatro permaneceu na Mateus Leme, haviam espetáculos semanais para alunos das escolas da Rede Estadual de Ensino, oficinas de dramaturgia, cenografia e iluminação. A programação do Atelier'87 incluía as peças “A nuvem apaixonada”, “O chapeuzinho vermelho”, “O mundo mágico” e o “Auto do menino atrasado” de Cecília Meireles. O Teatro e Escola de Bonecos Dadá, contava também com arte educadores contratados (PINHEIRO, 2009).

Nesta época Euclides e Adair se tornaram funcionários públicos da FCC - Fundação Cultural de Curitiba pela CLT⁴⁴ - Consolidação da Lei do Trabalho, sendo Euclides responsável pelo Setor de Artes Cênicas e Adair lotada no mesmo departamento. Por motivos divergentes entre Secretarias, Euclides renunciaria ao cargo tempos depois. O Teatro de Bonecos Dadá permanece neste local fixo até o

⁴⁴ Decreto-Lei no 5.452/1943

final do mandato de Álvaro Dias em 1991. Após o fechamento do Atelier'87, o Grupo Dadá ficaria por mais 4 anos sem um teatro para suas apresentações.

Como Euclides e Adair eram então funcionários públicos, após o fechamento do Atelier'87, novamente em um ato político, o então Governador Roberto Requião, enviou Euclides a ASSOMA - Associação dos Meninos de Rua de Curitiba⁴⁵, recém fundada e dirigida à época por sua irmã Lúcia. A ASSOMA se manteve em funcionamento por quase vinte anos, fechada por motivos financeiros. (TRIBUNA, 2009).

No que diz respeito à ASSOMA e meninos e meninas de rua na cidade de Curitiba, uma pesquisa feita em 1991 pelo IPPUC - Instituto de Pesquisa e Planejamento urbano de Curitiba e pela Secretaria do Menor havia abordado nas ruas do centro de Curitiba, 518 crianças e adolescentes. Esta pesquisa identificou que:

- **199** crianças esmolavam e trabalhavam em atividades informais;
- **101** crianças apenas esmolavam;
- **218** crianças perambulavam pelas ruas (LUTFI, 1992).

A ASSOMA tinha uma proposta de Escola Oficina direcionada para estes menores de rua, à qual o Teatro Dadá realizaria oficinas, ligadas às artes cênicas: Lazer, diversão e iniciação profissional, desta forma ajudando a parcela oprimida da sociedade - Meninos e Meninas de Rua (QUARENGHI, 1988).

Sobre a atuação do Teatro de Bonecos Dadá na ASSOMA, Euclides relembra sobre a montagem das oficinas, confecção de bonecos e a relação do Grupo Dadá junto às crianças do projeto:

Na ASSOMA, montamos a oficina que terminaria na montagem de um Auto de Natal. Foi um dos trabalhos mais dignificantes que fizemos. Os meninos construíram 150 bonecos que Adair e Paula os ajudaram a vestir. Costuraram cortinas, fizeram o palco, aprenderam manipulação e ensaiaram a peça. Foi montada nos jardins do Palácio Iguazu para a estréia. Ainda chegamos a fazer mais duas apresentações. No dia de nossa saída da ASSOMA fomos agarrados pelas crianças numa grande choradeira coletiva. Aqueles meninos e meninas que dançaram com tanta graça, decoraram textos na base do ouvir (Muitos deles não sabiam ler), representaram com tanta segurança, mais uma vez foram frustrados. Lá ficaram 150 bonecos. Não sabemos se algum dia foram usados novamente.
(DADÁ 40 ANOS, sem data).

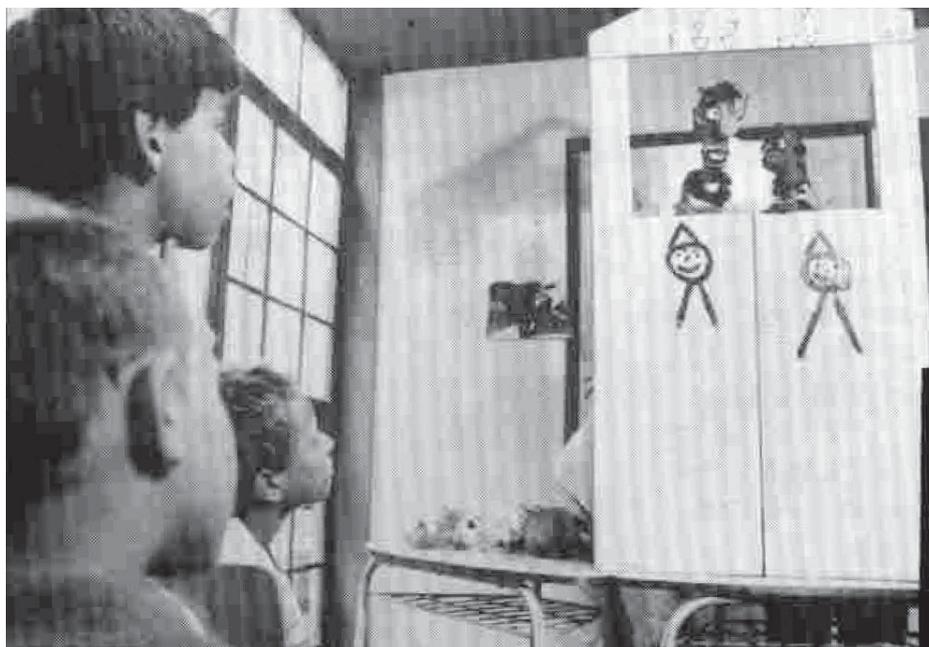
⁴⁵ **ASSOMA** - Instituição de educação e assistência social, tinha como objetivo tornar a educação e o trabalho acessíveis aos meninos de rua na faixa etária de 06 a 17 anos.

IMAGEM 44 – CRIANÇAS DA ASSOMA E BONECA DADÁ ASSOMA



FONTE: Dadá 40 anos – Publicação sem data

IMAGEM 45– CRIANÇAS DA ASSOMA E O TEATRO DE BONECOS



FONTE: Revista Espaço Urbano - Pesquisa e planejamento, 1988

<https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/pergamumweb/vinculos/000092/00009256.pdf>

Quando Rafael Greca tomou posse como novo Prefeito da Cidade de Curitiba em 1993, os Dadás foram parabenizá-lo e receberam naquele momento, uma encomenda do então prefeito eleito: “Ele pediu que montássemos uma peça sobre a história da cidade para as comemorações dos 300 anos de Curitiba” (DADÁ 40 ANOS). Mais uma vez o trabalho do grupo e sua popularidade junto às infâncias, escolas e famílias faziam dos Dadás um forte capital publicitário para as políticas da cidade.

Para o espaço de confecção de novos bonecos do Teatro Dadá, Rafael Greca de Macedo, resolveu presentear o Grupo e as crianças da cidade com um novo local fixo para espetáculos do Teatro de Bonecos Dadá, o Teatro do Bosque Gutierrez, Parque Chico Mendes.

IMAGEM 46 – RAFAEL GRECA, PREFEITO DE CURITIBA E EUCLIDES SOUZA



FONTE: Dadá 40 anos – Publicação sem data

O local era administrado pela FCC - Fundação Cultural e SMA - Secretaria do Meio Ambiente. Este local permitiu ao Grupo realizar apresentações regulares para o público geral e alunos da rede municipal de educação.

O repertório do Grupo no Bosque Gutierrez que se desenvolveria naquele momento: “Um passeio no bosque”, “O burrinho vermelho”, “O cuco”, “Curitiba dos meus sonhos”, “A luta do Super-Escovinha contra a Dona Bactéria”, de Reynaldo Jardim. Em dezembro, com as comemorações de Natal, o Grupo apresentava “O

auto do menino atrasado” de Cecília Meireles. Em 1997 com uma nova gestão na Prefeitura de Curitiba o Teatro foi desfeito. (PINHEIRO, 2019).

IMAGEM 47 – CARTAZ PARA FIXAÇÃO NAS ESCOLAS, APRESENTANDO A PEÇA
“A SUPER-ESCOVINHA CONTRA DONA BACTÉRIA”.



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, 2019

Ainda no ano de 1997, após o fim do mandato de Rafael Greca, em 18 de março, chegavam a Curitiba as comemorações dos 50 anos da UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância. Mais uma vez o Teatro de Bonecos Dadá estará em vínculo com esta organização, que como vimos nos capítulos anteriores, foi presente na vida dos Dadás durante os anos de exílio político.

O grupo foi uma das atrações da abertura deste evento realizado no Memorial de Curitiba, que abrigou painéis, fotografias e textos que contavam a história da UNICEF e os trabalhos realizados no Brasil. A abertura do evento contou com a presença de representantes da UNICEF no Brasil e do então atual Prefeito Cássio Taniguchi e do Governador Jaime Lerner.

O Teatro Dadá apresentou no evento de abertura, mais uma montagem da peça clássica de seu repertório: “Dadá vence o Diabo”, do mexicano Germán List Arzubide⁴⁶(1898 - 1998), com seu tema, que denunciava o trabalho infantil,

⁴⁶**Germán List Arzubide** foi um poeta e revolucionário mexicano. Nascido em Puebla, foi um participante ativo da Revolução, lutando ao lado de Emiliano Zapata e exaltando ele e outros líderes revolucionários em sua poesia.

exploração de povos originários e negros nas Américas. (FOLHA DE LONDRINA, março de 1997).

IMAGEM 48 – SCANNER DO ORIGINAL IMPRESSO - EXPOSIÇÃO 50 ANOS DO UNICEF



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, 2019

Quase uma década se passou após o Teatro do Bosque Gutierrez. Neste espaço de tempo o Teatro Dadá ficaria novamente sem um espaço fixo para apresentações. Somente no ano de 2010, após a compra de um imóvel situado em Campo Magro, região metropolitana de Curitiba, próximo ao bairro de Santa Felicidade, se estabeleceu em um novo espaço. Um pequeno teatro com capacidade para 40 lugares.

IMAGEM 49 – CASA E TEATRO - O ÚLTIMO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO DOS DADÁS



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência 2019

Este foi o último local para apresentações do Grupo de Teatro de Bonecos Dadá. Ali realizaram espetáculos por 2 anos, até o falecimento de Adair Chevonika no ano de 2013. Assim tudo se desfez. Em matéria publicada no *jornal Gazeta do Povo* de 2013, Euclides lamentava perda de sua esposa e companheira: “Nascemos ali naquele movimento (político). Vivemos esses anos todos porque tínhamos afinidade política, cultural, social, familiar em tudo. Por isso resistimos juntos até ontem.”

Segundo a matéria, os Dadás já não montavam espetáculos há alguns anos, e a ideia de montar um museu com todo o acervo do grupo era uma ideia forte entre os dois. Euclides finalizou a matéria explicando: “Não vou fazer teatro por fazer, não é isso que quero. Comecei fazendo por uma realidade política”.

Através das frequentes mudanças de locais fixos, apoiados pela Prefeitura Municipal de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Secretaria de Cultura, PROVOPAR e Governo do Estado do Paraná, nos é possível analisar a importância do Teatro de Bonecos Dadá, Euclides e Adair, na dimensão política e cultural da cidade de Curitiba. Dimensões que envolvem a infância, escolas estaduais e municipais, Escolas Especiais e associações, como a Associação dos Meninos de Curitiba - ASSOMA.

IMAGEM 50 – TEATRO DE BONECOS DADÁ NA FCC - FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA - SEM DATA



FONTE: PINHEIRO, D.R. Teatro de Bonecos Dadá – Memória e Resistência, 2019

A imagem anterior (FIGURA 39) ilustra o grau de parceria que existia entre o Teatro de Bonecos Dadá e a FCC. Na foto o Grupo aparece sentado na escada, felizes com seus bonecos.

Fica claro o entendimento de que a infância sempre se renova, “a criança é um público renovável, a cada três anos se conquista outra plateia.” (DADÁ 40 ANOS). Isso nos leva à reflexão de que antigos espectadores conduzem a novos espectadores. Por exemplo, crianças que assistiram espetáculos no tempo do Teatro do Piá, Atelier’87, nos anos 80, conduziram seus filhos ao Teatro de Bonecos do Bosque Gutierrez nos anos 90 e 2000. Ficaria evidente a partir de então a necessidade de fidelizar um público, através de um veículo de comunicação que diretamente com as crianças já cadastradas pelos Teatro Dadá.

Assim nasceria “uma proposta de busca por uma forma de conceituar um jornal destinado para crianças não apenas a partir do discurso que ele criaria e seria veiculado, mas também pela forma como esse discurso seria concebido e produzido” (DORETTO, 2014).

3.2. JORNAL DO DADÁ

O jornal do Dadá, foi criado no ano de 1997, no último ano de permanência do Grupo no teatro do Bosque Gutierrez. O Jornal fazia a comunicação entre o grupo e seu público infantil, divulgando datas de espetáculos, informações sobre o grupo e suas ações nas escolas da rede municipal de Curitiba.

Pela análise destas publicações, podemos aferir valores culturais defendidos e transmitidos naquele recorte temporal, situado entre o final da década de 1990 até meados de 2008. Esta fonte me permitiu várias perguntas: Existiu um retorno por parte daquele público leitor infantil? Quais escolas participaram dos projetos do grupo e quem foram os patrocinadores do jornal? Estas são questões muito importantes para a análise desta publicação como parte da história do grupo de teatro de bonecos Dadá.

Hábitos e costumes são valores transmitidos de geração em geração, e muitos destes valores que contribuíram para um molde cultural da cidade de Curitiba, nasceram em editoriais de jornais de grande circulação à época na cidade. Tais valores culturais eram também fortemente evidenciados nas famílias ditas tradicionais com fortes influências dos imigrantes no imaginário construído sobre

Curitiba, nos núcleos de convivência social, principalmente nas escolas. Para Hannah Arendt, “Pertence à própria natureza da condição humana o fato de que cada geração se transforma em um mundo antigo”,

O papel político que a educação efetivamente representa em uma terra de imigrantes, o fato de que as escolas não apenas servem para americanizar as crianças, mas afetam também a seus pais, e de que aqui as pessoas são de fato ajudadas a se desfazerem de um mundo antigo e a entrar em um novo mundo, tudo isso encoraja a ilusão de que um mundo novo está sendo construído mediante a educação das crianças. (ARENDR. 2016, p. 133).

As tensões entre a tradição e o novo vem sendo passadas às crianças mais em espaços sociais do que nas escolas. Os Jornais e revistas em 1990 atuavam fortemente na construção de valores e condutas sociais reverberadas também nas escolas, e desta maneira “Lentamente os costumes se moldam a condutas” (ELIAS, 2011). Assim podemos concluir que é na infância, na aprendizagem escolar, que se exercita a construção cultural e suas interpretações sociais da realidade.

Até meados de 1990, predominava no Brasil um escasso interesse pela cobertura dos temas relacionados à vida da criança e do jovem (MARÔPO, 2009; PONTE, 2005; ANDI, 2005), mas o fim da década 1990 e o decorrer dos anos 2000 mostraram uma mudança de espectro (DORETTO, 2002). O jornalismo infantil, que já existia de maneira mais esparsa nas décadas anteriores, ganhou força nesta época como um investimento em novos leitores, criando vínculos com o jornal, claramente na busca por novos públicos.

Para Doretto, “pode-se definir o jornalismo infantil como aquele cujo público são crianças. A simplicidade da frase, no entanto, não se sustenta pela complexidade do conceito envolvido”.

definir o jornalismo infantil que vai além de pensá-lo apenas como um tipo de produção jornalística que tem como público leitor as crianças. Isso porque o jornalismo, ao se dirigir às crianças — e ao se relacionar com os meninos e meninas que são suas leitoras e, também, fontes de informação, constrói (e representa) a infância contemporânea, quebrando ou reforçando preconceitos e estereótipos e papéis sociais que recaem sobre meninos e meninas. (DORETO, 2014).

Em 1990, aparelhos celulares e internet não faziam parte ainda de um olhar para o futuro destes novos públicos leitores de jornais, que muito rápida e massivamente, alimentaria as desigualdades sociais, também nas escolas transformando a história social da infância com suas abordagens pedagógicas nas

escolas. Bourdieu afirma que a ideia de educação em massa, tem a ver com uma reprodução e uma legitimação das desigualdades sociais.

A educação perde o papel que lhe fora atribuído de instância transformadora e democratizadora das sociedades e passa a ser vista como uma das principais instituições por meio da qual se mantêm e se legitimam os privilégios sociais. (BOURDIEU, 2006, p.15).

Para Veiga o tempo da infância é também uma produção sociocultural, e a produção da identidade das gerações se faz combinada a outras categorias, como gênero, classe social e etnia (VEIGA, 2010). Assim, o conceito de infância se torna, não apenas uma fase biológica, mas também, como afirma Veiga, uma construção social e cultural. Na imagem abaixo (Imagem 39), vemos a plateia de crianças atendendo um comando ou uma pergunta dentro de um espetáculo dos Dadás, produzindo uma resposta, unificando uma identidade. Isso significa que a forma como a infância é percebida e vivenciada, influencia e é influenciada pelas características e valores da sociedade em que está inserida, tendo nas escolas seu núcleo mais duro e efetivo.

IMAGEM 51 – TEATRO DE BONECOS E PLATEIA DE CRIANÇAS NA AV. MARECHAL DEODORO - 1985



Fotografia de Marcos Campos. FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

O poder das escolas e das mídias na história da sociedade moderna sempre foi um fator importante da experiência da infância, que se faz moldado não apenas pela idade, mas também por questões de gênero, classe social e etnia. Assim, tentar compreender a infância e sua formação de identidade, projeta questões que não podem ser dissociadas das dinâmicas sociais.

Os jornais impressos desempenhavam um papel de extrema importância como fonte de informação junto aos adultos, e contribuíram diretamente para a formação de opinião pública também infantil, moldando assim suas dinâmicas sociais na busca por novos leitores. Escondidas por entre publicações adultas ou infantis, manchetes e opiniões, ou passatempos oferecidos aos filhos de leitores, sempre existiu outra questão de extrema importância e fundamental na construção da comunicação de massas: a **imaginação**, que tem como fio condutor, a manipulação de narrativas, que modela o pensamento coletivo, podendo também ser ferramenta para estabelecer um controle social. A imaginação é a própria manifestação da arte, e para Euclides “A arte não é meramente contemplativa ou decorativa”, como ele expressa na seguinte entrevista:

A manifestação artística tem o poder de mudar a realidade. É algo divino. Gosto do que faço e acho útil. Você pensa que não passa nada de importante, mas passa sim. É em um espetáculo que contamos uma história para mudar o cotidiano. Começamos pelas coisas simples, como “fumar faz mal a saúde”, até o lixo deixado em lugares impróprios, o que é errado, chegando a assuntos delicados como catástrofes mundiais. (Jornal do Estado, 2005).

A definição de sensibilidade e imaginação na concepção dos Dadás foi transmitida por Adair Chevonika no editorial do Jornal do Dadá número 3, de Abril de 1997. Adair escreveu sobre “Como o Teatro de Bonecos Dadá, considera um teatro de bonecos para crianças:

É um teatro muito especial. Talvez o mais difícil de ser feito. A criança é pura afetividade, engajando-se na história e vivendo os personagens como se fossem reais. Ela não vigia a sua compreensão, não pensa o que vê. Através de sua **sensação** ela capta as palavras, cores, movimentos, sons e ações. O teatro destinado a ela deve ser como poesia solta no espaço, já que existe uma poesia para os sentidos, como existe uma para a linguagem. [...] Levamos em conta a idade cronológica da criança, aprendemos que um espetáculo para crianças de 3 a 6 anos, dificilmente agradará as maiores. [...] Quais nossas liberdades (**a imaginação da criança**, por exemplo), quais nossas obrigações (vocabulário restrito das crianças). Nelas existe a

confusão entre o real e o imaginário, tudo o que há no palco tem vida e as coisas não estão inertes, mas provisoriamente imóveis. Ela aceita uma máquina conversar com um peixe, uma mesa se transforma em casa. Não usamos as fadas por considerarmos que as que mais encantam são as que existem no interior de cada um, por isso é difícil materializá-las. Cada criança **imagina** a mais bela. (*Jornal do Dadá*, 1997, grifos nossos).

Para o Teatro Dadá a imaginação era algo muito importante para a elaboração de um espetáculo infantil. A participação da criança era parte do espetáculo e aperfeiçoava os textos durante as apresentações. Para Chartier não se pode confundir imaginação com representação. Para ele, a imaginação “é parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade”, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como prova de uma realidade que não o é. (CHARTIER, 1988, p.22).

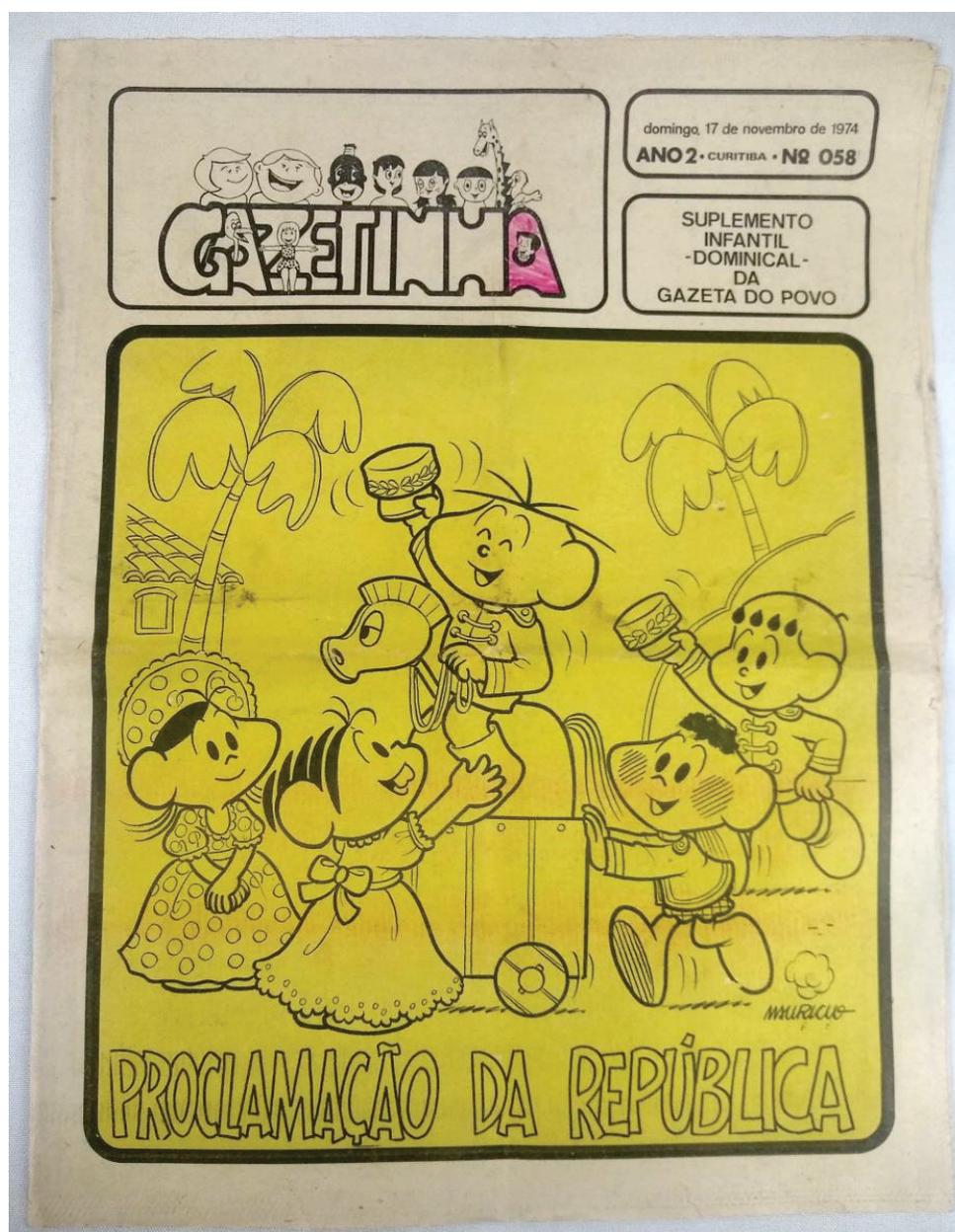
No momento atual da história, as mídias digitais exercem este poder passivo de contemplação as telas, fazendo das pessoas objetos decorativos sem muita atitude na vida real, interferindo sobre a imaginação social coletiva, disseminando e manipulando informações, construindo verdades onde ela não existe, destruindo sonhos, esperanças e ilusões. [...] “toda nossa infância está por ser reimaginada” (BACHELARD, 2009, p.94).

Porém, ainda no final dos anos noventa, jornais impressos ainda eram fontes de acesso e disseminação de informação. Grandes jornais do país abriram espaço em suas publicações para cadernos especialmente destinados ao público infantil. Cadernos infantis eram uma maneira eficiente de construir a fidelidade de futuros leitores vinculados ao jornal desde os anos 70. Estes cadernos traziam muitas ilustrações, materiais para atividades de colorir e muitos personagens que viriam a se tornar parte do imaginário daquela geração de crianças.

Em Curitiba, a *Gazeta do Povo* foi um Jornal de grande circulação ainda nos anos de 1990, e trazia em suas edições de sábado, um suplemento destinado às crianças chamado *Gazetinha*, que comemorou no ano de 2008, 35 anos de existência (GAZETA DO POVO, 2008). Uma capa deste caderno infantil da *Gazetinha* do ano de 1974 ilustra bem o que Doretto afirma “como complexidade de um conceito envolvido na aparente simplicidade de uma mensagem”.

Uma mensagem complexa da história do Brasil, construída e narrada de forma infantil, “na aparente simplicidade de uma mensagem”, traduz um momento histórico de alta complexidade política e social (Figura 51).

IMAGEM 52 – CAPA DA GAZETINHA COMEMORATIVA A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA - Nº58
- 7 JUNHO 1974 - ILUSTRAÇÃO DE MAURÍCIO DE SOUZA DA TURMA DA MÔNICA E
PERSONAGENS ESTEREOTIPADOS DA GAZETINHA.



FONTE: Coisa Antiga Leilões - <https://www.coisaantigaleiloes.com.br/peca.asp?ID=12044212>

Também um periódico mensal ficou famoso nos anos de 1990, chamado *Curitibinha* ou *A Turma do Curitibinha*, desenvolvido pela Secretaria Municipal da Educação. Este Gibi seria distribuído durante o ano letivo para os alunos de todas as escolas municipais. Lançado em outubro de 1994, com personagem desenvolvido pelo cartunista curitibano Marcos Vaz, liga a Cidade Curitiba ao ideal de capital ecológica.

O primeiro número foi *Curitibinha*, o **Piá Ecológico**, um garoto branco de olhos e cabelos verdes, (tal qual o boneco Dadá). Este número foi em comemoração aos 300 anos de Curitiba. O personagem, trazia o slogan “Nascer em Curitiba vale a pena”. O lançamento do personagem e da revista foi realizado em evento na Gibiteca de Curitiba, no Solar do Barão, com a presença do boneco e uma palestra do autor (NA-NU BLOG, 2017).

A revista, lançada em comemoração aos 300 anos de Curitiba, tem a **intenção de apresentar a cidade de forma simples e lúdica às crianças de todas as idades, sob um ponto de vista bem ecológico e politicamente correto**, e, entre outras coisas, também divulgar as obras da Prefeitura. Esta publicação lembra as similares de Maurício de Souza, e o personagem central é um menino com o cabelo verde, lembrando uma folha. (NA-NU BLOG, 2017).

IMAGEM 53 - PRIMEIRA EDIÇÃO DO *CURITIBINHA* PIÁ ECOLÓGICO E SEU LANÇAMENTO-1994



FONTE: Ilustração de Marcos Vaz / Imagem do Site Na-Nu Blog - 2017

<https://nanu.blog.br/os-personagens-que-fizeram-a-historia-dos-quadrinhos-em-curitiba/>

O menino branco de olhos e cabelos verdes, levado por uma gralha azul, corrobora com questões sobre fidelização de leitores e vai além. Aqui é claro um

viés político muito forte, deixando no esquecimento outros povos originários da cidade de Curitiba.

Neste mesmo movimento, o ***Jornal do Dadá - Jornal da Criança*** teve sua primeira impressão em 1997, na cidade de Curitiba, ainda em comemoração de seus 300 anos, com um expediente ainda sem número da tiragem e a identificação de um jornalista responsável pelas matérias.

As informações se resumiam ao espaço do teatro de bonecos no bosque Gutierrez, contatos comerciais, bem como o contato do coordenador da publicação. Em um verbete da primeira página, intitulado “Diretora e coordenadora” traz ao leitor a informação de que o Teatro de Bonecos Dadá é especialista na arte de fazer teatro para crianças de 03 a 09 anos, tendo uma seleção de peças em seu repertório.

O primeiro número, foi uma edição comemorativa aos 14 meses do grupo em espaço próprio no Bosque Gutierrez. A capa do Jornal destacava as seguintes peças: “Quem tem razão” (mai.96); “Aniversário da Vovó” (mar.96); “O Cuco” (fev.96); “Auto de Natal do Dadá” (dez.96); “A Super Escovinha” (jun/jul.96); “Passeio no Bosque” (dez.95); “Dadá nos 300 anos de Curitiba”, além da programação de fevereiro e março, que apresentaria o “Patinho Quá Quá” e a peça “O Príncipe do Sião”.

A apresentação do exemplar número 01 do jornal na portaria do teatro do Bosque Gutierrez, daria ainda o direito a dois ingressos grátis. No editorial do primeiro número em fevereiro de 1997, o jornal se apresentava a seu público leitor:

O Teatro de Bonecos Dadá, querendo se comunicar com o seu público e seus amigos, está lançando o Jornal do Dadá, um jornal diferente, direcionado às crianças, às pessoas que gostam de Teatro de Bonecos e educadores. Você conhecerá nesta publicação os nossos personagens e nossos amigos no Brasil e exterior. Conhecerá também as técnicas do teatro de títeres e informações sobre esta linguagem em todas as partes do mundo. Estamos completando 33 anos de existência e temos certeza de que nosso grupo tem um nome respeitado. Aqui divulgaremos também nossa programação, os nomes dos amiguinhos do Dadá e um espaço para recreação. A partir de agora estaremos em comunicação permanente.

O Bosque Gutierrez, a sede do grupo naquele momento, foi inaugurado em Curitiba no ano de 1986, no bairro Vista Alegre em Curitiba. Segundo a PMC – Prefeitura Municipal de Curitiba, “Natureza, lições de ecologia, lendas e mistérios

fazem parte do Bosque Gutierrez”⁴⁷ (Secretaria Municipal do meio Ambiente, 2022). Acredito ser muito adequada e emblemática a ligação do Teatro Dadá ao Bosque Gutierrez naquele momento, unindo histórias ligadas à imaginação popular da cidade de Curitiba e suas lendas urbanas.

IMAGEM 54 – CAPA DA EDIÇÃO Nº 01 DO JORNAL DO DADÁ - JORNAL DA CRIANÇA (FEV. 1997) COMEMORATIVA DOS 14 MESES NO BOSQUE GUTIERREZ



FONTE: Acervo da Casa da Memória de Curitiba

⁴⁷ Lendas falam de misteriosos subterrâneos que existiam naquela que era a chácara do Dr. João Carlos H. Gutierrez, ilustre advogado em sua época. Estas histórias fantasiosas, por sua vez, remetem à narrativa sobre o Pirata Zulmiro, antigo dono da área, no ano de 1894, que teria escondido um tesouro na região. Fonte: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/bosque-municipal-gutierrez-memorialchicomendes>.

O Teatro de Bonecos Dadá ficava ao lado do Memorial Chico Mendes⁴⁸ e teve sua inauguração no parque no ano de 1995. Em nota da primeira edição do jornal, o então Ex-Prefeito Rafael Greca de Macedo, elogiava e dava as boas-vindas ao Grupo, se colocando como sendo um:

[...] o **Prefeito e amigo, fã incondicional do grande Dadá**, associa-se a alegria pelo novo endereço e deseja comparecer com o coração de menino a muitos espetáculos [...]. Este teatro de bonecos, dizia Greca, “tem muito da nossa criatividade brasileira e quase toda a esperança que o ser humano é capaz de produzir neste mundo”.

(MACEDO, Rafael Greca, *Jornal do Dadá*, Curitiba, p.2, fevereiro de 1997).

FIGURA 55 – ADAIR, CUCA E KARLA COM BONECOS EM FRENTE A ENTRADA DO TEATRO DO BOSQUE GUTIERREZ EM CURITIBA.



FONTE: *Jornal do Dadá*, Nº 28 de Out./Nov./Dez. de 2007 – Exemplar do Autor

A matéria de abertura de sua primeira edição foi: “**Projeto Dadá nas escolas da rede municipal de Curitiba**”. Essa matéria tinha como objetivo informar a parceria da Prefeitura Municipal de Curitiba e o Teatro de Bonecos Dadá, através da Secretaria Municipal de Educação. O fruto deste trabalho já havia levado naqueles últimos quatro anos, espetáculos do Teatro Dadá para mais de **170.000 crianças** das escolas da rede municipal. Espetáculos como: “300 anos de Curitiba”, “A luta da

⁴⁸**Francisco Alves Mendes Filho**, mais conhecido como **Chico Mendes**, foi um seringueiro, sindicalista e ativista político brasileiro. Lutou a favor dos seringueiros da Bacia Amazônica, cuja subsistência dependia da preservação da floresta e das seringueiras nativas

Super Escovinha”, “Um passeio no Bosque”, “Cuco”, “Quem tem razão”, “Dadá vence o Diabo”, “A menina e a flor” e o “Burrinho Vermelho”.

O período de meados do ano de 1996, como atesta o *Jornal do Dadá* em seu primeiro número em fevereiro do ano de 1997, confirmaria a tese de um Estado mecenas, junto ao Teatro de Bonecos Dadá. Em 1996 os Dadás já haviam realizado mais de 54.000 espetáculos tendo o apoio da Prefeitura Municipal de Curitiba e da SME – Secretaria Municipal de Educação para Escolas Municipais em sua sede no Bosque Gutierrez.

Os anos de 1990 também ligaram o Teatro Dadá a duas Grandes Estatais paranaenses em ações educativas de grande porte do Governo do Estado do Paraná: a Copel e a Sanepar. As chamadas direcionadas às crianças eram relacionadas a questões ambientais e de segurança junto à rede elétrica por parte da Copel. O alerta sobre a rede elétrica tinha como objetivo o cuidado por parte das crianças com uma prática muito popular ainda naquele momento - empinar pipas.

A rede elétrica poderia ser muito perigosa quando os fios das pipas enroscavam, podendo causar grandes curtos-circuitos na rede elétrica e morte das crianças envolvidas.

FIGURA 56– JORNAL DO DADÁ Nº 1. NOTAS DA CAMPANHA COPEL E SANEPAR



FONTE: O autor. Acervo Casa da Memória de Curitiba

As ações da Sanepar eram ligadas a questões ambientais relacionadas à água e sua preservação, chamando alunos e professores da rede pública e particular para uma visita às suas sedes com o objetivo de capacitação ecológica.

Em Curitiba, segundo a matéria, professores da rede municipal através de um convênio com a Secretaria Municipal de Educação e a Sanepar, visitaram estações de tratamento de água e esgoto, recebendo informações a serem repassados aos

quase 20 mil alunos que também viriam a conhecer as unidades da empresa, vindo de perto os processos de tratamento de água e esgoto sanitários. Alunos e professores eram recepcionados por agentes de comunicação, que tinham como objetivo informar a importância da água como recurso natural e indispensável à vida, e deveria ser usada sem desperdícios.

A ideia era conscientizar a população que para a empresa realizar serviços de saneamento básico era necessária à educação ambiental. Na matéria da Sanepar, o coordenador do projeto de educação ambiental, Péricles Weber, destaca o papel fundamental de uma mudança de cultura e hábito por parte das pessoas, visando à construção de um hábito saudável nas crianças, promovendo assim uma mudança cultural focada na importância da preservação da natureza.

Promover a mudança de cultura e hábitos não é tarefa fácil, mas temos obtido altos índices de sensibilização. As pessoas mostram-se quanto à responsabilidade individual perante a preservação dos recursos hídricos. Acreditamos que boas sementes estão sendo plantadas agora, cujos frutos serão colhidos pelas gerações futuras (JORNAL DO DADÁ, 1997).

Através da postura da Copel e da Sanepar em chamadas e matérias no Jornal do Dadá, podemos perceber claramente uma busca de conscientização através da informação e aprendizagem das crianças, ou “compreender quais as circunstâncias que possibilitaram à sociedade adulta perceber a criança como outro distinto.” (VEIGA, 2010).

Minha primeira hipótese é a de que para se apreender a elaboração da infância como objeto sócio-histórico é necessário ir além de uma lógica supostamente natural/evolucionista de entendimento da infância como uma das etapas biológicas da vida, ou seja, é também preciso compreender o tempo geracional numa perspectiva relacional como uma dimensão da experiência humana que demandou um longo processo de aprendizagem, e aqui estaremos tratando de adultos e de crianças. (VEIGA, 2010).

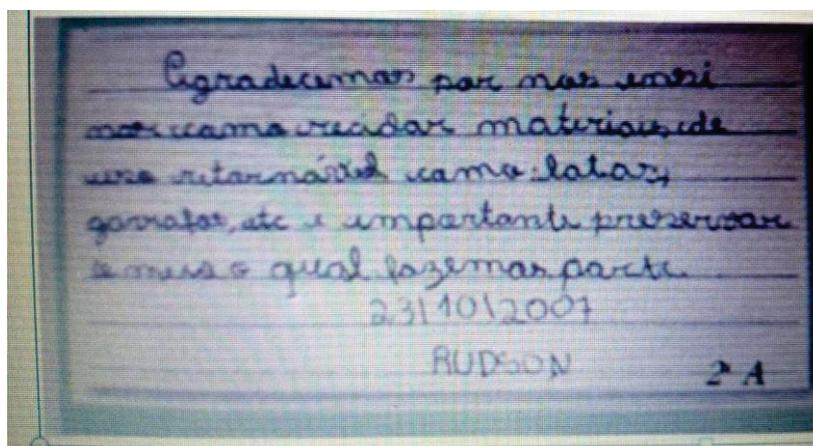
A atividade do Jornal do Dadá com parcerias como Copel e Sanepar está para o que Veiga afirmaria como “a aprendizagem relacionada ao processo histórico de elaboração das coerções”, ancorados aos conceitos de Norbert Elias sobre o processo de aprendizagem e coação, que para Norbert Elias seriam as “diferenciações e integrações das coações numa sociedade o fundamento de sua teoria da civilização”.

Para Veiga, a hipótese sobre a compreensão da infância como um fenômeno sócio-histórico, dá a entender que não é suficiente abordar a infância apenas por uma perspectiva natural ou evolucionista, que a vê como uma fase biológica da vida. Ao contrário, a autora argumenta que é necessário ir além dessa lógica e considerar a infância como um objeto social e histórico, moldado pela sociedade ao longo do tempo. O jornal dentro de uma agenda cultural seja qual for seu papel ideológico, desempenhado de forma fundamental a moldagem de uma sociedade. E as crianças aqui fazem parte de uma sociedade em desenvolvimento intelectual.

Assim o *Jornal do Dadá*, destinado a um público infantil, assumiria esta função de construtor, somando forças dentro de um “processo civilizador” das crianças, o que ficaria muito claro através da opinião delas expressa por cartas e desenhos, uma década depois da fundação do jornal. Isso mostraria a produção de uma consciência ecológica como leitores do *Jornal*. Estas cartas e desenhos enviados ao jornal nos números futuros, que nos anos 2000 já teriam 16 páginas e patrocinadores de peso como o Projeto Petrobras, A Conferência Regional do Meio Ambiente, Sanepar e abordaria assuntos como a Carta da Terra.

Em carta enviada ao *Jornal do Dadá* (IMAGEM 57) o aluno Rudson do 2º ano da Escola Municipal Maria do Rosário Johnsson, expressa sua opinião agradecendo por aprender sobre reciclagem e material retornável, importante na preservação do mundo onde vive.

FIGURA 57 – IMAGEM DA CARTA ENVIADA POR ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL MARIA DO ROSÁRIO JOHNSSON



FONTE: *Jornal do Dadá*, Nº 28 de Out./Nov./Dez. de 2007 – Exemplar do Autor

Com os exemplos de periódicos como *A Gazetinha*, suplemento infantil do jornal *Gazeta do Povo*, *O Curitibinha* ou a *Turma do Curitibinha* e mesmo o *Jornal do Dadá - Jornal da Criança*, é que de fato materiais impressos com direcionamento a um público infantil, eram criados por adultos com assuntos de clara intenção política de uma agenda partidária pré estabelecida, claramente na busca por novos públicos, fortalecendo o conceito de criança investida, relacionada a “novas tendências, comportamentos, consumos e estilos de vida. (DORETTO, 2002).

3.3. INFÂNCIA, ESCOLA E MEIO AMBIENTE

Questões sobre meio ambiente sempre estiveram presentes na pauta do Teatro de Bonecos Dadá desde o primeiro número do Jornal desenvolvido pelo Grupo para seu público infantil. O alcance desta pauta pode ser inferido através de cartas com desenhos enviados pelos leitores, com questões sobre ecologia e preservação do meio ambiente, que continuariam a ser abordadas em matérias tendo apoio de grandes patrocinadores ao longo dos números que viriam.

No ano de 1993 o então prefeito era Rafael Greca, que sucedeu a Jaime Lerner, ambos filiados ao Partido Democrático Trabalhista - PDT, tinham em suas políticas educacionais na Rede Municipal de Curitiba ideais ligados a projetos de Darcy Ribeiro⁴⁹(1922-1997). Ana Teresinha Rigolino Superintendente à época na Secretaria de Educação relembra:

Nós éramos, na época, ligadas ao PDT; então nós tínhamos uma orientação da regional do partido e fizemos muito do nosso trabalho baseando-nos nas ideias do Darcy Ribeiro, que mandou para o Rafael (Greca) toda uma proposta de educação. O nosso plano de trabalho, então, foi, em parte, embasado em cima dessas diretrizes. (RIGOLINO, apud COSTA, 2010. Boletim Casa Romário Martins. Memória da Rede Municipal de Ensino de Curitiba 1983-1998).

Projetos importantes aconteceram nesta época nas escolas municipais de Curitiba. Projetos como Farol do Saber, TV Professor veiculado a partir de 1996 para todas as escolas equipadas com o kit de recepção (TV e vídeo cassete), também o

⁴⁹**Darcy Ribeiro** foi Ministro da Educação no Governo de João Goulart entre os anos de 1962 e 1963, Senador pelo Estado do Rio de Janeiro entre os anos de 1991 e 1997. Darcy Ribeiro foi um idealista que sonhava com a emancipação do povo brasileiro através da Educação e pela identidade latino-americana.

projeto Rádio Escola, desenvolvido pela professora e jornalista Zeneida Alves Assumpção.

Todos esses projetos lembram de alguma forma o programa do antigo CPC – Centro Popular de Cultura, ao qual Euclides atuou fortemente nos anos de 1960 tendo fortes influências do pensamento do Teatro Russo e Partido Comunista.

A influência do pensamento de Darcy Ribeiro, Ministro de Educação entre 1962 e 1963, em projetos de educação nos anos de 1990, entrelaçam ideais de Educação e Cultura, que ligaram o Teatro de Bonecos Dadá à Rede Municipal de Educação de Curitiba, uma via de mão dupla, onde arte serviu ao Estado, que em contrapartida atuava como mecenas na cena cultural da cidade visando o desenvolvimento político social de um público infantil conscientizado de suas putas ambientais.

E a ecologia era uma pauta emergente no período. O primeiro grande evento mundial ligado às causas ambientais aconteceu em Estocolmo, na Suécia, no ano de 1972. No Brasil, 20 anos depois, no Rio de Janeiro, a Eco-92 iniciaria o século 21 dando uma vital importância à ecologia e aos debates sobre pautas ambientais, inseridas em um discurso político e social, trazendo ao público conceitos como crescimento e desenvolvimento sustentável, além da lógica de crescimento econômico.

Da Eco-92⁵⁰ nasce a Agenda 21⁵¹ com desdobramentos no Paraná e Curitiba, onde em 2008 aconteceria a III Conferência Estadual do Meio Ambiente, com uma conferência regional realizada em Almirante Tamandaré, região metropolitana de Curitiba. Esta conferência regional viria a se realizar em março de 2008, e foi registrada no *Jornal do Dadá* de número 28 em dezembro de 2007, que trazia em seu módulo II de espetáculos “A Ecologia”.

No início dos anos 2000, o *Jornal do Dadá* já comemorava seus 12 anos de existência na edição número 28 de Out./Nov./Dez. de 2007 fiel a participação de seu

⁵⁰ "ECO-92 é como ficou conhecida a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 3 e 14 de junho de 1992." Ver mais em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/eco-92.htm>

⁵¹ A Agenda 21 foi um documento assinado em 14 de junho de 1992, no Rio de Janeiro, por 179 países, resultado da “Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento” – Rio 92, podendo ser definida como um “instrumento de planejamento participativo visando o desenvolvimento sustentável”. Fonte: <https://www.conexaoambiental.pr.gov.br/Pagina/Agenda-21>

público leitor por cartas e desenhos. Esta fidelidade foi construída é verdade por uma narrativa de pautas ambientais desenvolvidas por adultos.

Encontrar “a voz da criança” talvez tenha se tornado um dos maiores desafios para um historiador. Os discursos oficiais, os meios de comunicação de massa dirigidos ao público infantil e até as artes gráficas e visuais foram fabricados por um mundo de adultos que, em sua maioria, procurou determinar as experiências das crianças. (SOSENKI/ALBARRÁN, 2012).

Apesar das opiniões enviadas por cartas ao editorial do Jornal, marcaram de fato uma consciência da participação e entendimento das crianças leitoras do jornal, referentes a assuntos tratados sobre preservação ambiental, utilização racional de água, desmatamento, ainda assim sabemos que a produção destas cartas foi também direcionada pelas professoras nas escolas, induzidas pelos discursos oficiais dos meios onde viviam. São os meios políticos e sociais adotados pelos meios de comunicação de massa, dirigidos ao público infantil de maneira pedagógica e lúdica.

Apesar dos direcionamentos e seleções permeados pelo olhar e crivo dos adultos, o jornalismo infantil expressa o conhecimento (que ele acredita ser válido) de como a parcela da infância para a qual se dirige deve entender-se a si mesma, como crianças, e a viver essa “criancice”. (DORETTO, 2014).

O retorno dado pelas crianças ao jornal, por desenhos e frases como “Não suje a água porque vai me matar” junto ao desenho de peixes, ou “não corte árvores” ao lado de desenho de uma árvore cortada, atestam valores de educação ambiental e ecologia conquistada pelo jornal junto a seu público infantil, que mostrava através das cartas o agradecimento pelo aprendizado e o desejo de participação no movimento ecológico, que era parte do jornal fundamental da ideia do jornal.

Municipais, um projeto da Secretaria Municipal de Educação e da Fundação Cultural de Curitiba (*Gazeta do Povo*, 1996, p.5).

No início dos anos 2000, o grupo desenvolve módulos temáticos onde peças de seu repertório se encaixavam a temas de relevância, ligados à infância e à ecologia. Os espetáculos apresentados no módulo II – Meio Ambiente, eram “O Homem Mau” e “Dadá na luta contra o lixo”. Na primeira peça o assunto é uma menina que planta flores e um homem mau as destrói. Uma peça sem diálogos, apenas com música, mímica e movimentos. Um trabalho de sensibilização.

A segunda peça – “Dadá na luta contra o lixo”, traz o tema do homem e sua produção de lixo e a falta de lugar onde descartá-lo. Esse problema mostra consequências como doenças, ratos e insetos. O espetáculo foca na importância da separação do lixo, que a esta altura era muito importante na cidade de Curitiba. A peça procura mostrar também que muitas pessoas vivem com o que ganham da venda de materiais jogados fora pela população e que serão reciclados, analisando também o tempo de decomposição de materiais e o uso do lixo orgânico em pequenas hortas e plantas.

FIGURA 59 – IMAGENS DA PEÇA O HOMEM MAU E DADÁ NA LUTA CONTRA O LIXO
JORNAL DO DADÁ Nº 28 DE 2007



FONTE: O autor. *Jornal do Dadá*, Nº 28 de Out./Nov./Dez. de 2007 – Exemplar do Autor

IMAGEM 60 – IMAGEM DA CARTA ENVIADA PELOS ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL VEREADOR APOLINÁRIO STRESSER



Escola Municipal Vereador João Apolinário Stresser.

Tema Reciclagem:

O tema abordado na apresentação da peça sobre a preservação do meio ambiente contribuiu muito para complementar os conteúdos que frequentemente estão sendo desenvolvidos em sala, relacionados ao meio ambiente. Pois através do lúdico, os alunos compreenderam a importância e a necessidade da reciclagem, não faltou criatividade para reproduzir o que assistiram por meio das produções de texto e ilustrações.

Nesse mesmo momento a escola estava envolvida na preparação de uma peça teatral onde estava sendo utilizado material reciclável, para uma gincana ecológica.

A escola agradece a contribuição dos responsáveis pelo teatro, que não mediram esforços para auxiliar os professores orientando com sugestões na confecção de um brinquedo, o qual era uma prova da gincana. Foi confeccionada uma bailarina utilizando diversos resíduos de alumínio e plásticos, o qual não foi surpresa, pois o brinquedo ficou muito criativo, onde foi classificado em 2º lugar na gincana, onde estavam concorrendo 13 escolas.

Gostariamos de expressar a nossa gratidão, e esperamos que sempre possamos contar com essa parceria, que enriquece a nossa prática pedagógica.

EQUIPE PEDAGÓGICA

Rozana Ap. Silva
Julia Fernandes Luz

A carta enviada pela Escola Municipal Vereador João Apolinário Stresser, sobre o tema “Reciclagem”, pela pedagogia da escola, evidencia a importância da peça do Teatro de Bonecos na escola, na complementação do aprendizado realizado com conteúdos didáticos. A carta reconhece a importância do “lúdico no ambiente pedagógico”. A realização de uma oficina com professores e o desenvolvimento de um brinquedo que ficou em 2º lugar de uma gincana onde participaram 13 escolas. Finalizando a escola agradece a parceria que enriqueceu suas práticas pedagógicas.

Ainda na edição número 28 de 2007, outra questão muito importante seria anunciada para o futuro módulo III dos espetáculos do Teatro de Bonecos Dadá, dentro do projeto Petrobras. Uma questão importante sempre presente na história do Brasil: O Trabalho infantil. Sobre esse assunto delicado foram montadas as peças “O Burrinho Trabalhador” e o “Dadá contra o Diabo” com seus libertadores posicionamentos sobre o assunto.

FIGURA 61 – PUBLICIDADE DO PROJETO PETROBRAS E III CONFERÊNCIA ESTADUAL DO MEIO AMBIENTE - JORNAL DO DADÁ Nº 28 DE 2007.



FONTE: *Jornal do Dadá*, Nº 28 de Out./Nov./Dez. de 2007 – Exemplar do Autor

“O Burrinho Trabalhador” é uma peça escrita especialmente para o teatro de bonecos pelo francês Jean-Loup Temporal⁵² (Paris 1921-1983) em 1953. A peça, segundo Euclides, que era um grande admirador desse texto, tinha em sua simplicidade muito a dizer (PINHEIRO, 2019, pg.142).

Considero a ideia central dessa peça altamente política. Ela poderia se sofisticar ao agregar outros cenários e outros personagens e se transformar em um bom tema para discussão sobre as relações de trabalho. Acontece que ela diz tudo no seu despojamento. O público infantil percebe essa verdade e toma o seu partido (PINHEIRO, 2019).

Infância, escola e meio ambiente eram pautas importantes ligadas à arte e a política, na visão do Grupo de teatro de Bonecos Dadá. Como vimos em capítulos anteriores, Euclides e Adair não dissociavam arte e política. Peças como “Homem Mau”, “Dadá na luta contra o lixo” e “Burrinho Vermelho” tem ainda um forte apelo social e político ligados a pautas ambientais e, segundo Euclides “em sua simplicidade tem muito a dizer”. Esta simplicidade é a linguagem entendida pelas crianças tanto nas escolas e ambientes pedagógicos, como nos teatros, nas ruas com espetáculos onde a arte se mistura à realidade social.

4. ANTES DE FECHAR AS CORTINAS, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar este percurso de pesquisa concluo que o que mais fortemente caracterizou o trabalho do grupo de teatro de bonecos Dadá em suas fases distintas, considerando a sua história marcada por posições políticas de esquerda e forte enfrentamento às desigualdades sociais, educacionais, foi seu alinhamento a um projeto popular de educação.

Como indicaram as fontes da pesquisa, o Grupo, depois de muita combatividade e reveses, no correr do tempo pareceu ter se adaptado ao status quo, aceitando trabalhar em parcerias que pareciam contradizer seu passado, através do patrocínio de bancos, grandes corporações e das gestões municipais e estaduais. No entanto, ao aprofundar a análise encontramos as táticas e bricolagens das quais nos falava Certeau (2004), sendo empregadas plenamente.

⁵² Jean-Loup Temporal (Paris, 1921-1983) foi um marionetista francês a qual Euclides e Adair se identificaram ao estilo dramaturgico. Escreveu inúmeras peças para crianças na faixa de três aos seis anos. (PINHEIRO, 2019, pg.168.).

Artistas, educadores, ativistas e bonequeiros, os Dadás lançaram mão das “maneiras de fazer”, que para Certeau “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural” (2004, p.41). E neste sentido Euclides e Adair, apesar do conhecimento das entranhas das “estruturas tecnocráticas”, lançaram mão de “uma multiplicidade de ‘táticas’, articuladas sobre os detalhes do cotidiano”, realizando seu trabalho com a “criatividade, dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou indivíduos presos às redes de vigilância” (idem, p.41).

Em busca de espaço para continuar seu trabalho, o Teatro de Bonecos Dadá, a partir do retorno de seus líderes do exílio, não se posicionará frontalmente contra o poder, seguirá com seu trabalho, sem perder, a meu ver, o que essencialmente os caracterizou.

Na primeira edição do Jornal do Dadá fica claro o compromisso com a Educação da infância através da Arte, também pela Educação Ambiental de viés ecológico, sempre buscando a interação com as crianças em escolas municipais, evidenciou de fato a infância como um “público renovável”. A busca da construção de uma consciência ecológica através da linguagem do teatro de bonecos marcou sua fase “Jornal do Dadá”, consolidando este público renovável.

A interação por parte do público infantil permitiu ao Teatro Dadá unir o espaço teatral dos bonecos à Escola, como um espaço de socialização da infância. Assim, o Teatro Dadá ampliou o diálogo entre espaços de sociabilização e esclarecimento político. A comunicação pela arte educação e consciência ambiental. “A criança não era uma adulta miniatura”, ela conseguiria identificar e definir seu ponto de vista tendo uma orientação correta tanto pela escola quanto fora dela, ligando educação e arte às gerações que se seguiram.

A consolidação do tempo da infância como um símbolo socializador foi possibilitada pela definição de suas especificidades em diferenciação das dos adultos. Dessa maneira, é que se afirma que o que se produziu como problema a partir do século XIX não mais dizia respeito às formas de regulação dos comportamentos na cadeia das gerações, mas a necessidade de se produzirem mecanismos reguladores da sociabilidade das diferentes crianças. (VEIGA, 2010).

A infância é um componente significativo da estrutura social como afirma Veiga, e o teatro infantil construído pelos bonecos do Dadá, reconhecia esta estrutura como verdade, e através de seus textos, buscava dar a importância aos

mecanismos lúdicos que orientassem as interações e a sociabilidade entre as crianças, moldando um pensamento de reflexão no público infantil, tendo como objetivo a criança como uma categoria social distinta e relevante.

Quando a sociedade diferenciou as características da infância das características dos adultos, pôde assim atribuir à infância seu papel simbólico e significativo. Assim o teatro de bonecos Dadá com seus espetáculos, de forte viés político e pautas ambientais, construíram na infância curitibana dos anos 70,80 e 90, um legado importante do processo de socialização que unia a cidade de Curitiba a ideais de ecologia, saúde e projetos de vida. O importante era saber “diferenciar o bem do mal”. Conteúdos importantes para o futuro de uma sociedade mais justa.

A dimensão política que permeia a história do Teatro Dadá fica visível durante sua trajetória de buscas por uma sede própria, um teatro próprio. A PMC - Prefeitura Municipal de Curitiba via SME - Secretaria de Educação Municipal de Curitiba, com sua parceria com o Teatro Dadá, em diversos momentos tinha como objetivo, o desenvolvimento de um processo de socialização, uma via de mão dupla.

Criava-se uma via cultural nos diversos momentos da administração pública, fidelizando hábitos culturais da criança em idade escolar. Foram processos ligados a escolas públicas estaduais, municipais, escolas especiais, associações que se ligavam em alguns momentos a grandes e médias empresas estatais.

Em uma cidade como Curitiba, que durante décadas a partir dos anos 1970 passou por mudanças estruturais, que se reconfigurou, se industrializou, absorvendo migrações em sua arquitetura social de cultura e representação, seria lógico e evidente uma nova configuração de imagem política ligada a questões ecológicas ligadas ao resgate social. Processos civilizadores e modos de coação (ELIAS, 2011), de fato transformaram costumes, e crianças uma década após a outra, foram moldadas a uma consciência da cidade em busca de uma identidade ecológica.

As representações podem reconfigurar e moldar através da imaginação uma ação, um modelo para um grande imaginário popular, onde a compreensão do mundo e do meio social onde se vive, crie novas perguntas e novas reflexões. Uma nova ação de mudança para velhas questões que se perpetuam pela infância.

FONTES HISTÓRICAS

JORNAIS (Artigos e notícias)

A Casa do Pequeno Jornaleiro já tem seu Hino. **Correio do Paraná**, Curitiba, 25 de julho de 1964. p.6.

BACK, Sylvio. Ouro de Moscou. **Jornal Última Hora**, Curitiba, 25 maio 1962. Por trás da cortina, p.3.

Bairro Operário de Curitiba vibrou com "*Patria o Muerte!*". **Jornal Última Hora**, Curitiba. 10 jan. 1961. p. 3.

A República da fantasia. **Correio de Notícias**, Curitiba, 12 julho 1985. Fim de semana – Programação, s/p.

CASTRO, Elizabete. Resistência dos Bonecos "Dadá". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 jan. 1991. Acervo da Casa da Memória de Curitiba.

CPCP: Teatro de bonecos na Páscoa das crianças. **Jornal Última Hora**. Curitiba, 12 abr. 1963. p. 2.

Domingo no Abranches o Teatro Volante. **Jornal Última Hora**, Curitiba, 14 jan. 1961, p. 3.

DOTTI, René Ariel. A Lição do Teatro Dadá. **Correio de Notícias**, Curitiba, 19 abril 1987, p.4.

SOUZA, Euclides Coelho. O mundo dos bonecos. **Correio de notícias**, Curitiba, 20 jan. 1985, p.15.

Em poucas linhas. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 fev. 1965. Segundo Caderno, p.3.

Espectáculo de Fantoques na Escolinha de Arte do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 abril 1961. Segunda Seção, p.4.

Exposição 50 anos da UNICEF chega a Curitiba. **Folha de Londrina**, 17 mar. 1997. Folha dois.

FRANCIOSI, Eddy Antonio. "*Patria o Muerte!*". **Jornal o dia**. Curitiba, 31 dez. 1960. Suplemento Platéia, p. 2.

FRANCIOSI, Eddy Antonio. Programa do TPV. **Jornal o Dia**. Curitiba, 17 fev. 1961. Suplemento Platéia, p. 2.

FRANCO, Bernardo Mello. O dia em que o Dops invadiu e fechou uma creche. **Extra**, Rio de Janeiro, 10 dez. 2010. Caderno de notícias Brasil.

Gazetinha comemora hoje 35 anos com festa aberta ao público. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out. 2008.

Justiça Militar condena Padre e Professores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 maio 1969, p.3.

MACHADO, Ana Maria. A Nova e eterna sabedoria dos velhos mitos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 out. 1975. Caderno B, p.14.

Millarch, Aramis. “Heróis e Vilões (para grandes e pequenos) no CPC fantoches”. **Jornal Última Hora**, Curitiba, 18 dez.1963, p.3.

Paulo Freire: Alfabetização em quarenta dias. **Jornal Última Hora**. Curitiba, 24 de agosto de 1963, p.5.

PASSOS, Edésio. Feito e desfeito, teatro paranaense. **Diário do Paraná**, Curitiba, dez. 1960, s/p.

SARZI, Lucas. Independente de partido ou governo, Provocar luta para continuar ajudando as pessoas. **Tribuna**. Curitiba, 2019.

VEGAS, Cintia. ASSOMA com as portas fechadas há um ano. **Tribuna**, Curitiba, 7 fev. 2009.

REVISTAS

SANTOS, Francisco. Os bonecos políticos de Euclides Dadá. **Panorama**, Curitiba, ano 29, n. 277, p. 32-33, mar. 1980.

ARTE NO PARANÁ II. O bom em bonecos é o Dadá. **Referência em Planejamento**, Curitiba, v. 3, n. 13, p. 61, out./dez. 1980.

DOCUMENTOS DA DELEGACIA DE ORDEM SOCIAL (DOPS) Arquivo Público do Estado do Paraná

DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL - DOPS. Dossiê Jardim Pequeno Príncipe. Curitiba, 1967.

DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL - DOPS. Fichário provisório individual de Euclides Coelho de Souza. FI 41.530. Curitiba, 1965. Arquivo Público do Paraná.

DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL - DOPS. Fichário provisório individual de Adair Chevonika. FI 08.929. Pasta 1.987. Curitiba, 1965. Arquivo Público do Paraná.

DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL - DOPS. Mandato de prisão de Euclides Coelho de Souza. PI 1135.337. Curitiba, 1967. Arquivo Público do Paraná.

REFERÊNCIAS

ABREU, Ieda de. **Ilo Krugli - Poesia Rasgada**. Coleção Aplauso – Teatro Brasil. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019.

AMARAL, A. M. O inverso das coisas. In: **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 012-024, 2018.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

ANJOS, J. T. dos; RIBEIRO, B. de O. L.; & SÁ, E. F. de. Festas escolares em Brasília: o olhar da jornalista Yvonne Jean (1962-1968). **Revista Educação em Questão**, v. 61, n. 70, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1981-1802.2023v61n70ID34015>. Acesso em: 3 maio 2024.

AZEVÊDO, Fernando Antônio Gonçalves de. **Movimento Escolinha de Arte: em cena memórias de Noemia Varela e Ana Mae Barbosa**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Acesso em: 11 maio 2024.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: WMF Martins Fontes, ed.3, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BETO, Zé. **O teatro de bonecos Dadá e a militância política na Curitiba dos anos 60**. Blog do Zé Beto. Curitiba, 2010. Disponível em: <https://www.zebeto.com.br/2010/05/29/o-teatro-de-bonecos-dada-e-a-militancia-politica-dos-anos-60/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BENETTI, Téoura. **História da Escolinha de Artes do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria – RS**. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Santa Maria-RS, Setor de Educação, Santa Maria, 2007. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/7263>. Acesso em: 11 maio 2024.

CALDAS, Ana Carolina. **Centro Popular de Cultura do Paraná (1959-1964): Encontros e desencontros entre arte, educação e política**. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Paraná, setor de Educação, Curitiba, 2003. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/74565>. Acesso em: 20 maio 2023.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos Livros: Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII**. Distrito Federal: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural-entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. **Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 01 set. 2023.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente**. São Paulo: Vozes, 1993.

DIAS, Caio Gonçalves. Elites em Disputa: Políticas Culturais e a Relação entre Brasil e Unesco nos Anos 1960. **Revista Antropolítica**, n. 53, Niterói, p. 222-248, 3º quadrimestre, set.-dez., 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/download/49844/30523/181671>. Acesso em: 20 jul. 2024.

DORETTO, Juliana. Criança de Jornal: Representações de Infância e Juventude no Brasil e em Portugal. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, vol. 9, n.º 2, jul. a dez. de 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2012v9n2p38> 3>. Acesso em: 09 ago. 2024.

DOHMANN, Marcus (org.). **A Experiência Material: Cultura do Objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

DUSSEL, Inés; FINOCCHIO, Silvia; & GOJMAN, Silvia. **Haciendo Memoria en el País de Nunca Más**. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis – 1763-1808**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 Anos).

ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL (EAB). In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209047/escolinha-de-arte-do-brasil-eab>. Acesso em: 11 maio 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância** [livro eletrônico]: A Intenção do Popular no Engajamento Político. 1. ed. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

Disponível em:

https://www.pequenogesto.com.br/livros/Teatro_da_Militancia_Silvana_Garcia.pdf.

GHEDIN, Evandro. **Ensino de Filosofia no Ensino Médio**. São Paulo: Cortez, 2009.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GONÇALVES, Nadia G. A Escola Superior de Guerra e a Lei 5.692/74: Discursos Governamentais e Implementação da Lei no Paraná. In: GONÇALVES, N.G. e RANZI, S.M.F. (org.). **Educação na Ditadura Civil-Militar: Políticas, Ideários e Práticas (Paraná, 1964-1985)**. Curitiba: UFPR, 2012.

GONÇALVES, Nadia G. Memória Militante: A Visão dos Idealizadores das Escolas Alternativas em Curitiba (1966-1986) Acerca da Noção de “Liberdade e Limites” no Âmbito da Escola. In: GONÇALVES, N.G. e RANZI, S.M.F. (org.). **Educação na Ditadura Civil-Militar: Políticas, Ideários e Práticas (Paraná, 1964-1985)**. Curitiba: UFPR, 2012.

IPÓLITO, Verônica Karina. DOPS, PCB e o Mito da Conspiração Comunista no Paraná (1945-1953). In: **XV Encontro Regional de História**, 26-29 jun. 2016, Anpuh, UFPR. Disponível em:

http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467250015_ARQUIVO_Texto_ANPUHCURITIBA2016_Veronica.pdf.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Peterson Ferreira de. **Escolinha de Arte do Brasil (EAB)**: Algumas Ressonâncias. Rebento, São Paulo, n. 11, p. 148-165, dez. 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/435>. Acesso em: 20 abr. 2024.

LUFT, Maria Eliane. Curitiba, Comunidade e Meninos(as) de Rua: Uma Proposta de Educação Sexual. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**. DOI: Disponível em: <https://doi.org/10.35919/rbsh.v3i2.860>. Acesso em: 18 ago. 2024.

MACHADO, Maria Clara. **A Aventura do Teatro e Como Fazer Teatrinho de Bonecos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Singular, 2009.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

MILLARCH, A. Bonecos Dadá. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1977. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/bonecos-dada>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Os personagens que fizeram a história dos quadrinhos em Curitiba. **Na-Nu Blog**, 7 agosto 2007. Disponível em: <https://nanu.blog.br/os-personagens-que-fizeram-a-historia-dos-quadrinhos-em-curitiba/>. Acesso em: 04 jan. 2024.

PAIVA, Edil Vasconcellos e PAIXÃO, Lea Pinheiro. **PABAE (1956-1964): A Americanização do Ensino Elementar?** Niterói: EdUFF, 2002.

PIMENTA, Natália Martins. **Comunicação Não Verbal no Cinema de Animação de Bonecos**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://issuu.com/bibliobelas/docs/natalia_martins_tcc/s/12373739. Acesso em: 20 jul. 2024.

PINHEIRO, Dinah Ribas. **Dadá: Memória e Resistência**. Curitiba: Edição do Autor, 2019.

PRETA, Stanislaw Ponte. **Febeapá – Festival de Besteira que assola o País**. São Paulo: Ed. Schwarcz S.A., 2015.

QUARENghi, Maria Merlo. Projetos Urbanos - A ASSOMA. Associação dos Meninos de Curitiba. Espaço Urbano - **Pesquisa e Planejamento**, v. 1, n. 2, dez. 1988. Disponível em: <https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/pergamumweb/vinculos/000092/00009256.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2024.

40 ANOS TEATRO DE BONECOS DADÁ. Curitiba: Serzegraf, 2023.

READ, Herbert. **Arte e Alienação: O Papel do Artista na Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ROSIÈRE, Conceição. Kasper – O Personagem do Teatro Popular Alemão. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 02, p. 094–110, 2018. DOI: 10.5965/2595034701022006094. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701022006094>. Acesso em: 11 maio 2024.

RODRIGUES, Carlos Elias Barros Sobreira. **Geada Negra no Paraná em 1975: Uma Proposta de Investigação a Partir da Análise de Fontes de Imagens e do Jornal “Folha de Londrina”**. XVII Encontro Regional de História da ANPUH/PR, 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pr.anpuh.org/resources/anais/24/anpuh-pr-erh2020/1611620265_ARQUIVO_5c82d780ea8b17ed00599a8ec6fbc8e9.pdf. Acesso em: 18 ago. 2024.

SINDICATO DENUNCIA DISTRIBUIÇÃO DE MATERIAL RACISTA PARA ALUNOS DA REDE MUNICIPAL DE CURITIBA. Ana Carolina Caldas. Curitiba, 2024. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2024/07/04/sindicato-denuncia-distribuicao-de-material-racista-para-alunos-da-rede-municipal-de-curitiba>. Acesso em: 03 ago. 2024.

SOSENSKI, Susana. Educación económica para la infancia: El ahorro escolar en México (1925-1945). **Historia Mexicana**, 254, p. 645-711, 2014. Disponível em: <https://www.aacademica.org/susana.sosenski/12.pdf>.

VEIGA, Cynthia Greive. As crianças na história da educação. In: SOUZA, Gizele (org.). **Educar na infância: perspectivas histórico-sociais**. Curitiba: Ed. Contexto, 2010. p. [página inicial]-[página final]. ???