

**O TEATRO CONTEMPORÂNEO NA FORMAÇÃO DE LEITORES NÃO  
ADULTOS, UM ESTUDO DE *LA VÉRIDIQUE HISTOIRE DU PETIT  
CHAPERON ROUGE* DE GUSTAVE AKAKPO.**

CONTEMPORARY THEATER IN THE FORMATION OF NON-ADULT  
READERS IN THE FRENCH LANGUAGE, A STUDY OF GUSTAVE  
AKAKPO'S PLAY *LA VÉRIDIQUE HISTOIRE DU PETIT CHAPERON ROUGE*.

*CORREIA, Rosana de Araújo.  
REIS, Maria da Glória Magalhães dos.*

**Resumo:** O presente trabalho propõe um estudo da leitura do texto de teatro contemporâneo destinado a um público não adulto. Após uma introdução da leitura do texto literário pelo público não adulto, propomos uma reflexão acerca da leitura do texto teatral e suas especificidades, em particular sua leitura em língua estrangeira e, por fim, apresentamos uma análise da obra *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* do autor togolês Gustave Akakpo, destinada ao público não adulto.

**Palavras-chave:** Literatura. Não adultos. Teatro. Gustave Akakpo

**Abstract:** The present work proposes a study of the reading of contemporary theater text for a non adult audience. After an introduction of the reading of the literary text by the non adult public, we propose a reflection on the reading of the theatrical text and its specificities, in particular its reading in a foreign language and, finally, we present an analysis of the book *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* of the Togolese author Gustave Akakpo, intended for non adult audiences.

**Key-words:** Literature. Non-adults. Play. Gustave Akakpo.

Fazer teatro para crianças é igual a fazer teatro para  
adultos, só que mais difícil.

(Pirandello<sup>1</sup>)

## **INTRODUÇÃO**

Na leitura, ao entrar em contato com outra realidade, aquela do texto, o sujeito tem acesso a uma nova compreensão de mundo que pode fazê-lo refletir sobre a sua própria condição. Essa reflexão pode acontecer tanto na hipótese de se tratar de uma realidade próxima da sua, quanto pelo contato com outra realidade completamente diversa, à qual ele não teria acesso se não fosse o texto. Nesse sentido, Todorov ([2007]2014) propõe que o sujeito deve ler literatura para melhor conhecer a si e ao mundo: “sendo o objeto da literatura a condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (p.92-93). E, se o educador Paulo Freire (1989) afirma que “a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (p.15), ler um texto literário, mais do que uma continuidade, oferece um aprofundamento de nossa leitura de mundo.

Assim, a literatura destinada ao público não adultos, tem um papel crucial na formação dos cidadãos (HUNT, 2010), pois ela pode participar ativamente desse processo de conhecimento de si, do outro e do mundo desde a infância nesse continuum de que fala Freire (1989) entre leitura do mundo e da palavra. Referimos-nos à literatura “para não adultos”, em detrimento dos usos já consagrados de “literatura infantil” ou “infanto-juvenil” por acreditarmos que esses termos encerram em si uma carga semântico-cultural que se refere a textos cujo principal objetivo é moralizante, é “dar lições” às crianças, a despeito de uma preocupação com a qualidade da obra de arte.

---

<sup>1</sup> Pirandello apud Nazareth, em *As diversas linguagens no teatro infantil*, publicado no Blog Vertente Cultural.

Ora, a partir das reflexões de Todorov e Paulo Freire citadas acima, ensinar é a vocação primeira da literatura. Ensinar não no sentido de dar lições, mas ensinar o ser humano a ler o mundo, auxiliá-lo no processo de compreensão de si e do outro e das relações sociais. E o texto literário ao ser lido por um público infantil ou juvenil pode participar desse processo, graças ao trabalho estético da escrita literária. O poder transformador da obra literária não decorre de uma suposta “mensagem” a ser decodificada pelo leitor, ele advém das possibilidades que o trabalho com a linguagem oferece à produção de sentidos dialogicamente construídos na relação entre texto e leitor.

### **Ler o texto teatral**

O texto teatral possui especificidades que fazem com que o reconheçamos como tal. Em termos de estrutura composicional, podemos falar em duas grandes partes, as rubricas (ou didascálias) e os diálogos, que possuem enunciadores distintos. As rubricas parecem ser enunciadas pelo autor, por fazerem referência direta à montagem cênica, elas aparecem enquanto palavra apenas no texto escrito (na montagem, em geral, elas não são ditas) e, via de regra, determinam o contexto de comunicação da peça. Já os diálogos, também construídos pelo autor, são enunciados no texto pelos personagens e na montagem pelos atores.

Se tomarmos a diversidade de enunciadores no texto teatral (autor, personagens, atores), e a onipresença da montagem, a escrita teatral é um grande desafio para o leitor. Esse desafio é, também, um trunfo, nesse gênero que tem uma “falsa aparência de conversação” (RYNGAERT, 1996, p.12), uma vez que no teatro o texto escrito existe pelo diálogo dos personagens (ou do personagem, no caso do monólogo). Logo mais retomaremos essa noção de aparência de conversação.

Paulo Freire, em sua obra *A pedagogia do oprimido* ([1970]1987), ao considerar a importância da palavra, afirma que a palavra não existe fora da ação social, da práxis. Ora, se consideramos o texto teatral como um diálogo destinado à ação, lê-lo revela ao leitor uma palavra-ação que pode motivar a construção de discursos, ou seja, a produção de outras palavras,

em uma atitude responsiva (BAKHTIN, ([1979]2010)). Nesse processo, interagem as subjetividades do texto e do leitor, e essa interação pode provocar transformações, resignificações.

Augusto Boal (2013) inicia sua obra *Teatro do oprimido* com uma reflexão sobre o caráter político do teatro e seu poder transformador. Apesar de nesse texto o autor se concentrar no “fazer” teatral, o poder transformador de que falaremos neste trabalho está relacionado, sobretudo, à da “leitura” do texto dramático. Compreendemos, portanto, que se a literatura pode ser compreendida em sua essência como um processo transformador, a leitura do texto teatral encerra em si essa mesma característica.

A leitura do texto teatral exige um trabalho intenso do leitor na construção de sentidos. Trata-se de um texto no qual o espetáculo está onipresente, quer ele se concretize ou não. Ao ser confrontado com o texto, o leitor executa um trabalho que está para além da simples leitura, ele também se imagina diretor, espectador e ator do espetáculo. Patrice Pavis (2011) propõe o termo *leitator*<sup>2</sup> para designar esse tipo de leitor que vivencia os papéis de ator, espectador e diretor do texto teatral durante a leitura. Esse gênero híbrido, ao mesmo tempo texto literário e espetáculo artístico, por vocação é permeado por vazios, por presenças e ausências, a falta do palco é tão presente quanto a presença da matéria textual aparentemente preguiçosa e esburacada.

[...] eis aí adjetivos bastante pejorativos para designar o texto de teatro. Não é de espantar que o considerem difícil de ler. Esse estatuto de “máquina preguiçosa” devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados (...). (RYNGAERT, 1996, p.3)

Dentro do universo dos leitores não adultos, esse gênero textual oferece, assim, um ambiente especialmente profícuo ao exercício da imaginação e à criatividade do leitor, que encontrará uma profusão de espaços para participar ativamente da construção da dramaturgia, compreendida aqui como a relação entre a poética do texto e a da representação (PAVIS, 2011).

---

<sup>2</sup> Leitator é a tradução proposta por REIS (2010) do termo *lectateur* alcunhado por Pavis (2011).

Essa leitura, quer seja feita individualmente, quer seja feita em grupo ou por um adulto, é sempre um processo dinâmico e implica muitas vozes.

A leitura de textos teatrais traz em si esse elemento central que é a oralidade, trata-se de textos feitos para serem ditos. Dessa forma, além do espaço dado ao imaginário, o texto teatral tem outro aspecto que o situa no universo conhecido dos leitores não adultos que é a oralidade. Antes mesmo de o leitor ter acesso à palavra escrita, em geral vive-se a experiência da leitura em voz alta feita por pais e/ou professores.

A seguir, teceremos algumas considerações acerca das possibilidades que a leitura texto teatral, com seus vazios e aspectos da oralidade, pode oferecer à formação de leitores em língua estrangeira.

### **A leitura do texto teatral em língua estrangeira**

O acesso ao texto literário em língua estrangeira demanda um engajamento particular por parte do leitor, a fim de construir sentidos em torno de uma obra estética. Ler em língua estrangeira além dos desafios habituais que a leitura em língua materna apresenta, tem-se um outro desafio que é o simples reconhecimento dos sinais. Nesse caso, há dois processos de leitura, o de identificação dos sinais e o de compreensão dos signos (BAKHTIN, [1929]2009), ou seja, a construção de sentidos passa por dois processos de leitura. Consideramos que esses dois processos não ocorrem separadamente, eles dialogam entre si, e são favorecidos e potencializados pela obra literária que oferece um universo de possíveis e cuja compreensão é um processo dinâmico e inacabado.

O texto teatral é esse texto aberto, esburacado que oferece possibilidades dialógicas que o situam enquanto ambiente privilegiado para a formação do leitor em língua estrangeira. Seus vazios e seu caráter oral participam ativamente do processo de construção de sentidos. Se o texto teatral “não pode reproduzir exatamente uma troca verdadeira, pois existe nele, também, um componente de percepção estética” (REIS, 2008, p. 30-31), ele produz efeitos de conversação

(RYNGAERT, 1996). Esses efeitos são como uma oralidade estetizada na e pela obra de arte, podendo criar no leitor em língua estrangeira, uma sensação de familiaridade com o texto.

Outra questão relevante na leitura do texto literário em língua estrangeira é que ele oferece um universo linguístico e sociocultural plural capaz de permitir ao leitor interações culturais privilegiadas. Assim como Bakhtin, compreendemos que a “cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade aos olhos de outra cultura” ([1979]2010), p. 366), ou seja, no diálogo intercultural. Ler o texto literário em língua estrangeira é vivenciar esse diálogo intercultural pelo diálogo textual, é ter acesso a um universo estético-cultural diverso da língua-cultura na qual aquele leitor vive. Ler em língua estrangeira é um processo polifônico por excelência, muitas são as vozes textuais, culturais e ideológicas envolvidas.

### **Um estudo de obra *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge*<sup>3</sup> de Gustave Akakpo**

O texto que iremos abordar vem responder a esse diálogo entre culturas do qual falamos. Trata-se de um texto escrito por um dramaturgo togolês contemporâneo e que propõe contar a história verídica da personagem do conto tradicional “Chapeuzinho vermelho”, cuja origem remonta à tradição oral europeia (TEHRANI, 2013).

Nossa análise se baseia nos critérios de análise do texto de literatura para não adultos elencados no “Edital de convocação para inscrição e seleção de obras de literatura para o programa nacional biblioteca da escola (PNBE) de 03/2014 do Ministério da Educação. No Anexo IV do edital, encontram-se especificados os critérios de avaliação e seleção de obras, cuja introdução esclarece:

As obras de literatura a serem avaliadas e distribuídas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola 2015 deverão contribuir para que a escola pública brasileira possa levar os alunos a uma leitura emancipatória, por meio do acesso a textos literários de qualidade que proporcionem experiências significativas e ofereçam estímulos para a reflexão e a participação criativa na construção de sentidos para o texto. Além disso, os textos literários deverão ser portadores de manifestações

---

<sup>3</sup> A verídica história da Chapeuzinho vermelho

artísticas capazes de despertar nos leitores jovens não apenas a contemplação estética, mas, também, a capacidade de reflexão diante de si, do outro e do mundo que o cerca.

O que se espera dessas obras é que elas ofereçam subsídios para a formação de leitores autônomos, apreciadores das várias possibilidades de leitura que um texto literário pode oferecer. É objetivo do PNBE 2015 que os alunos possam apropriar-se de práticas de leitura e escrita de forma a interagir com a cultura letrada disseminada socialmente, promovendo o pleno exercício da cidadania. (BRASIL, 2014.)

Além dos aspectos citados na introdução, são considerados critérios de seleção: 1) Qualidade do texto; 2) Adequação temática e 3) Projeto Gráfico. A esses critérios do Edital, acrescentamos questões relativas a aspectos eliminatórios das obras tais como: Moralismo; Preconceito ou estereótipos; Discriminação de qualquer ordem; Didatismo; Teor doutrinário; Teor panfletário; Teor religioso.<sup>4</sup>

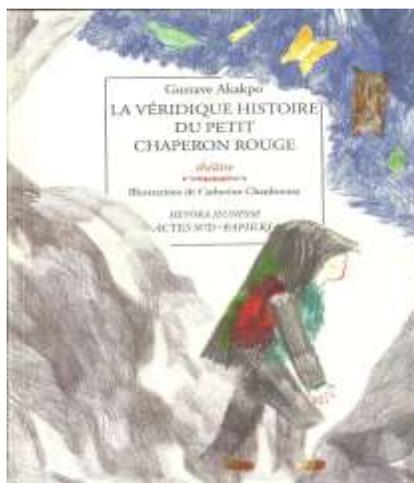
Por fim, consideramos também uma análise da contemporaneidade da obra, sendo que compreendemos como contemporânea uma literatura que “problematiza, por meio da experiência estética, questões como a atualização do cânone, representação de minorias, constituição de novas subjetividades, perspectivas autorais não convencionais etc., promovendo a identificação do leitor com a obra e permitindo a apreensão de parâmetros que subvertam a realidade, quebrem as expectativas de leitura e provoquem no leitor o estranhamento diante do real, de tal forma que a fruição da obra possa ser transformadora”<sup>5</sup>.

A obra *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* (A verídica história da Chapeuzinho vermelho) foi publicada em francês pela editora *Actes Sud-Papiers*, na coleção *Heyoka Jeunesse* em 2015, coleção que publica obras destinadas ao público jovem em edições ilustradas. O texto de Gustave Akakpo ainda não possui tradução para o português e foi ilustrado por Catherine Chardonnay. Segue abaixo a capa do livro:

---

<sup>4</sup> Critérios de eliminação elaborados coletivamente durante a disciplina Literatura Contemporânea ministrada no segundo semestre de 2016 pela professora Dra Ana Claudia da Silva, PosLit/UnB, em uma “Ficha de critérios de apreciação de livros para não adultos”.

<sup>5</sup> Definição também elaborada coletivamente para a “Ficha de critérios de apreciação de livros para não adultos”, a partir de Agamben (2009).



**Imagem 1** – Capa do livro (AKAKPO, 2015)

Trata-se de um texto que explica a origem da história da Chapeuzinho Vermelho dialogando com vários outros textos e com elementos de contemporaneidade. São colocados em cena os seguintes personagens: A criança, A avó, O lobo, O pai, A mãe, Chapeuzinho vermelho. Segundo indicação da rubrica, “A criança e Chapeuzinho vermelho serão interpretadas pela mesma atriz. A avó e A mãe podem ser interpretadas pela mesma atriz. Assim como O lobo e O pai.” (AKAPO, 2015, p. 05).

### **Uma leitura contemporânea de um clássico para não adultos**

Essa ficcionalização da origem do conto europeu por um escritor togolês coloca em cena uma história absolutamente inusitada que, ao mesmo tempo em que explora o fantástico, expõe elementos da realidade contemporânea e das consequências das migrações econômicas sobre as relações familiares.

No começo da história, A criança, que ainda não possui nome, brinca de “*Toc Toc, qui est là?*” [Toc toc, quem é?] com a avó, ela vai tateando a avó e descobrindo seu corpo. Como no conto tradicional, ela descobre o Lobo “*L’enfant: Elle [ la main] dit que vous êtes poilue! La grand-mère: C’est pour mieux me rechauffer, mon enfant!*”<sup>6</sup> (AKAKPO, 2015, p.8). Até que

---

<sup>6</sup> **A criança:** Ela [a mão] diz que você é peluda!

compreendemos que se trata de uma brincadeira corriqueira entre elas e que a avó parece estar meio gagá, falando de um avô ogro, que apenas aparece nas ilustrações, e se recusando a dizer o nome da criança.

A criança quer sair para procurar seus pais, mas A avó a aconselha a não deixar a cabana, explicando que seus pais não estão ali porque eles “*travaillent pour mettre du temps de côté, pour un jour rester avec toi*”<sup>7</sup> (idem, p. 21) O leitor se vê confrontado a uma criança que vive em um universo fantástico no qual impera uma realidade dura, a do abandono e do desamor. A cena se encerra com o mesmo jogo do *Toc toc*, desta vez os papéis estão invertidos, é A avó que tenta adivinhar, e se termina com o fim da cena

*La grand-mère: Et ces bras!*

*L'enfant: Pour mieux t'embrasser, grand-mère, pour mieux t'embrasser.*

*La grand-mère: Avec des mains si pressées?!*

*L'enfant: C'est d'avoir trop attendu.*

*Cri de la grand-mère sur lequel le silence, soudain, tombe.*

*Bruit de porte qui s'ouvre puis, claque.*

*Long moment de silence dans le noir.*<sup>8</sup> (idem, p. 25)

Na cena dois, A criança está na floresta e se encontra com O lobo. Ela está vestida com uma armadura de lata de tomate em conserva (Figura 2) que, segundo A avó, deveria protegê-la dos perigos da floresta. O personagem do O lobo é não é nem um lobo mau ou nem um lobo bonzinho, ele oscila entre boas e más intenções a todo instante. Ao mesmo tempo em que ele está sempre no limiar de atacá-la, quer ajudá-la a encontrar seu caminho. Ele aparece como um ser inacabado, que vamos descobrindo ao longo da história e cujas contradições não cessam, ao ponto dele considerar que A criança é seu “duplo humano” e de a história se encerrar com sua

---

**A avó:** É para melhor me aquecer, minha criança! (Todas as traduções da obra de Akakpo que constam neste trabalho foram realizadas pelas autoras)

<sup>7</sup> “trabalham para economizar tempo, para um dia ficarem com você”.

<sup>8</sup> **A avó:** E esses braços!

**A criança:** Para melhor de abraçar, vovó, para melhor de abraçar.

**A avó:** Com mãos tão afoitas?!

**A criança:** É de ter esperado demais.

Grito de A avó sob o qual o silêncio, de repente, cai.

Barulho de porta que se abre e, depois, bate.

Longo momento de silêncio no escuro.

chegada, sem que haja uma explicação do por que, sendo provável que ele tenha vindo para salvá-la.



**Imagem 2** – A criança vestida com sua armadura de lata de tomate em conserva. (AKAPO, 2015, p. 27)

A construção do texto também provoca no leitor um duplo efeito de conhecimento e de estranhamento constante. Cada cena se inicia com o mesmo bater à porta, o Toc toc o que remete o leitor ao Jogo do *Toc toc/C'est qui?*, central no conto tradicional, pois é nele que O lobo é revelado. Na obra de Akakpo, esse jogo é apresentado primeiramente não como uma descoberta, mas sim como uma espécie de *mise en abyme* do jogo.

Na terceira e última cena, A criança finalmente encontra seus pais que moram em uma casa-mercearia dentro de um lixão, e são dois ogros. O jogo do Toc toc se torna bem menos eloquente, restringindo-se à repetição de “toc toc” seis vezes pela A criança em sua primeira réplica. Parece que quando ela finalmente se depara com seu pai, toda sua eloquência e capacidade de questionamento se dissipam e dão lugar ao primeiro gesto de afeto da peça: ela fica de braços abertos para seu pai que não a reconhece. Ela deveria estar vestida com sua armadura de lata de tomate em conserva para ser reconhecida, mas sem o saber, ela a retirou para utilizá-la como ferramenta para cavar uma passagem até seus pais.

A criança não consegue se explicar, apenas repete várias vezes a palavra “papai”, de braços abertos. Ainda sem reconhecê-la, e para protegê-la de A mãe que, segundo ele, certamente

irá comê-la, O pai a esconde em sua boca. A mãe descobre e a retira da boca de O pai. Eles descobrem, então, que se trata de sua filha e se desesperam. A mãe começa a cuspir dentes (Figura 3), os dentes da filha, os pais então catam os dentes e fabricam uma boneca na qual os costuram. O pai pega um tufo de cabelo da A criança que havia ficado preso em seus dentes e o costura na cabeça da boneca. Em seguida, eles colocam um chapéu vermelho nela.



**Figura 3** – A mãe cuspendo os dentes da filha.  
(AKAKPO, 2015, p. 56)

A boneca, então, ganha vida. Os pais maravilhados vêm naquilo um negócio rentável, e inventam a história da Chapeuzinho vermelho, tal qual nos contos tradicionais, como argumento de venda, uma vez que a história verídica não seria vendável. A boneca-menina começa então a pintar a casa de vermelho. Os pais se perguntam o que significa aquele vermelho: amor ou raiva? Nesse momento, chega O lobo na porta da casa-mercearia: *Toc Toc*. Chapeuzinho vermelho abre, O lobo uiva. A rubrica indica: Vermelho. Fim.

Se nas duas primeiras cenas A criança aparece como protagonista de suas ações, decidida, eloquente e bastante racional, ao atingir seu objetivo na terceira cena, encontra seus pais, fica desprovida de si, e já não é mais dona da ação. A criança que dá ordens para A avó, a engana (ou mata/golpeia) em uma brincadeira e foge, e que fala de igual para igual com O lobo, fica praticamente imóvel diante dos pais, ao ponto de o protagonismo passar a ser deles, ela se submete passivamente aos acontecimentos e é devorada por eles.

Ao final da peça, Chapeuzinho vermelho, a boneca produto dos restos de A criança, cria vida e se rebela, em vermelho, pintando toda a casa dos pais com essa cor (Figura 4). Os pais, ao contrário do que se espera em uma história para um público não adulto, não são os salvadores que vêm resgatar a filha, ela busca sua salvação sozinha, é ajudada(?) pelo O lobo, e definitivamente resignificada pelos pais. Eles transformam sua história em um produto. Chapeuzinho Vermelho, por sua vez, provoca uma revolução na casa. Aquele vermelho é amor ou raiva? A pergunta é deixada em aberto, cabe ao leitor preencher essa lacuna.



**Figura 4** – Chapeuzinho vermelho pinta a casa de vermelho.  
(AKAPO, 2015, p. 67)

O texto traz também inúmeros diálogos com outros textos. Além do mito de Ícaro, várias personagens de histórias infantis, de tempos e gêneros diversos, são evocadas quando a Criança está tentando descobrir seu nome: Alice, Cinderela, Martine, Minnie, Carabosse, Branca de Neve, Ariane ( AKAKPO, 2015, p. 17-18). São também mencionados personagens que não fazem parte tradicionalmente da história da Chapeuzinho vermelho, como o ogro. Os personagens do avô, da avó e dos pais são ogros. Além disso, para o leitor estrangeiro, o texto, apesar de ser escrito em um francês padrão, traz desafios linguísticos e socioculturais com jogos de palavras e diálogos entre textos que permitem ao leitor estabelecer diálogos vários, e produzir sentidos múltiplos.

Ao se propor a contar a história “verídica” da Chapeuzinho vermelho, o autor indica desde o título que a história de Chapeuzinho vermelho tal como é contada não corresponde à realidade. Ora, ele propõe uma história fantástica e, sobretudo, que subverte totalmente a lenda e as relações esperadas entre os personagens. Essa abordagem cria um ambiente de resignificação do clássico e, em consequência, cria a possibilidade de resignificação de outras histórias e do mundo. A isso, acrescentam-se personagens inacabados, situações esdrúxulas, relações familiares inusitadas. Esses elementos podem suscitar no leitor não adulto a reflexão e uma compreensão nova do mundo, inclusive do mundo do trabalho, que desumaniza os seres.

Como o afirma Grazioli em seu ensaio no livro de Nazareth (2012), “uma das diferenças fundamentais entre o texto narrativo e o texto teatral é que o primeiro *conta*, enquanto o segundo *mostra* uma história. (p. 63, grifos do autor). Um elemento central nessa diferença é a ausência de um narrador, os diálogos vão mostrando ao leitor o que está acontecendo, e ele vai construindo a cena como um leitor-espectador-ator-diretor.

No texto de Akakpo, por tratar-se de uma edição ilustrada, algumas lacunas próprias ao texto dramático são preenchidas pelas ilustrações. Tendo em vista o universo fantástico criado pelo autor, as ilustrações vêm ajudar na construção mental da dramaturgia, esclarecendo aspectos não revelados pelo texto. É o caso da ilustração da avó (Figura 5), que se assemelha a uma ogra, o que vem completar algo que no texto aparece de maneira apenas sutil, quando a menina faz referência ao fato de poder se esconder na boca de sua avó. A ilustração também ajuda a esclarecer uma possível falta de referência cultural, como é o caso da ilustração de Ícaro, com as asas em fogo. Assim, a ilustração é um elemento importante para que a história seja mostrada no texto escrito.



**Figura 5** – A avó e A criança (AKAKPO, 2016, p.11)

### **Considerações finais**

Aproximar o leitor desse texto lacunar, que é o texto teatral, é um grande desafio, sobretudo no Brasil onde o gênero não é muito popular. Nossa escolha pelo texto teatral na formação do leitor em língua estrangeira se dá por suas lacunas e pelo seu caráter oral, por entendermos que esse gênero que mostra, diferentemente do gênero que narra, permite diversas entradas ao leitor individual e também na leitura coletiva. A leitura do texto teatral em língua francesa por leitores não adultos pode ser um trunfo. Por um lado, trata-se de um gênero consagrado e muito importante naquela língua, ao ponto dela ser chamada de “Língua de Molière<sup>9</sup>”. Por outro, o gênero teatral, por ser híbrido, esburacado, possui espaços privilegiados de diálogo entre o leitor e o texto.

Ler o texto de Gustave Akakpo oferece um universo cultural, linguístico, estético e artístico singular ao leitor brasileiro. Autor contemporâneo, ele busca acessar os escuros (AGAMBEN, 2009) para provocar o leitor a ressignificar seu olhar sobre o mundo em que vive.

---

<sup>9</sup> Molière, codinome de Jean Baptiste Poquelin, dramaturgo do século XVI, que popularizou e reestruturou o teatro o texto teatral, elevando a comédia ao mesmo patamar da tragédia, este até então considerado único gênero nobre no teatro. É o maior nome da dramaturgia francesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AKAKPO, G. **La véridique histoire du Petit Chaperon rouge.** Paris: Actes Sud-Papiers, 2015. Collection "Heyoka Jeunesse".
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, ([1979]2010).
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem.** 13ª. ed. São Paulo: HUCITEC, [1929]2009.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, [1970]1987. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/files/PedagogiadoOprimido.pdf>>.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler.** 51. ed. São Paulo: Cortez editora, 1989. Disponível em: <[http://forumeja.org.br/files/A\\_importancia\\_do\\_ato\\_de\\_ler.pdf](http://forumeja.org.br/files/A_importancia_do_ato_de_ler.pdf)>.
- HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- NAZARETH, C. A. **Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.
- PAVIS, P. **Le théâtre contemporain.** Paris: Armand Colin, 2011.
- REIS, M. D. G. M. **O Texto teatral e os jogos dramáticos no ensino de francês língua estrangeira.** [S.l.]: Tese de doutorado. FFLCH – USP., 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/pt-br.php>>.
- REIS, M. D. G. M. A tradução da oralidade na peça Catharsis de Gustave Akakpo. **Cerrados**, Brasília, 29, 2010. 129-137.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TEHRANI, J. The Phylogeny of Little Red Riding Hood. : e78871. doi: 10.1371/journal.pone.0078871. **PLoS ONE 8(11)**, Bristol University, Bristol, Novembro 2013.

TODOROV, T. **A literatura em perigo.** Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, [2007]2014.