

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)**

JOAQUIM FRANCISCO DOS SANTOS NETO

**ASPECTOS DA FORMAÇÃO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL: PARA
UMA REVISÃO DA HISTÓRIA MAL CONTADA DO TEATRO PARA
CRIANÇAS E JOVENS NO PAÍS**

MARINGÁ – PR

2016

JOAQUIM FRANCISCO DOS SANTOS NETO

**ASPECTOS DA FORMAÇÃO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL: PARA
UMA REVISÃO DA HISTÓRIA MAL CONTADA DO TEATRO PARA
CRIANÇAS E JOVENS NO PAÍS**

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras, da Universidade
Estadual de Maringá, visando à obtenção do
grau de Doutor em Letras, área de
concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Áurea
Penteado Martha

MARINGÁ – PR

2016

Aos meus pais, Benedito (in memorian) e Geni;
Aos manos e manas: Rosa, Solídia, Elizeu, Élia e Elias;
Ao Ronaldo;
Ao Paulo;
E à Jucélia.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos do teatro:

Márcio Alex Pereira,
Pedro Ochôa,
Bruno Tostes.

Às amigas da Pós em Letras:

Berta Lúcia Tagliari Feba,
Juliana Alves,
Kátia Caroline de Matia,
Sharlene Davantel Valarini.

Aos professores do PLE,

Especialmente ao Professor Dr. Alexandre Villibor Flory, pelas dicas e pela solidariedade;

Com carinho à Professora Dra. Alice Áurea Penteado Martha, pela presença e orientação nas várias etapas da minha vida acadêmica.

E ainda aos professores que participaram da Banca Examinadora, pela contribuição para a discussão do tema.

RESUMO

Este trabalho resulta na investigação e análise de peças teatrais publicadas para crianças e jovens a partir de 1896 até os anos iniciais do Regime Militar no Brasil. A principal linha de observação que se procurou seguir ao se elaborar este trabalho, por dizer respeito aos estudos literários, conduz à consideração do teatro infantil em sua formação enquanto sistema, tal como propõe Candido (1998; 2000; 2006). Desse modo, é no período entre 1896 e a implantação do Regime Militar no país que se pode observar a formação do teatro infantil enquanto sistema. Nesse processo, agruparam-se as obras encontradas em dois períodos, considerando-se características comuns entre elas, suas relações com o contexto histórico em que estão inseridas e o modo como representam as jovens gerações. O primeiro se inicia com a publicação de *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, em 1896, pela Biblioteca da Infância da Livraria do Povo, do livreiro-editor Pedro da Silva Quaresma, e estende-se até 1948, quando Lucia Benedetti escreveu e a Cia de Teatro Os Artistas Unidos, liderados por Henriette Morineau, encenou *O casaco encantado*. O segundo período se inicia com a encenação da peça de Benedetti e alcança o ano de 1965, quando a montagem de quatro peças – *Romão e Julinha*, de Oscar Von Pfhul; *O gigante*, de Walter Quaglia; *Joãozinho Peteleco*, de Maria Helena Kühner e *O circo Rataplan*, de Pedro Veiga – dão indícios de que a linguagem do teatro infantil passava por transformações, consolidando-se. A partir desses agrupamentos, buscou-se ainda estabelecer relações entre processos sociais e estéticos, norteando o desenvolvimento do teatro infantil no país e determinando uma consciência crítica de brasilidade entre os autores e artistas que se especializaram nessa modalidade artística. Os resultados apontam como esse espólio cultural está inicialmente ligado a pensamentos e valores que determinam comportamentos e regras sociais idealizados, com um claro objetivo pedagógico. Isso porque não há como desvinculá-lo da tradição erudita e voltada para os adultos. Contudo, gradativamente, aparecem obras que rompem com esse círculo vicioso e são capazes de procedimentos que estabelecem um lugar diferenciado do senso comum para as faixas etárias mais jovens, valorizando esse universo em vez de menosprezá-lo. Isso acontece em função da realização de um tipo de teatro para crianças e jovens que não menospreza a inteligência das jovens gerações, mas questiona sistemas sociais e estéticos petrificados, por isso, de forma criativa e dinâmica, essas obras são igualmente capazes de revelar forças sociais perpassando suas estruturas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro; Teatro Infantil e Juvenil; Dramaturgia Brasileira; Teatro e Sociedade.

ABSTRACT

This work results in the investigation and analysis of theatre plays published by children and young people from 1896 until the initial years of Brazilian Military Dictatorship. Parting from 1948, when the modern Brazilian children's theatre begins, the spectacles made by professional companies became a priority as a criterion for research and investigation of works, which may have occurred in subsequent periods. The main observation line pursued while making this work, for its literary studies concern, leads to consider the theatre for children in its formation as a system, as proposed by Candido (1998; 200; 2006). According to him, an articulated system takes shape when there is a dynamical interaction and tradition continuity involving author, works and public – and, in the theatre case, it is also important to take into account the artists and technicians in the staging – balancing two force lines, in dialectical process, which oscillates between localism and cosmopolitanism, and still a critical awareness about problems of literary and theatrical creation. So, it is in the period between 1896 and the Military Dictatorship in Brazil that one can see the children's theatre constitution as a system. In this process, the found works were grouped in two periods, considering common characteristics among them, their relations with the historical context and the way they depict the new generations. From these groupings, it was intended to establish relations between social and aesthetical process, guiding the children's theatre development in the country and a critical awareness about brazilianity among authors and artists which became especialized in this artistic genre. The results show how this cultural asset is initially linked to thoughts and values that conduct to idealized behaviors and social rules, with a clear pedagogical purpose, because there is no way to separate it from erudite tradition and its focus on adults. However, some works gradually appear to break such vicious cycle and to create a distinct place far from common sense to younger readers, valuing this universe instead of despising it. It occurs due to a kind of theatre made for children and juveniles that does not underestimate the younger generation's intelligence, but questions the petrified social and aesthetical systems. Thus, by a creative and dynamical form, these works are also capable to reveal social forces passing through their structures.

KEYWORDS: Brazilian Theatre; Children's and Youth Theatre; Brazilian Dramaturgy; Theatre and Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. A CRIANÇA E O TEATRO	19
1.1 TEATRO INFANTIL	19
1.1.1 O qualificativo infantil na produção cultural para crianças.....	19
1.1.2 A criança e o palco do teatro	23
1.1.3 Livros para crianças	26
1.1.4 Livros para crianças no Brasil	30
1.1.5 Teatro para crianças no Brasil	34
1.2 TEATRO ENCENADO POR CRIANÇAS	39
1.2.1 Dramaturgia para crianças no Brasil	40
1.2.2 Escritores para adultos	50
1.2.3 Primeiro o livro, depois o palco.....	54
1.2.4 A comicidade como recurso principal.....	61
1.2.5 A representação das jovens gerações	68
1.2.6 As imagens de Brasil.....	81
1.2.7 A opereta e o teatro musicado	87
1.3 TEATRO ENCENADO PARA CRIANÇAS	93
1.3.1 As jovens gerações como público.....	93
1.3.2 Entre o Brasil e o mundo.....	100
1.3.3 Literatura e teatro para adultos/literatura e teatro para crianças	104
1.3.4 O novo palco.....	117
1.3.5 O artista e sua relação com o público.....	131
1.3.6 A representação das jovens gerações	134
1.3.7 Instâncias Legitimadoras	148
1.3.8 Depois do palco, o livro	155
1.4 DESDOBRAMENTOS DO TEATRO PARA CRIANÇAS.....	158
CONCLUSÃO	171
REFERÊNCIAS	175
APÊNDICE	181

INTRODUÇÃO

Dizer que o teatro destinado a crianças e jovens no Brasil não encontra grande prestígio nos meios acadêmicos não é algo que seja difícil de comprovar. Durante as pesquisas para a realização deste trabalho, apenas nove estudos que versavam exclusivamente sobre essa manifestação cultural no país foram encontrados¹. Desses, apenas dois tratando especificamente de aspectos estéticos ligados à Literatura e nenhum, ao Teatro, áreas que, por tradição, deveriam se ocupar do assunto.

Assim, Hercília Tavares de Miranda defendeu *O teatro infantil de Maria Clara Machado: Estruturas Narrativas e Discursivas. Produção e Sustentação de ideologias*, tese de Doutorado em Linguística, realizada na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, em 1980. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo apresentou *No reino da desigualdade. Análise da dramaturgia infantil brasileira – 1970/1976*, no Programa de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, USP, em 1981².

Ainda como dissertação de Mestrado, para Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo Ilíada Silva Alves de Castro escreveu *A dramaturgia no teatro para crianças de São Paulo: uma análise de autores e textos premiados*, em 1987. E, para o mesmo programa, também em nível de Mestrado, Andréa Cavinato defendeu *Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável ventoforte*, em 2003.

Há que se lembrar de Denise Moreira de Souza que compôs *O mito poético de Maria Clara Machado*, em 1984, para o programa de Mestrado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a pesquisa de Ivo Cordeiro Lopes, que resultou em *Pluft, o fantasmilha e O cavaleiro azul, de Maria Clara Machado: a criança e o conhecimento advindo e buscado*, dissertação de Mestrado apresentada, em 1997, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Paraná.

¹ Os trabalhos de Hercília Tavares de Miranda, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, Ilíada Silva Alves de Castro, Andréa Cavinato, Denise Moreira de Souza, Ivo Cordeiro Lopes e Adriano de Paula Rabelo foram conseguidos nas bibliotecas das instituições em que foram defendidos. As dissertações de Flor de Maria Silva Duarte e Gláucia dos Santos Lemes foram encontradas nos portais eletrônicos dos programas de pós-graduação a que pertencem.

² O trabalho foi editado em livro em 1991, pela Editora Perspectiva, com o título: *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*.

É preciso destacar do mesmo modo os trabalhos de Flor de Maria Silva Duarte, que defendeu em 2007, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, a dissertação de Mestrado *O Teatro Infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão da Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975). A Gema do Ovo da Ema (1979)*; e Gláucia dos Santos Lemes, que defendeu no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2014, a dissertação de Mestrado *A constituição do jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves, ele chove..., de Sylvia Orthof*.

Encontrou-se também a dissertação de Mestrado de Adriano de Paula Rabelo, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo, em 1998. Tratando do teatro de Chico Buarque, o referido trabalho, cujo título é *O teatro de Chico Buarque*, dedica um capítulo à peça *Os saltimbancos*, de 1977.

Semelhante escassez de pesquisas acadêmicas, no entanto, não diz respeito somente ao teatro para crianças e jovens. Ainda hoje o Brasil se ressentia da falta de estudos sobre autores e peças representativas no movimento teatral brasileiro de modo geral. Em relação à historiografia do teatro, João Roberto Faria (2013), na introdução da *História do teatro brasileiro, segundo volume*, traça o perfil desses estudos para falar do atraso deles em relação à historiografia da Literatura brasileira, que estabeleceu um cânone para o gênero épico e lírico.

Uma maneira prática de se constatar isso é analisar os manuais didáticos para o ensino de Artes no Ensino Fundamental e Médio. Neles são raros os excertos de textos dramáticos ou a propositura de trabalho com essa vertente artística. A situação não se reverte nem mesmo na Literatura, área intimamente relacionada ao teatro e que ganha status de disciplina no Ensino Médio. Por mais esforços que se façam para se modificar o panorama do ensino de Literatura nesse âmbito, a historiografia literária ainda é quem conduz os currículos em praticamente todas as escolas. Os textos de teatro infantil, quando as escolas os possuem no acervo de sua biblioteca – nas escolas públicas por força de programas de distribuição de livros do governo, como, por exemplo, o Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE – ficam à espera de algum leitor curioso, de um professor com um pouco mais de abertura para incluí-los nas atividades que planeja, ou de algum bibliotecário ou alguém da escola que exerça a função de mediador de leitura.

Nesse panorama, não é de se estranhar a ausência de peças de teatro nas listas de livros indicadas para os vestibulares. Uma rápida análise dessas indicações já é

suficiente para mostrar a situação. As faculdades que tendem a incluir o teatro em suas indicações de leitura são aquelas que oferecem o curso de Artes Cênicas ou Teatro. No Paraná, por exemplo, é comum encontrá-las em quatro instituições: Faculdade de Artes do Paraná – FAP, em Curitiba; Universidade Estadual de Londrina – UEL; Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC e Universidade Estadual de Maringá – UEM. Ainda no estado do Paraná, mesmo não contemplando o curso de Artes Cênicas ou Teatro, a Universidade Federal do Paraná – UFPR – também inclui o teatro em suas listas.

E mesmo a regulamentação da profissão de Artista e Técnico em Espetáculos Teatrais é recente no país. Deu-se somente em 1978, com a Lei 6533. Intimamente ligada a essa situação, em meados da década de 1970, está a criação de cursos de graduação e pós-graduação nas universidades brasileiras, o que passou a abrir perspectivas de alento para o cenário dos estudos sobre o teatro no Brasil.

Como se pode notar por esse breve comentário, esses aspectos têm raízes de fundo histórico e dizem respeito às sombras que saltam por entre as fronteiras que o teatro estabelece com as outras artes na configuração da sociedade burguesa. Sobre as relações entre Literatura e outras artes, Flory (2010) resume o processo no artigo *Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos*³ e demonstra, com respaldo em Lukács, Watt e Bakhtin, a primazia do romance em detrimento dos outros gêneros literários na sociedade contemporânea. Assegurando seu lugar como um dos três gêneros literários, junto à poesia e à narrativa, o teatro, valorizado desde a Antiguidade Clássica, não encontra a mesma repercussão que os outros gêneros na sociedade moderna.

Nesse sentido, pode ser exemplo a história teatral brasileira. O ano de 1838 é dado como data inaugural do teatro feito por autor, artistas e tema nacional. Nesse ano, Domingos Gonçalves de Magalhães fez encenar, de sua autoria, a tragédia *Antônio José ou o poeta e a inquisição*, no Teatro Constitucional Fluminense. É importante notar que dois anos antes o autor é apontado como iniciador do Romantismo no país, com o livro de poesias *Suspiros poéticos e saudades* e a revista literária *Niterói*. Nesse contexto, embora a poesia e o teatro tenham surgido primeiro, foi o folhetim que logrou êxito no panorama das artes brasileiras a partir de 1843, com a publicação de *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza.

³ Disponível em <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf>, acesso em 18/12/2013

Dito em outra chave, ainda que praticamente todos os autores do período romântico, poetas e romancistas, tenham escrito peças de teatro, nenhum deles recebeu as mesmas atenções dirigidas às suas obras narrativas ou líricas, sendo recentes as tentativas de revisão crítica dessa produção. Isso talvez tenha ocorrido pelas dificuldades do gênero em se adaptar às idealizações do nacionalismo romântico, mais afeito ao romance e à poesia que ao teatro, como afirma João Roberto Faria (2001) em *Ideias teatrais, o século XIX no Brasil*.

Não se pode esquecer igualmente das relações que o teatro estabelece com o Modernismo, sendo o último dos gêneros literários a romper oficialmente com regras que o sustentavam, após o advento da Semana de Arte Moderna em 1922. Há que se destacar o exemplo de Oswald de Andrade e sua peça *O rei da vela*. Escrita em 1933, foi somente em 1967 que a peça teve sua primeira encenação, mais de duas décadas depois do que se tem como o marco do moderno teatro nacional: a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.

A poesia, no entanto, já tem em 1919, com *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, um marco de renovação e em 1924, a *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, como outra ruptura importante. A narrativa, por sua vez, com *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, publicado em 1924, já registra um romance representativo da prosa modernista e com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, do ano de 1928, constrói um pilar do Modernismo brasileiro.

No caso do teatro para crianças e jovens no Brasil, a falta de crédito não diz respeito apenas à relação do gênero dramático com o panorama da cultura nacional ou do projeto de aburguesamento social que se desenvolveu no país. Quando se trata da literatura destinada à infância, à adolescência e à juventude, a situação se torna parecida aos estudos relativos ao gênero dramático.

Tendo suas origens no contexto de formação e afirmação da sociedade burguesa na Europa, no Brasil, somente em torno da Proclamação da República, em 1889, com o crescimento das cidades e a formação das massas urbanas, é que produtos culturais vão encontrar públicos consumidores diversos e, logicamente, tem lugar o material escolar e os livros para criança. Essa literatura, no entanto, tal como sua matriz europeia, traz como marca o compromisso com a pedagogia e com o processo de dominação das jovens gerações, transmitindo normas e objetivando a formação moral dessas categorias sociais. Nesse sentido, são obras marcadas pela defesa dos valores da família, do trabalho, da pátria e da religião, exortando aos estudos, à obediência, à disciplina, à

caridade e à honestidade (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007)⁴. Como exemplos dessa literatura podem ser citados Olavo Bilac e Coelho Neto, com *Contos pátrios*, em 1904; Júlia Lopes de Almeida, com *Histórias da nossa terra*, em 1907; Olavo Bilac e Manuel Bonfim, com *Através do Brasil*, em 1910; Tales de Andrade, com *Saudade*, em 1919.

Em meados dos anos de 1920, surge Monteiro Lobato e suas narrativas para crianças. Na obra lobatiana, a mera carga informativa dos textos de outrora assume um tom questionador e estimulam o desenvolvimento de uma consciência crítica e histórica, adquirindo função social. Mais do que isso, o processo social e cultural brasileiro é posto em xeque ao ser relacionado à realidade imediata. Todavia, apesar do marco de renovação dessa literatura se localizar no contexto de revolução da cultura nacional, à época da Semana de Arte Moderna, somente na década de 1970 é que tal produção encontra “dicção própria” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982).

Aliada a esse movimento de renovação literária, Zilbernan e Lajolo (2007) destacam a atuação da indústria cultural, em função das várias instituições e programas engajados no fomento da leitura e da discussão da literatura infantil. Entretanto, se por volta dos anos de 1970 os baixos níveis de leitura preocupavam autoridades e professores e mobilizavam, por um lado, o poder público a investir em livros e, por outro, a iniciativa privada, principalmente as editoras, a pôr em circulação grandes capitais em prol da literatura para crianças e jovens – com foco nos negócios, principalmente com o governo, que as políticas públicas de leitura oportunizaram – a publicação dos gêneros literários não se fez de modo igual.

Em 1997, Laura Sandroni, em palestra no 1º Seminário sobre Literatura para Crianças e Jovens, ocorrido no 11º Congresso de Leitura, promovido pela Associação de Leitura do Brasil – ALB – em Campinas, afirmava que, quando se trata de material da leitura, a poesia e o teatro são dois gêneros nos quais “as editoras tradicionalmente não gostam de investir” (SANDRONI, 1998, p. 25), ou seja, a prioridade é para o gênero narrativo.

Se é assim com a produção, quanto aos estudos sistematizados dessa manifestação cultural, também é no final da década de 1960, mais especificamente em 1968, que vem a prelo o primeiro clássico da historiografia da literatura infantil brasileira. Nesse ano em que o AI-5 foi assinado e no qual ocorreu a instituição da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ e do Centro de Estudos da

⁴ *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. A primeira edição da obra é do ano de 1984.

Literatura Infantil e Juvenil - CELIJU, Leonardo Arroyo publicou *Literatura infantil brasileira* na coleção *Biblioteca de educação*, criada em 1927 por Lourenço Filho, pioneiro da Escola Nova no Brasil.

De lá para cá, embora os estudos sobre a literatura para as jovens gerações tenham se ampliado, tal como sobre o teatro, principalmente em função dos cursos universitários, os livros que são referências ao estudo de tal literatura não discutem o teatro para crianças ou jovens. Ressalte-se nesse ponto a obra de Arroyo e o livro organizado por Elizabeth D'Angelo Serra (1998) a partir do 1º Seminário sobre Literatura para Crianças e Jovens, promovido pela Associação de Leitura do Brasil – ALB –, em 1997. Quanto ao livro de Arroyo, o exemplar da 3ª edição, consultado para este trabalho, com 370 páginas, dedica pouco mais de seis ao teatro infantil e o livro organizado por Serra, das oito palestras publicadas em *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, apenas dois artigos citam o teatro infantil: Laura Sandroni, na passagem já citada acima, dedica-lhe um parágrafo; e Maria Antonieta Antunes Cunha, quando faz um balanço dos anos de 1960 e 1970, pouco mais de meio.

Já em relação às referências ao teatro infantil e juvenil nos tratados sobre teatro de modo geral, encontraram-se três fontes. A primeira, o verbete *Teatro Infantil*, no *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, coordenado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2009); a segunda, o texto de Maria Lúcia de Souza Pupo, *O teatro para a infância e a juventude*, publicado na *História do Teatro Brasileiro, volume 2*, dirigida por João Roberto Faria (2013); neste mesmo livro, organizado por Faria, é preciso destacar o artigo *O tablado e a modernização do teatro infantil*, de Cláudia de Arruda Campos.

Três trabalhos encontrados em livro ainda devem ser destacados nessa seara. O primeiro é o livro de Maria Lúcia de Souza Pupo (1991), *No reino da desigualdade*, publicado pela Editora Perspectiva, que analisa a dramaturgia para crianças em cartaz em São Paulo, nos anos de 1970. Outro título, publicado pela Edusp, é *Maria Clara Machado*. Trata-se do trabalho de Cláudia de Arruda Campos (1998), no qual analisa a obra infantil da fundadora d'*O Tablado*. Mais recentemente, a obra organizada por Fabiano Tadeu Grazioli (2015), intitulada *Teatro infantil: história, leitura e propostas*, foi publicada pela Editora Positivo.

Foram encontrados ainda os livros *O compêndio de literatura*, publicado em 1959, e *A literatura infantil: visão histórica e crítica*, editado em 1982, ambos de Barbara Vasconcelos de Carvalho; *Introdução à literatura infantil e juvenil*, cuja

primeira edição é de 1984, de Lúcia Pimentel Góes; *Literatura infantil e seus problemas*, editado em 1971, de Maria Lúcia Amaral; e ainda o artigo *Teatro para crianças e jovens*, de Aparecida Paiva, publicado em 2000. Esses títulos também tratam em pequenos trechos do teatro para crianças e jovens, mais especificamente da modalidade desenvolvida dentro do ambiente escolar por crianças sob a supervisão de adultos. Isso se justifica, porque tais obras foram destinadas à formação de professores.

Por essa breve descrição como situação inicial, notam-se os problemas enfrentados para se realizar este trabalho: a ausência de pesquisas no assunto, a falta de bibliografia adequada para apoio, a escassez de publicações de textos de teatro para crianças e jovens no país e a dificuldade para encontrar essas publicações, especialmente as mais distanciadas no tempo.

Nesse conjunto de bastidores e vistas que se apresentam é que se busca justificar a conveniência, a viabilidade e a relevância deste trabalho e procuram-se justificar seus objetivos. Desse modo, a principal preocupação deste estudo foi proceder a um exame dos textos dramáticos publicados para crianças e jovens no Brasil, circunscrevendo os recortes internos de um período que vai de 1896, ano apontado como o da publicação do primeiro livro brasileiro, contendo textos de teatro para crianças, *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, até o início da Ditadura Militar no Brasil, no ano de 1964, portanto um espaço temporal de quase setenta anos.

Esse recorte temporal foi necessário para estabelecer o objetivo geral deste trabalho, o qual procura, através dos estudos literários, verificar como ocorreu no país a formação do teatro infantil brasileiro tal como se conhece atualmente. Para isso, procurou-se seguir o pensamento de Candido (2000)⁵, quando procura definir o *sistema literário brasileiro*.

De acordo com o autor, a literatura brasileira como um sistema articulado entre autor, obras e público, em interação dinâmica e continuidade da tradição, configura-se a partir do século XVIII, em seus momentos de formação, mas somente na segunda metade do século XIX adquire plena nitidez, podendo ser considerado como sistema consolidado. Nesse processo, o crítico atenta para a dialética entre localismo e cosmopolitismo, uma lei de evolução da vida espiritual brasileira manifestada pelos mais diversos modos.

⁵ A compreensão da literatura brasileira como sistema, a qual orienta o pensamento de Candido, começa a ser definida com a publicação de *Formação da Literatura Brasileira, momentos decisivos*, em 1959, dissemina-se por outros textos do autor e encontra-se didaticamente condensado em *Iniciação à literatura brasileira*, resumos para principiantes, publicada em 1998.

Ainda segundo o autor,

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). (CANDIDO, 2006, p. 117).

Assim, identificaram-se nessa jornada dois momentos em que rupturas se tornaram possíveis, revelando as tendências dessa produção, dando-se a conhecer como isso se constituiu e se constitui parte de um plano sociocultural e estético para o país. O primeiro se estende de 1896, ano em que Figueiredo Pimentel publicou *Os meus brinquedos*, pela Editora Quaresma, até 1948, quando Lucia Benedetti escreveu e entregou à encenação de *Os Artistas Unidos*, *O casaco encantado*. O segundo vai de 1948 com a encenação da peça de Benedetti até especificamente o ano de 1965, quando foram encenadas quatro obras – *Joãozinho Peteleco*, de Maria Helena Kühner; *Romão e Julinha*, de Oscar Von Pfuhl; *O Circo Rataplan*, de Pedro Veiga e *O Gigante*, de Walter Guágli –, as quais marcam uma transformação na linguagem desenvolvida nos dois períodos anteriores. Parafraseando Candido (1997, p. 55) sobre Machado de Assis, a análise dessas obras encenadas no segundo ano da Ditadura Militar no país permite afirmar que o teatro infantil brasileiro alcança um estágio em que um grupo de dramaturgos demonstra ocorrer no teatro infantil a formação de um ‘sentimento íntimo’, que embora faça do escritor um ‘homem do seu país’, assegura também sua universalidade.

Desdobrando-se esse objetivo geral, determinaram-se os objetivos específicos: um inevitável contraponto foi estabelecido entre os outros gêneros literários destinados à infância e à juventude e os textos de teatro dirigidos a essas faixas etárias, a fim de apontar em que aspectos compartilham o mesmo projeto de difusão de formação de uma literatura infantil em terras brasileiras. Impossível não observar igualmente as distâncias e proximidades com o teatro direcionado aos adultos e com os outros gêneros da literatura em geral, com a finalidade de atentar para os pontos em que compartilham a natureza de produção simbólica, cuja matéria prima é a linguagem.

Resumidamente, disposto dessa forma, entender como o teatro infantil e juvenil brasileiro se articulou e se articula com outras obras literárias dentro do panorama cultural brasileiro se constituiu a preocupação do presente trabalho. A partir do diálogo

com outros textos, procurou-se definir em que medida o literário do texto dramático para crianças e jovens no Brasil se constrói, destacando em que aspectos a especificidade de um e outro dialoga em termos de tradição estética, crítica, teórica e histórica.

Nessa tarefa de identificar particularidades do texto destinado a crianças, atentou-se principalmente à questão apontada por Lajolo e Zilberman (2007, p. 19) como o principal desafio da literatura dita infantil para a determinação das qualidades artísticas de uma obra: a expressão simbólica de vivências interiores dessas faixas etárias e a projeção utópica dos adultos que, via de regra, são os responsáveis pela configuração de um sistema de produção, circulação, consumo e legitimação desses bens culturais. Por outras palavras, traçar qual perfil de criança e jovem se desenha nessas obras a partir da fração que a indústria cultural, principalmente as editoras, dedica ao teatro infantil e juvenil, observando quais sensibilidades ela tenta formar, foi outro ponto necessário nesse percurso. Isso também porque, como afirma Prado (2007, p. 81), no teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”⁶.

Estabelecidas as diretrizes, cumpre ainda uma justificativa para o desenvolvimento deste estudo. Por que estabelecer os textos como veículo preferencial de análise, quando o texto de teatro é um elemento do fenômeno teatral em si?

Nesse particular, dois pontos devem ser discutidos. O primeiro diz respeito à linha de pesquisa em que se insere o presente trabalho dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá: o campo literário e a formação de leitores. Advindo desse aspecto, há que se apontar o segundo e, para isso, relembrar mais uma vez Flory (2010, p. 18 – 19), quando ao discutir a relação entre literatura e outras artes, assinala a dimensão crucial que o texto dramático tem no teatro, “sendo muitas vezes (o texto) tomado como seu aspecto artístico por excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos”.

No mesmo diapasão, João Roberto Faria (1998, pp. 9 a 11), em *O teatro na estante*, aponta a “vitalidade” e “autonomia” próprias da literatura dramática. Para o autor, seja como forma de fruição ou de estudos críticos, é a leitura do texto dramático que abre possibilidades para interpretações e montagens. Tal pensamento vai ao

⁶ A primeira edição do livro *A personagem de ficção* é de 1968.

encontro do que defende Jean-Pierre Ryngaert (1996), em *Introdução à análise do teatro*. Para o professor e diretor de teatro francês, a análise do texto de teatro e da representação dele no palco são procedimentos diferentes, embora complementares.

Segundo Ryngaert, a análise literária tradicional do texto dramático tem por regra desconsiderar a dimensão visual que um espetáculo oferece, pois se interessa por apreender, em primeiro lugar, a obra dramática “na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob a forma de obra escrita” (RYNGAERT, 1996, p. 34). Isso dispensa a representação como elemento necessário para que o objeto se torne completo e satisfatório. Tal modo de proceder valoriza o texto de teatro em seu “formidável potencial de representação” (RYNGAERT, 1996, p. 25), potencial este que existe “independentemente da representação e antes dela” (RYNGAERT, 1996, p. 25).

Por outra chave teórica, pode-se apontar também o pensamento de Ubersfeld (2005), quando pelo viés da sócio-semiologia, dispõe-se, em seu trabalho, a indicar protocolos de leitura para esclarecer uma prática textual muito específica, mostrando os possíveis laços que unem essa prática textual à prática da representação. Nesse sentido, vale ressaltar a tarefa do semiólogo, ou seja, “fazer explodir por meio de práticas semióticas e textuais, o discurso dominante, o discurso inculcado, aquele que interpõe entre o texto e a representação uma barreira invisível de preconceitos, de “personagens” e “paixões” (UBERSFELD, 2005, p. XII).

Há, contudo, que se esclarecer que, embora o trabalho desenvolvido se oriente pelo texto dramático, a parte que concerne à montagem dos espetáculos não foi esquecida. Para isso, realizou-se pesquisa nos jornais, revistas e periódicos do período delimitado, através da Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Fundação Biblioteca Nacional, que proporciona acesso, pela internet, a notícias e críticas relativas ao teatro infantil como tema amplo e a especificamente às encenações da dramaturgia analisada.

Dessa maneira, este trabalho é organizado em três seções.

A primeira se intitula *Introdução* e observa as relações entre o teatro infantil, a literatura para crianças e os estudos acadêmicos.

A segunda seção se denominada *A criança e o teatro* e subdivide-se em quatro subseções. Enquanto a primeira trata de alguns pressupostos necessários para o entendimento da produção cultural para crianças, bem como situa o teatro infantil nesse contexto, a segunda traz uma análise dos livros de teatro para criança editados entre 1896, data em que Figueiredo Pimentel publicou *Os meus brinquedos*, pela Editora

Quaresma, até 1948, ano considerado o marco do moderno teatro infantil brasileiro, com a encenação de *O casaco encantado*, de Lucia Benedetti.

A terceira, por sua vez, faz um balanço baseado em 50 obras que foram escritas ou encenadas no período ocorrido entre 1948 até 1965, ano em que ocorreu o Golpe Militar no Brasil. Nesse período, ocorreram fatores essenciais para que o moderno teatro infantil brasileiro assumisse a configuração que propiciou férteis desdobramentos para que o teatro para crianças se consolidasse no país na fase seguinte.

A quarta aponta perspectivas para o entendimento do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil desde o período do Regime Militar até hoje. Como o período em questão não era objetivo deste trabalho, o capítulo se limita a identificar algumas linhas de força que asseguram que essa modalidade teatral se consolidou no país como uma consequência do período anterior.

A última seção se resume na *Conclusão*.

Ao final, após as Referências, foi anexada a relação das peças lidas para a realização desta pesquisa. As primeiras informações que constarão desse quadro serão o ano em que a peça foi escrita, representada pela primeira vez, ou ainda, caso esses dados não tenham sido identificados, o ano de publicação do texto. Além do nome da peça e de seu autor, também será observada a referência bibliográfica utilizada para este estudo.

1 A CRIANÇA E O TEATRO

1.1 TEATRO INFANTIL

A presente seção trata de algumas premissas necessárias para se entender o teatro infantil como manifestação cultural destinada às crianças e à juventude. Nela, serão desenvolvidos cinco tópicos. O primeiro trata do qualificativo infantil e suas implicações na produção cultural para crianças e jovens. O segundo discorre sobre a participação de crianças em espetáculos de teatro de modo geral. O tópico seguinte discute o aparecimento dos livros como bens simbólicos destinados à infância, pois os primeiros autores de peças brasileiras para crianças compunham seus trabalhos primeiramente para serem publicados. Assim, enquanto o terceiro tópico traça uma visão panorâmica do aparecimento da literatura infantil na Europa, os dois pontos seguintes discutem, respectivamente, o aparecimento de livros para a infância no Brasil e o percurso das relações entre as jovens gerações e o teatro no país.

1.1.1 O qualificativo infantil e a produção cultural para crianças

A compreensão de qualquer produção cultural destinada à infância exige o esclarecimento de alguns pressupostos, sem os quais se inviabiliza toda e qualquer discussão sobre o assunto. Um dos mais importantes diz respeito ao qualificativo *infantil* em relação à produção de qualquer bem simbólico destinado a essa categoria social. Isso porque o conceito de infância é delimitado historicamente, tal como demonstra Ariès (1981), em seu clássico estudo *História Social da Infância*. Segundo o autor, a determinação de um lugar para a criança na sociedade está ligada a mudanças nas estruturas sociais, envolvendo um processo que ganha relevância a partir do século XVII e se configura com a emergência da família burguesa e o desenvolvimento do capitalismo. Antes disso, na Idade Média, não eram nítidas as fronteiras entre o mundo dos adultos e das crianças. Considerada um adulto em escala reduzida, assim que podia viver sozinha, a criança não recebia mais, naquela sociedade, tratamento diferenciado e seu processo de desenvolvimento se dava por meio das relações que estabeleciam diretamente com os mais velhos.

Com a emergência da família burguesa é que a condição da criança na sociedade e no espaço doméstico se modifica. Nesse processo, o núcleo familiar se tornou um

espaço com função afetiva, garantindo maior intimidade entre pais e filhos e motivando preocupações até então inexistentes. Brinquedos, brincadeiras, jogos e histórias começaram a ser considerados em razão do processo em que a criança se encontra e a educação passou a ser entendida como obrigação, fazendo com que novas ciências, como a psicanálise, a pediatria e a psicologia se dedicassem aos problemas da infância. Mais que isso, como esse processo ocorre paulatinamente ao desenvolvimento das sociedades industriais, uma gama de produtos passa a ser direcionada a esse grupo etário.

Não se pode esquecer dentro desse processo que qualquer produto destinado à infância se limita frequentemente com o estabelecimento de aparelhos ideológicos como meio de preservar o funcionamento da estrutura social. Esses aparelhos ideológicos, dos quais a família e a escola são os principais vetores, visam a assegurar o espaço da criança na sociedade, garantindo sua gradativa inserção nas relações sociais. Assim, como se pode notar por essa breve explanação, a infância acaba por se configurar como uma categoria social que somente pode ser entendida dentro de uma inserção histórica, desmitificando a ideia de que se trata de algo universal, natural e objetivo.

É preciso atentar também para o fato de que, como salienta Perrotti (1982), no capitalismo industrial, o critério para a determinação do lugar social de uma pessoa está quase que exclusivamente ligado ao seu grau de envolvimento com a produção de bens. A atenção que a sociedade confere a uma pessoa está diretamente ligada a sua capacidade produtiva e, nesse sistema de relações de produção, a infância, assim como a velhice, acabam sendo tratadas de modo discriminatório, pois, dentro do racionalismo técnico moderno, apresentam-se como categorias pouco produtivas.

Aliado a esse fator, há que se levar em conta, como salienta Lajolo e Zilberman (2007), a função simbólica que a criança passa a desempenhar na sociedade. Como alvo da atenção e interesse dos adultos, ocupa uma imagem social, mas não exerce atividade produtiva que lhe assegure importância política e reivindicatória. Como decorrência desse processo, salientam as autoras que:

Se a faixa etária equivalente à infância e o indivíduo que a atravessa recebem uma série de atributos que o promovem coletivamente, são esses mesmos fatores que o qualificam de modo negativo, pois ressaltam, em primeiro lugar, virtudes como a fragilidade, a desproteção e a dependência (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 17).

Zilberman e Magalhães (1982, p. 13) salientam ainda que, dentro desse espectro social, por motivos de que “a criança – devido não só a sua circunstância social, mas também por razões existenciais – se vê privada de um meio interior para a experimentação do mundo, ela necessitará de um suporte fora de si que lhe sirva de auxiliar”. É nesse ponto em que entra a produção cultural para a infância, como procedimento intermediário que faculta o ingresso da criança na vida social. A discussão se amplia quando se leva em consideração a mediação de entidades como a família e a escola e que, por isso, funcionam como as primeiras instâncias legitimadoras desses bens simbólicos.

Especificamente sobre a literatura infantil, Zilberman e Magalhães (1982) atentam para o perigo de se compreender o gênero por analogia à tipificação das relações entre o adulto e a criança. Nessa dificuldade, o problema é imputar aos bens simbólicos produzidos qualidades que traduzem o senso comum a respeito da infância, ou seja, “a menoridade, a inferioridade e o estágio de ainda não literatura” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 19).

Se a dúvida entre ser ou não ser literatura, portanto ser ou não ser arte, é assim com a literatura infantil, quando se trata do teatro destinado às crianças, o problema se amplia, quando se discute suas peculiaridades estéticas. Isso porque, como demonstra Ubersfeld (2005), há um duplo referente que caracteriza a efetivação de um espetáculo teatral. Por um lado, existe o referente do texto teatral, por outro, “a materialidade presente em cena” (UBERSFELD, 2005, p. 16). Dessa forma, a representação constrói o referente do texto, bem como constrói para si o seu próprio referente. Por esse prisma de análise, já se pode justificar os motivos pelos quais o moderno teatro infantil apareceu tardiamente no Brasil, se comparado com os outros gêneros literários destinados às crianças. O investimento em textos teatrais para crianças e suas consequentes montagens teve que aguardar condições para que se desse o seu desenvolvimento e essas condições eram similares as que passava o teatro para adultos, ou seja, a profissionalização da cena teatral brasileira.

Em relação à literatura infantil, para superar o problema no que diz respeito ao fato de ser ou não ser literatura, Zilberman e Magalhães (1982) salientam que se faz necessário resolver uma sequência de subproblemas, entre eles, a oposição entre realismo e fantasia e a existência ou não de uma preocupação experimental com a linguagem.

Sobre a primeira questão, a discussão se relaciona à verossimilhança, já que, em sua origem, a literatura infantil tem uma missão não propriamente literária, mas pedagógica. Como a escola é um dos pilares de sustentação da infância e, por consequência, tem como objetivo a manutenção da estrutura social, a literatura passa a ser campo aberto para se objetivar os traços conformistas da teoria do ensino, os quais visam a adequar o sujeito à sociedade. Sobre a possibilidade de se transladar a teoria do ensino ao texto infantil, Zilberman e Magalhães (1982, p. 23) esclarecem que, ao acontecer desse modo, “ela impede qualquer representação verossímil, exagerando os traços de positividade do *status quo* ou os sinais de negatividade dos aspectos marginais que possam desestabilizar o todo circundante”.

Por outro lado, salienta a autora que “a fantasia é um importante subsídio para a compreensão do mundo por parte da criança: ela ocupa as lacunas que o indivíduo necessariamente tem durante a infância, devido ao seu desconhecimento da realidade e ajuda-o a ordenar suas novas experiências” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 16). O perigo passa a ser então a possibilidade de se utilizar a fantasia de modo reparatório.

É esta a significação que o ente maravilhoso, presente no conto de fadas, pode corporificar: representará o adulto onipotente, aliado e bom, que soluciona o problema maior do herói, de modo que este se sujeita à dominação do outro, sem questionar de onde provem seu poder ou quem o delegou a ele. Na passagem do relato folclórico à literatura infantil, perdeu-se o conteúdo de rebeldia; mas permaneceu o elemento de natureza fantástica, com um conteúdo escapista e uma representação do estado de impotência do protagonista central e, por extensão, da criança. (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 16)

O dilema realismo X fantasia só pode então ser superado quando há uma preocupação experimental com a linguagem. Para Zilberman e Magalhães (1982), entre o didatismo e as possibilidades ilimitadas de criação, a solução está no “experimentalismo inovador ou a expansão das técnicas literárias e das vias narrativas” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 18). Isso implica ainda em enxergar a criança como criança.

É desse modo que, seguindo o pensamento de Zilberman e Magalhães (1982), aponta-se um caminho para uma adequada compreensão do termo infantil quando se refere ao campo estético, contudo, em relação ao teatro infantil, o termo exige novas observações. Elas dizem respeito ao lugar que a infância ocupa no espaço da sala de

teatro e trata-se de observá-la em uma de duas posições: no palco ou na plateia. Estando a criança no palco, trata-se de situá-la dentro do teatro educativo, formativo ou escolar. Estando na plateia, cabem ao menos duas perguntas. O espetáculo é direcionado a ela? Quem o realiza?

A resposta positiva à primeira pergunta já seria suficiente para situar o espetáculo como infantil. Contudo, a resposta à segunda é determinante para definir o qualificativo em termos de especificidades do teatro infantil. Se for realizado por crianças sob a supervisão de adultos, volta-se ao campo do teatro pedagógico. Se efetivado por companhias profissionais formadas por adultos, encontra-se a seara para o entendimento do teatro infantil tal como se o compreende na atualidade.

1.1.2 A criança e o palco do teatro

Os mais antigos registros sobre o acesso de crianças a espetáculos de teatro, segundo Lomardo (1994), remontam à China do século do III A.C. e a bonequeiros mambembes que tinham acesso a residências das classes sociais elevadas naquela sociedade. Ainda no Oriente, na tradição do teatro de sombras, também Benedetti (1969) situa os remanescentes do teatro infantil, por sua capacidade de encantamento tanto dos adultos quanto dos pequenos, os quais tinham acesso a esse tipo de teatro.

Depois dessas duas modalidades de teatro realizadas no Oriente, uma segunda herança do teatro infantil é situada por Lomardo (1994) entre os séculos XV e XVIII, na Europa, com a *commédia dell'arte*. Realizada por companhias profissionais e viajantes, era encenada sobre palcos móveis que se adaptavam a qualquer espaço, podendo reunir a sua volta pessoas de todas as idades. Com seu caráter cômico, sua agilidade cênica e seus personagens arquetípicos, permitia que os atores improvisassem roteiros, o que lhes dava total liberdade para a espontaneidade e a interação com o público.

Para o autor, os personagens da *commédia dell'arte* influenciaram de modo indelével o teatro de bonecos que se proliferou por toda a Europa e atingiu sua fase mais intensa de atividade nos séculos XVIII e XIX. Dentre seus personagens prototípicos, Polichinelo, o mais difundido e conhecido deles, absorveu peculiaridades de cada cultura a que teve acesso, mantendo características originais como “o deboche, os modos grosseiros, o temperamento intolerante, o desrespeito às instituições” (LOMARDO, 1994, p. 12).

As transformações por que passou o personagem não fizeram apagar seus caracteres permanentes, que são passíveis de serem observados ainda hoje em heróis populares como “*Punch*, na Inglaterra; *Guignol*, na França; *Pulcinella*, na Itália; *João Redondo* ou *João Minhoca*, no Brasil” (LOMARDO, 1994, p. 13 – itálicos do autor). Não sendo propriamente uma criação dirigida à infância, por sua carga simbólica, pela dimensão cultural que atingiu e por se comunicar de modo efetivo com os pequenos, em países como Inglaterra e França, os personagens Punch e Guignol são hoje identificados como uma manifestação típica do teatro para crianças.

O teatro de bonecos seguiu em várias direções. Rumo às camadas populares, sendo apresentado em ruas, praças, vilas e povoados, mas também fez passagem pelos salões das classes socialmente mais favorecidas. É o caso de outras formas animadas de teatro, como o teatro de sombras de Dominique Séraphin, que entre 1781 e 1784 se apresentou na corte francesa com os primeiros espetáculos formalmente dirigidos ao público infantil.

Lomardo (1994) destaca ainda que as formas animadas de teatro, como o teatro de sombras e o teatro de bonecos, foram algumas das poucas manifestações teatrais, com caráter artístico, a que as crianças tiveram acesso até o final da II Guerra Mundial. Acrescenta, contudo, que, para além desse panorama, o teatro educativo e pedagógico, de cunho moralizante, geralmente realizado por crianças sob a supervisão de adultos, foi a mais difundida forma de espetáculo teatral para a infância até o advento do teatro que atualmente é destinado às jovens gerações.

Um exemplo dessa realização teatral pode ser situado na ação dos jesuítas e sua missão catequética no Brasil Colônia. Sobre essa modalidade de teatro desenvolvida no Brasil à época de sua colonização, é importante destacar a interação dos catequizadores com as ideias humanistas que influenciavam a educação à época. Esse detalhe evidencia o modo como o Brasil, em seus anos iniciais, situava-se no influxo das forças globais. Como salienta Courtney (1980), a redescoberta dos livros da Antiguidade Clássica no período do Renascimento, contemporâneo à fundação da Companhia de Jesus, permitiu não apenas o aparecimento da pedagogia moderna, bem como possibilitou uma reavaliação do teatro, condenado pelas autoridades eclesiásticas durante a Idade Média, e o aproveitamento de sua base, o jogo dramático, como recurso na educação.

Fora do Brasil, outra realização a ser ressaltada dentro dessa modalidade de teatro a que se dedicaram os jesuítas é a atuação do frade salesiano Giovanni Bosco em Turim, na Itália, quando em 1846 fundou o Oratório de Valdocco. Diferentemente dos

oratórios tradicionais, a instituição, além de oferecer atividades ligadas à formação religiosa a crianças e jovens de todas as classes sociais, inclusive às marginalizadas, propiciou a prática do esporte, do lazer e ações culturais ligadas ao teatro e à música. Para orientar o desenvolvimento de exercícios de teatro, o religioso criou “As dezenove regras de Dom Bosco”, que regulamentava desde a organização de ensaios até questões técnicas de encenação ou representação. Não se pode esquecer nesse estatuto do alerta para a formação de uma biblioteca com obras dramáticas.

Sobre a utilização do teatro como atividade pedagógica, uma das ações mais ligadas à caracterização da infância é jogar. Não se trata de jogo na exclusiva acepção de atividade organizada segundo regras, mas como ato lúdico realizado unicamente com o objetivo de fruição. A utilização do jogo como estratégia na educação encontra discussão no pensamento de vários povos. Courtney (1980), explicando de maneira sistemática o desenvolvimento das relações entre jogo, teatro e pensamento, fundamenta o processo pelo qual o jogo dramático se desenvolve como recurso educativo até culminar no século XX no conceito de educação dramática. O autor destaca que, apesar de o método dramático constituir uma metodologia relativamente recente na educação, suas origens remetem à filosofia e a Platão, a Aristóteles, a Rebelais e a Rousseau e encontra seu alicerce na antropologia e na psicologia sociais, bem como na psicanálise e psicoterapia infantil.

O autor demonstra, contudo, que foi a partir da segunda metade do século XIX, com as teorias evolucionistas, que o teatro assumiu verdadeiramente uma função na educação. O entendimento de que cada estágio de crescimento deveria ser completado antes que o seguinte pudesse se iniciar fez com que as escolas europeias começassem a experimentar novos métodos. Nesse contexto, a imaginação dramática passou a ser reconhecida como qualidade humana essencial, o que colocou em evidência a necessidade de favorecer a expressão da criança em contextos criativos, provocando uma revisão na concepção da função pedagógica do teatro.

Tais ideias influenciaram sobremaneira os educadores na virada do século XIX para o século XX e deram destaque a nomes como John Dewey, nos Estados Unidos, Maria Montessori, na Itália, e Caldwell Cook, na Inglaterra, como pensadores que, seguindo a tradição iniciada na Grécia, entenderam o jogo como educacionalmente importante em si mesmo e ajudaram a revitalizar sua função pedagógica.

Como se pode perceber, o teatro pedagógico e as formas animadas formavam o pano de fundo que no início do século XX deu origem simultaneamente em todo o

mundo, inclusive no Brasil, ao fenômeno específico do teatro infantil. Datam do início desse século experiências em dedicar montagens e salas de espetáculos ao público infantil. Se nem todas lograram êxito, algumas, no entanto, prosperaram. Nesse movimento, destacam-se, por exemplo, o Teatro da Criança, na União Soviética, cuja fundação se deu em 1918, com o objetivo de formar o cidadão socialista, e o Théâtre de l'Oncle Sébastien, na França, em 1933, como um projeto pedagógico para escoteiros.

Quando não se tratou de destinar espaços e espetáculos ao público infantil, deu-se o caso, como no Brasil, do surgimento de uma dramaturgia exclusivamente vinculada à infância, para atender as demandas sociais da época, ou seja, ser apresentada nas salas das famílias, em salões, clubes e espaços escolares. Publicada em forma de livro e com ligação estrita com o surgimento da literatura voltada para a infância, essa dramaturgia apresenta características peculiares que serão discutidas a seu tempo na próxima subseção. Por hora, a observação a ser feita é sobre o surgimento da literatura infantil como produção cultural que serve aos propósitos da sociedade moderna.

1.1.3 Livros para crianças

A publicação de livros para crianças e jovens apresenta relação intrínseca à conformação da família no processo que consolida a burguesia como classe social detentora dos poderes político e econômico. É preciso lembrar que, tal como demonstra Arriès (1981), dentro desse panorama é que surge o conceito de infância ainda vigente. Conforme argumentam Lajolo e Zilberman (2007), esse conceito se desenha a partir da função simbólica que a infância passa a ocupar na sociedade, como grupo etário que necessita de cuidado. Nesse panorama, a escola tem sido apontada como responsável por um papel de capital importância para a solidificação ideológica de classe. Sendo um espaço de mediação entre a família e a sociedade, tem como principal objetivo garantir o lugar das crianças e dos jovens nas relações sociais.

De início, duas questões chamam a atenção nesse panorama. Por um lado, a crença de que a criança e o jovem são indivíduos que necessitam de atenção. Por outro, a função pedagógica da escola dentro do projeto social burguês, promovendo coletivamente indivíduos que atravessam a mesma faixa etária. Nesse sentido, é preciso destacar a estratégia de universalização do ensino, o que torna a escola uma instituição acessível a todas as classes sociais. Isso acentua seu caráter de “instrumento saneador dos contrastes sociais” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 10), quando torna

obrigatória a frequência às aulas, mas não considera que a criança das classes sociais mais elevadas está plenamente integrada no ambiente familiar, enquanto a criança das classes menos favorecidas economicamente tem maior ligação com o mundo social.

Outra questão de fundamental importância nesse contexto são as relações que a função pedagógica acaba por estabelecer com os livros, como meio de alcançar seus objetivos. Ao proverem textos para serem utilizados na escola, quase sempre com o pretexto de aperfeiçoar o domínio linguístico dos alunos, tornam-se instrumento de transmissão de normas e, por consequência, de veiculação de valores. Contudo, podem escapar a essa sorte, principalmente quando se divisa o aspecto estético dessa literatura, como defendem Zilberman e Magalhães (1982). É quando se leva em conta a sua construção literária e “se verificam os benefícios que a história e o discurso trazem para o leitor” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 14).

Tal construção, no entanto, deve ser analisada à luz de outro fator que se encontra na origem da literatura infantil. Esse quesito aponta para a “condição de mercadoria” que essa literatura assume no seu processo de desenvolvimento, por suprir demandas de sociedades que se modernizaram por meio da industrialização (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 18). Utilizando-se da língua escrita como condição para sua materialização, a literatura depende da capacidade de leitura dos indivíduos para seu consumo e circulação. É quando solicita a participação da escola para desenvolver essa habilidade básica, colocando-se numa “posição subsidiária em relação à educação”, adotando “posturas às vezes nitidamente pedagógicas, a fim de, se necessário, tornar patente sua utilidade” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 18).

Essa situação envolve ainda outras discussões que vão nortear as especificidades da literatura infantil. Entre elas, três podem ser destacadas como capitais na configuração de suas características. Sem necessariamente estabelecer uma ordem de importância, porque todas coexistem e se completam no seio de tal manifestação literária, é possível dispô-las do modo a seguir.

Uma diz respeito à ligação que tal literatura estabelece, quanto a técnicas, recursos próprios de expressão e temas, com a modalidade para adultos. Outra envolve a relação assimétrica que se estabelece entre o adulto, responsável por todos os fatores de produção, circulação e consumo do livro, e a criança como a destinatária desse bem simbólico. Essas duas discussões resvalam para o problema relativo ao dilema que se estabelece entre verismo X fantasia, como elementos de acesso à sensibilidade dos mais jovens, como já foi citado no tópico introdutório desta subseção.

Sobre as conexões entre literatura infantil e literatura para adultos, a questão pode ser resumida na citação a seguir de Lajolo e Zilberman (2007, p. 19):

Permeável às injunções do mercado e à interferência da escola, aquele gênero revela uma franqueza a que outros podem se furtrar, graças a simulações bem-sucedidas ou a particularidades que os protegem de uma entrega fácil à ingerência de fatores externos. É essa sinceridade, resultante, todavia, de uma opção mercenária, que o tornam constrangedor: de um lado, porque tantas concessões interferem com frequência demasiada na qualidade artística dos textos; de outro, porque denuncia que, sem concessões de qualquer grau, a literatura não subsiste como ofício. Deixa claro que a liberdade de criação é relativa, e que é enquanto relatividade — fato que abre lugar para a mediação do leitor e/ou do público no processo de elaboração de um texto — que a literatura conquista seu sentido, pois somente assim se socializa, convivendo com aspirações comunitárias.

Isso sem dúvida aponta para as relações dessa literatura com os fatores de sua produção, todos vinculados aos adultos. Nessa seara, o perigo está na “assimetria congênita” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 18) dos livros destinados à infância. Essa assimetria frequentemente se traduz na imposição de um modo idealizado de representar a infância, ou seja, na visão que se quer que a criança tenha dela, pois nesse processo o destinatário tem apenas participação colateral. A realidade passa a ser apresentada não de acordo com as várias possibilidades de se lhe revelar, mas, em função de como esses livros que se destinam a faixas etárias, as quais se acreditam dependentes de atenção, colocam em evidência a menoridade e a inferioridade desses indivíduos e, por consequência, de seus universos. Tornadas ideais, essas características com que se representa o destinatário, como demonstram Zilberman e Magalhães (1982), alijam a literatura de sua condição renovadora e emancipatória.

A terceira questão caminha no mesmo sentido das anteriores em relação ao parâmetro da literatura adulta como referência e diz respeito à presença da fantasia incorporada à literatura infantil desde as suas origens, com as histórias de animais e os contos de fadas, e à possibilidade de tal literatura representar o cotidiano de seu destinatário.

Conforme Zilberman e Magalhães (1982), como se demonstrou no tópico introdutório a esta subseção, quanto à utilização de elementos fantásticos, a principal questão a ser notada é a sua utilização como elemento escapista. Sendo recolhidos a

partir do final do século XVIII, na Europa Central, nas classes mais pobres e inferiorizadas da pirâmide social, as soluções mágicas apresentadas pelos contos maravilhosos via de regra dizem respeito a propriedades mágicas atribuídas a um auxiliar do herói que o ajudam a romper com a rigidez da estratificação social, na qual se insere o conflito do protagonista. O sentido compensatório dessa ação, que contempla personagens em estado de penúria, mas que nada fazem por seus próprios meios para mudar o sistema, é flagrante.

Por outro lado, a opção pelas vertentes realistas tem se revelado como estratégia em favor do cumprimento de prerrogativas pedagógicas. Embelezando o real e oferecendo modelos de comportamento ou falsificando e omitindo circunstâncias, quando se pretende contestadora, tais posicionamentos reduzem as possibilidades de experimentalismo pelo didatismo a que se propõem. Em última instância, restringem o campo ilimitado de ação no âmbito da criação literária.

É entre questões como essas que a literatura infantil e mais recentemente a destinada a adolescentes e jovens aparecem e debatem-se para se afirmar enquanto produção simbólica. Se isso pode ser assim resumido em termos genéricos e panorâmicos, as primeiras obras consideradas apropriadas para a infância foram escritas no século XVII e as datas de suas publicações são historicamente passíveis de serem identificadas. Tratam-se das fábulas de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, e os *Contos da mamãe gansa*, de Charles Perrault, publicados em 1697.

A publicação das primeiras obras visando ao público infantil, no entanto, deu-se apenas no Século XVIII, com “autores que asseguraram assiduidade de criação e consumo de obras” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 20). Daniel Defoe, com *Robinson Crusoe*, em 1719, e Jonathan Swift, com *Viagens de Gulliver*, em 1726, podem ser citados como nomes que inserem definitivamente os romances de aventura no panorama da literatura infantil.

No século XIX, a literatura para crianças “define com maior segurança os tipos de livros que agradam mais os pequenos leitores e determina melhor suas linhas de ação” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 20). Histórias fantásticas, de aventuras e as que pretendem representar o cotidiano das crianças surgem no mercado livreiro.

Entre as histórias fantásticas destacam-se os *Contos*, dos Irmãos Grimm, a partir de 1812; os *Contos*, de Hans Christian Andersen, em 1833; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, 1863; *Pinóquio*, de Collodi, em 1883; e, já no século XX, *Peter Pan*, de James Barrie, em 1911.

Os representantes das Histórias de aventuras são: James Fenimore Cooper, com *O último dos moicanos*, em 1826; Júlio Verne, 1863, com *Cinco semanas num balão*, de 1863; Mark Twain, com *As aventuras de Tom Sawyer*, em 1876; e Robert Louis Stevenson, com *A ilha do tesouro*, em 1882.

A vida diária das crianças encontram defensores em muitos autores, entre eles Cônego von Schimid, com *Os ovos de Páscoa*, em 1816; Condessa de Ségur, com *As meninas exemplares*, em 1857; Louise M. Allcot, com *Mulherzinhas*, em 1869; Johanna Spiry, com *Heidi*, em 1881, e Edmond de Amicis, *Coração*, em 1886.

Lajolo e Zilberman (2007) asseguram desse modo que os autores da segunda metade do século XIX são aqueles que confirmam a literatura infantil como parcela significativa da sociedade burguesa e capitalista. São eles que lhe dão consistência, garantem sua continuidade e atração. Assim, o que se constrói, principalmente na Europa, é um “acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p, 21). Esse acervo será adaptado para as exigências locais brasileiras na última década do século XIX. É quando se começa a editar literatura para crianças no Brasil. Dentro desse panorama de surgimento da literatura infantil no país é que serão publicados os primeiros textos de teatro para a infância.

1.1.4 Livros para crianças no Brasil

A destinação de livros para crianças no Brasil está profundamente marcada pelos desdobramentos por que passou o desenvolvimento do capitalismo no país, orientado pelos princípios liberais da ordem burguesa. Situado na virada do século XIX para o século XX, o fenômeno é contemporâneo à “fase de formação e expansão do capitalismo competitivo” na sociedade brasileira (FERNANDES, 2006, p. 263). Caracterizado pela consolidação da economia urbano-comercial e também pelo primeiro impulso de industrialização, o período propicia o aparecimento de novos fatores que, ao atuarem na estruturação do sistema econômico, dotaram-no de dinamismos próprios de desenvolvimento e de potencialidades de crescimento até então impossíveis de serem verificados.

É importante destacar que, em relação à literatura para adultos, o tempo histórico em questão coincide com a consolidação do *sistema literário brasileiro* (CANDIDO, 1997, p. 53), com a obra de Machado de Assis, “o primeiro escritor que teve a noção

exata do processo literário brasileiro, em alguns artigos de rara inteligência crítica” (CANDIDO, 1997, p. 54).

O percurso da literatura infantil no Brasil até se constituir como sistema autônomo de textos e autores postos em circulação junto ao público encontra-se delimitado no estudo de Lajolo e Zilberman (2007), *Literatura Brasileira: História e Histórias*, cuja primeira edição é de 1984. As autoras destacam que, comparada à literatura infantil na Europa, a literatura brasileira para crianças começou a ser publicada tardiamente, quando o país se ajustava à passagem da Monarquia para a República como forma de governo.

A mudança de regime político provocou transformações que puderam ser notadas na economia, na política, nas artes, enfim em todos os campos sociais. Isso pode ser observado também em relação à produção de bens simbólicos. O processo de urbanização por que passou o país, o desenvolvimento do mercado interno e a formação das massas urbanas, aliados à política econômica do café, propiciaram à sociedade brasileira a “absorção de produtos culturais mais modernos e especificamente dirigidos para uma e outra faixa de consumidores” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 25).

É preciso destacar ainda que, nesse cenário, não apenas os militares, responsáveis pela Proclamação da República, bem como os civis estavam imbuídos em esforços para construir a imagem do Brasil como um país em franca modernização. Colaborando com o projeto, a escola foi convocada a exercer o importante papel para dar subsídios às transformações de uma sociedade rural em urbana. Assim, é “que se abre espaço para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 25).

Além da atuação da escola, outro fator importante diz respeito às atividades do mercado editorial no período. Nesse quesito, Alessandra El Far (2004), em *Páginas de Sensação, literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 - 1924)*, ao descrever as forças que atuaram no mercado livreiro da Capital Federal no período em questão, evidencia aspectos da história da publicação de livros no Brasil. Para a autora, “o desenvolvimento do espaço urbano do Rio de Janeiro, em sintonia com os avanços na alfabetização da população carioca e a presença de um maior número de consumidores” (EL FAR, 2004, p. 75) colocaram em circulação uma literatura de gêneros variados, ou seja, para todos os gostos, estabelecendo novos parâmetros para a compra e a venda de texto impresso no país.

El Far salienta que essas forças estavam intimamente ligadas a movimentos culturais, sociais e políticos de grande abrangência e tinham nas palavras “povo” e “popular” elementos de convergência. Os livreiros e os editores, imiscuídos nessa animação, não se fizeram de rogados e destinaram um vasto acervo de livros ao “povo”. Entre eles, o romance – o mais prestigiado dos gêneros – e também manuais de utilidade prática, os folhetos e os livros infantis.

Para Leão (2001, p. 118), o jogo tenso entre uma produção erudita e “um público se não de todo popular, certamente doméstico que, herdeiro da tradição dos contadores de estória, vivia imerso num universo mais sonoro e visual que escrito” é que faculta o aparecimento da série de livros que compunham a Biblioteca da Infância da Livraria Quaresma, considerada a primeira iniciativa de abasileirar o comércio de livros. Empenhado na formação de um público leitor, em um país em que poucos tinham acesso ao livro, Pedro da Silva Quaresma apostou na fórmula europeia dos contos de fadas para garantir o sucesso de suas vendas, encomendando a Figueiredo Pimentel “não um livro, mas toda uma biblioteca infantil” (LEÃO, 2001, p. 123). Para isso, a coleção deveria visar não apenas ao universo escolar, mas “deveriam ser livros recreativos e de destinação doméstica, ainda que úteis para a instrução” (LEÃO, 2001, p. 123).

São esses encadeamentos que propiciaram o aparecimento da literatura infantil no país e, segundo Lajolo e Zilberman (2007), ao favorecerem na República Velha a formação de um gênero novo, abriram novo campo para a profissionalização dos escritores e a especialização de editoras. As autoras chamam a atenção, no início desse processo, para as relações estabelecidas pelos escritores e intelectuais com as esferas governamentais responsáveis pela aquisição de livros escolares. Esses laços asseguravam a adoção maciça dos livros no ambiente das escolas e garantiam aos escritores e editores prestígio comercial.

Os acontecimentos editoriais que marcaram o início da edição de literatura para crianças foram capitaneados pela narrativa. Tiveram início com Carlos Jansen, que traduziu e adaptou obras para a Editora Laemmert. Foram assinados pelo autor os livros *Contos seletos das mil e uma noites*, publicado em 1882; *Robinson Crusóé*, em 1885; *Viagens de Gulliver*, em 1888; *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* e *Dom Quixote de La Mancha*, ambos em 1891; e ainda *Contos para filhos e netos*, em 1894.

O primeiro programa de nacionalização acervo literário europeu para crianças brasileiras, como se viu em Leão (2001), deu-se com Figueiredo Pimentel, responsável pela Biblioteca Infantil da Editora Quaresma. A iniciativa abriu espaço para outras propostas semelhantes, como por exemplo, a Biblioteca Infantil da Editora Melhoramentos, em 1915. Pimentel foi responsável pela publicação de *Contos da carochinha*, em 1894; *Histórias da avozinha*, *Histórias da baratinha* e *Os meus brinquedos*, em 1896; e *Álbum das crianças* e *Teatrinho infantil*, em 1897.

Passados os anos iniciais, por influência de obras estrangeiras como *Le tour de La France par deux garçons*, publicado em 1877, por Augustine Tuillerie, e *Cuore*, de Edmond de Amicis, em 1886, surgem livros preocupados com a difusão do civismo, do patriotismo, dos modelos exemplares de crianças e com a correção da linguagem, sendo esta última uma marca não apenas dos livros dirigidos às crianças da época, mas da produção literária em geral. Segundo Lajolo e Zilberman (2007, p. 34), isso apenas confirma os compromissos desses livros com “um projeto pedagógico que acreditava piamente na reprodução passiva de comportamentos, atitudes e valores que os textos manifestavam e, manifestando, desejavam inculcar nos leitores”.

Nas obras que se seguem às primeiras publicações é que se registram as primeiras imagens do Brasil na literatura infantil, principalmente na representação da paisagem brasileira. Nessas obras, a exaltação da natureza, em sua riqueza, beleza e opulência, remetem às manifestações da literatura no período colonial e ao Romantismo, que elegeu a paisagem natural do país como um dos símbolos de nacionalidade. *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto, publicado em 1904; *Contos de nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida, em 1907; *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, em 1910; e ainda, *Saudades*, de Tales de Andrade, em 1919, são obras representativas desse período.

Essa tendência inaugurada nos anos iniciais da literatura infantil no país encontra ruptura significativa em 1921, quando Monteiro Lobato publica *Narizinho Arrebitado* (*segundo livro de leitura para uso das escolas primárias*). Conforme Arroyo (2011), pioneiro nos estudos históricos sobre a literatura para crianças e jovens no Brasil, Lobato lança as bases da verdadeira literatura infantil brasileira. E segundo o autor, entre tantos valores temáticos e linguísticos, um aspecto importante a ser destacado na obra infantil de Lobato é o apelo à imaginação.

Na esteira de Lobato, vieram outros autores, inclusive envolvidos também com a literatura para adultos e que se comprometeram com a renovação da arte nacional. Isso

acarretou um crescimento quantitativo na produção de livros para crianças. É nesse movimento que se inicia na década de 1920 que a literatura infantil, segundo Lajolo e Zilberman e Magalhães (2007, p 48), constrói “um largo espectro de autores envolvidos com ela e contempla os leitores formados pela assiduidade das obras a eles destinadas”.

Esse período se estende até os primeiros anos da década de 1940, quando, segundo as autoras, surgem na literatura infantil brasileira escritores em série. Assim, passada a fase de estruturação do gênero, o momento seguinte foi de produção intensa e fabricação em série, de acordo com as exigências do mercado consumidor brasileiro em expansão. É dentro desse decurso de tempo então, quando a literatura infantil brasileira passa a ser publicada no país até a sua fase de consolidação, que se localiza a dramaturgia publicada para crianças no Brasil.

No decorrer desse tempo, o Brasil passou por várias mudanças políticas. Iniciou a República, com a atuação dos militares, cujo governo ficou conhecido como República da Espada. A partir de 1895 passou pela política oligárquica que contemplava alternadamente apenas presidentes civis de São Paulo e Minas Gerais, a qual ficou conhecida por política do café-com-leite, por contemplar os interesses dos grandes proprietários rurais de São Paulo e Minas. Tal modelo político encontra ruptura com Vargas, cujo governo procurou atender às demandas das novas classes urbanas. Durante quinze anos, várias foram as mudanças, tanto no aspecto social, quanto econômico. A Consolidação das Leis do Trabalho, a criação do Banco Nacional de Desenvolvimento, a fundação da Companhia Vale do Rio Doce e Siderúrgica Nacional são marcas de seu governo na tentativa de transformar um país agroexportador em industrializado.

A movimentação política, contudo, não logrou êxito em resolver as contradições sociais do país. A economia tornou gradualmente cada vez mais dependente do capital estrangeiro, portanto vulnerável ao influxo de forças internacionais. Politicamente, os interesses das novas classes sociais urbanas foram ganhando espaço, à medida que a economia agrária foi se abrindo ao processo de urbanização e industrialização, pelo qual passou o país. A sociedade brasileira, todavia, continuou a ostentar concentração de riqueza, desigualdade social, analfabetismo e problemas agravados pelo inchaço urbano.

1.1.5 Teatro para crianças no Brasil

As primeiras manifestações teatrais a que crianças e jovens tiveram acesso no Brasil foram organizadas pelos jesuítas. De início não se tratava, contudo, de

espetáculos visando a atingir os grupos etários mais jovens como espectadores, mas de cumprir a missão de catequizar os nativos e divulgar a fé cristã. Tais representações geralmente estavam inseridas num contexto de festividades e cerimônias religiosas. Para atrair aquela população, as manifestações por vezes aconteciam em mais de uma língua, ou seja, o português, espanhol e até mesmo o tupi.

Todavia, segundo Prado (2012), passada a fase heroica da catequese, principalmente por causa das guerras travadas nos anos iniciais da colonização e ainda pela índole insubmissa dos gentios, já em fins do século XVI, seguiu-se um período em que as representações teatrais ficaram quase que restritas aos colégios mantidos pela Companhia de Jesus. Nesses espaços, além do objetivo de reafirmar a fé católica, as encenações eram utilizadas como estratégia para a prática do latim, a exemplo do que se fazia na Europa.

Nazareth (2012) destaca que é dessa forma que o teatro escolar se fez presente em quase todo o período colonial, época em que o ensino no país ficou quase que por completo nas mãos dos religiosos estrangeiros. Salienta que o teatro dos jesuítas não se preocupava com as crianças e jovens como espectadores, mas ajudou a configurar o que ficou conhecido até a primeira metade do século XX no Brasil como teatro infantil, ou aquilo que Campos (2013, p. 144) identifica como “a ocorrência de teatro *por* crianças, ou seja, realizado por crianças e jovens, geralmente com supervisão de um adulto, como prática educativa”.

A falta de preocupação com as gerações mais jovens como espectadores é evocada igualmente por Campos (1998) como entraves para que modalidades populares, como o circo e as marionetes, sejam consideradas como teatro infantil. Embora tenham sido, por vezes, ao longo do tempo, as únicas formas a iniciar crianças e jovens nas artes dos espetáculos, ressentem de uma condição fundamental para que possam ser consideradas teatro infantil, tal como é concebido a partir do final da Segunda Guerra Mundial, qual seja: “a posição do artista em relação ao seu público” (CAMPOS, 1998, p. 48).

Em relação ao registro de ocorrências de apresentações teatrais realizadas por crianças sob a supervisão de adultos, ao discutir aspectos do teatro infantil brasileiro, dois acontecimentos são registrados por Benedetti (1969). Um diz respeito ao fato da Princesa Isabel, em sua adolescência, ter feito teatro na corte, talvez orientada pela Condessa de Barral, sua preceptora. A autora cita inclusive que no Museu Imperial de Petrópolis há peças do figurino usado pela filha mais velha de D. Pedro II em uma de

suas representações. Tratava-se da peça, escrita em francês, intitulada *La revolte des fleurs* e o papel desempenhado pela princesa era um papel masculino: Linneu, um personagem real e cientista.

Também Machado de Assis teria escrito uma peça teatral para crianças, segundo Benedetti. Tratava-se do texto *Beijinhos da vovó*, do qual não se preservaram cópias. Segundo a autora, a informação sobre essa ocorrência foi registrada por Francisca de Bastos Cordeiro, no artigo intitulado *Machado de Assis que conheci menina*, escrito em 1939. No texto, Francisca se recorda do escritor com fama de “Casmurro” como amigo das crianças, as quais presenteava com balas violetas.

Campos (1998, p. 62), ao comentar a função da publicação das peças para crianças no Brasil final do século XIX, traz outra referência para justificar que, além da escola, tal dramaturgia se destinava a outros tipos de apresentação. Trata-se do depoimento de Helena Morley, no livro *Minha vida de menina*, quando a autora revela ter assistido a espetáculos realizados por seus primos, em casa dos parentes. Campos destaca desse modo os espetáculos infantis feitos em ambientes domésticos, “o que parece ter sido freqüente, não só como jogo realizado entre crianças, mas ainda como parte dos divertimentos oferecidos às visitas” (CAMPOS, 1998, p. 62).

Nesse sentido, dos autores estudados para esse trabalho, apenas Campos (1998, 2013) se refere a Pimentel, com o livro *Teatrinho infantil*, publicado em 1897, como primeiro autor que direciona peças para crianças representarem, além da escola, em ambiente doméstico. Para a autora, como primeira publicação de teatro infantil, o livro evidencia, além das menções esparsas em documentos, a prática comum que tinha se tornado no país a representação de peças teatrais por crianças nos ambientes familiares.

Além disso, na introdução do livro de *Teatrinho infantil*, de Pimentel (1955), cujo título é *Ao leitor*, é possível encontrar ainda a seguinte passagem:

Não precisa ser-se educador, nem conhecer os modernos processos pedagógicos, para compreender a extraordinária vantagem, o grande lucro que advém para as crianças, quando habituadas a representar perante um público escolhido e pouco numeroso, e a recitar nas salas e nas festas escolares (PIMENTEL, 1955, p. 05).

Essas referências demonstram que quando, em 1897, Figueiredo Pimentel publica *Teatrinho infantil*, o primeiro dos livros exclusivamente de peças de teatro de autor brasileiro para a representação de crianças no país, a atividade teatral na infância não era tão ignorada quanto se faz supor a ausência de estudos na área e que, de modo

geral, o teatro ligado à escola, clubes e associações foi uma das vertentes do teatro infantil que mais se desenvolveu no Brasil.

Um bom exemplo de como esse teatro acontecia pode ser encontrado no anúncio do Diário da Tarde, de Curitiba, no sábado, 28 de novembro de 1903.

Theatro Infantil – Neste elegante theatrinho do Collegio Paranaense, dirigido pelo dedicado educador dr. Claudino dos Santos, terá lugar hoje, às 8 horas da noite, variado espetáculo para encerrar o presente anno lectivo. A função será dividida em três partes assim preenchidas: 1ª parte – o interessante juguete *sarilho*; *Aos mestres* e *A escola*, poesias pelos alumnos Arthur Dante e Frederico Buys; *Que apuros*, monólogo pelo alumno Manoel Correia; *Le rat de ville et le rat des champs*, fábula de La Fontaine pelo alumno Pedro Marques; *O viajante*, scena dramática pelo alumno, José Alfredo.

Segunda parte: *La cigale e la formi* – fábula de La Fontaine pelo alumno Arthur Dante; *Ella!* – scena dramática pelo alumno Frederico Buys; *Le corbeau et le renard*, fábula de La Fontaine pelo alumno Manoel Correia; *O estudante* – monólogo pelo alumno Pedro Marques; *Le coq e la perle* – fábula de La Fontaine pelo alumno Frederico Buys; *Zé Fidelis Macacheira* pelo alumno Clodoaldo de Abreu.

Terceira parte: *A pequena Revista de instrução – O Brazil* – em que tomam parte 23 personagens, representadas pelos seguintes alumnos: *Brazil* – Antonio Dante, *o Compadre* – Clodoaldo de Abreu, *Amazonas* – Pedro Marques, *Pará* – Arthur Wallbach, *Maranhão* – Antonio Magalhães, *Piauhy* – José Magalhães, *Ceará* – Francisco Buys, *Rio Grande do Norte* – José Alfredo, *Parayba* – José Magalhães, *Pernambuco* – Oscar Santos; *Alagoas* – Manoel Correia, *Sergipe* – Frederico Buys, *Bahia* – Clodoaldo de Abreu, *Espírito Santo* – Pedro Marques, *Rio de Janeiro* – José Alfredo, *Districto Federal* – Manoel Correia, *São Paulo* – Arthur Wallbach, *Paraná* – Frederico Buys, *Santa Catharina* – Antonio Magalhães, *Rio Grande do Sul* – Waldemar Warnech, *Minas Geraes* – José Alfredo, *Goyaz* – Clodoaldo de Abreu, *Matto Grosso* – Pedro Marques.

Todos esses interessantes trabalhos são da lavra do illustre escritor dr. Claudino dos Santos⁷.

Se por um lado, as crianças brasileiras não tiveram privilégio na destinação de espetáculos até o aparecimento do moderno teatro infantil no país, os relatos do aparecimento de crianças trabalhando como atores e atrizes em espetáculos teatrais aparecem logo após a Independência. Nesse contexto, uma modalidade de teatro infantil começa a aparecer no Rio de Janeiro menos por sua ligação com o teatro educativo, mais como entretenimento, formador do gosto artístico e incentivador das vocações.

Historiadores, como Lafayette Silva (1938), na obra intitulada *História do Teatro Brasileiro*, premiada pela Comissão do Teatro Nacional, em 1936, faz um relato

⁷ Disponível em

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800074&pasta=ano%20190&pesq=teatro%20infantil>>, aceso em 26 de outubro de 2015

dos primeiros espetáculos encenados por crianças em teatros brasileiros, ou seja, a perspectiva do autor para o teatro infantil é inventariar o nome de crianças que trabalharam como atrizes e atores em diversas companhias pelo Brasil. Desse modo, Silva relata que o primeiro teatro infantil funcionou no Tivoly, no Rio de Janeiro. Em 9 de maio de 1847, foi realizado o primeiro desses espetáculos. A peça se intitulava *Artur ou 16 anos depois* e era encenada por crianças. Destaca ainda que, treze dias depois, representaram a comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena.

Quando a companhia que trabalhava no Tivoly encerrou suas atividades, as crianças que mais agradaram ao público transferiram-se para a Companhia João Caetano e alguns continuaram na profissão de atores e atrizes. Silva, a partir de então, passa a relatar a presença de crianças em companhias que se apresentavam no Rio de Janeiro. Destaca, contudo, que em 1883, no Teatro Recreio, registra-se a encenação da peça *Quando chegará papá*, pelos irmãos Lambertini: Aquiles, Luiz e Luiza. O primeiro tinha cinco anos e Luiza era a mais velha, uma mocinha.

O autor menciona que em 1896, no Teatro Eden Lavradio, em Niterói, o maestro Brito Fernandes organizou uma companhia de teatro infantil que encenou três peças. A primeira se intitulava *A conquista de um trono*, poema e música do diretor do conjunto. Depois encenaram *Os sinos de Corneville* e a revista *Tim-tim por tim-tim*. As crianças participantes dessa companhia desenvolveram carreiras e participaram ativamente do teatro que se encenou no Rio de Janeiro nos anos seguintes.

O apontamento de Silva é importante, porque situa, em 1896, mesmo ano em que Pimentel lançou *Os meus brinquedos*, contendo seis comédias, uma opereta e uma cena alegórica sobre a passagem de ano, a força do teatro musicado na sociedade da época, a ponto de companhias se preocuparem em exhibir espetáculos com crianças. Note-se ainda que à representação das crianças raramente se oferecia uma dramaturgia específica. Encenavam, na maioria das vezes, peças do repertório adulto.

Essa modalidade teatral que, além do divertimento, objetivava também a formação do gosto e a formação de profissionais, encontra mais uma referência nos anos iniciais do período que vai de 1896, com a publicação de *Os meus brinquedos* até a encenação de *O casaco encantado*, de Benedetti, em 1948. Em 1911, Silva (1938) destaca que uma interessante companhia infantil de operetas se apresentou no Teatro Recreio. Além de operetas em voga, encenaram *A casta Suzana*, *O conde de Luxemburgo* e *A viúva alegre*. A anotação é importante para que se perceba a fascinação

do teatro musicado da época para a sociedade, a ponto de uma companhia infantil se especializar na modalidade.

O ponto alto de tal manifestação teatral, contudo, acontece a partir de 1939, nos anos finais do período, quando simultaneamente surgem em Recife o Grêmio Cênico Espinheirense e depois o Grupo Gente Nossa e no Rio de Janeiro, os espetáculos realizados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais – ABCT, com o patrocínio do Ministério da Educação e do recém-criado Serviço Nacional de Teatro.

Esse movimento que recebe patrocínio oficial na capital do país, viabilizando sua efetivação às vésperas da configuração do moderno teatro infantil brasileiro, e que, todavia, deixou apenas duas peças publicadas – a opereta *A bela pastorinha*, adaptada por Pimentel, e que se encontra no livro *Os meus brinquedos e Branca de Neve*, adaptada por Carlos Góis e publicada em *Teatro das crianças* –, será retomado ao final da segunda subseção, quando se tratará da transição do teatro educativo para o teatro infantil realizado por companhias profissionais.

Por hora, voltando, à publicação de dramaturgia exclusivamente editada para ser representada por crianças, pelo caminho que o teatro para crianças já havia trilhado em terras brasileiras, pela sua ligação com a educação e pela força que a escolarização foi ganhando nos anos iniciais da República, é possível justificar os motivos para que se tenha inserido como dramaturgia no âmbito social e histórico da virada de século XIX para o século XX no país. É sobre essa dramaturgia que versa a próxima subseção.

1.2 TEATRO ENCENADO POR CRIANÇAS

Estabelecidas algumas proposições indispensáveis para entender a produção cultural para crianças, mais especificamente o teatro infantil, a presente subseção trata da dramaturgia publicada para crianças no Brasil no período entre 1896 e 1948. Para isso, serão discutidos sete pontos.

O primeiro estabelece a cronologia das obras publicadas e o levantamento do tipo de texto que veiculam. Em seguida, comenta-se a produção desses autores que publicaram peças teatrais para crianças no que diz respeito à literatura e ao teatro para adultos. O terceiro tópico trata do tipo de espetáculo que se desenhou por esses autores a partir dos projetos editoriais dos livros, bem como do que registraram nas rubricas dos textos.

A quarta parte se preocupa em discutir a comicidade como recurso utilizado na composição dos textos, enquanto a quinta e a sexta tratam respectivamente das representações das jovens gerações nas peças e também do país que se imaginou naquele momento.

Finalizando a seção, busca-se traçar um panorama da opereta como forma de teatro musicado, adaptada para o público infantil, na passagem dessa dramaturgia publicada com fins pedagógicos para o moderno teatro infantil brasileiro.

1.2.1 Dramaturgia para criança no Brasil

Cabe a Figueiredo Pimentel a “primogenitura” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 31) das letras infantis brasileiras. Tal circunstância deu a ele a prioridade de lançar no país o modelo de uma dramaturgia que sofreu poucas alterações até os últimos anos da primeira metade do século XX, como se verá adiante com o desenvolvimento deste tópico.

Lançado em 1897, pela Biblioteca Quaresma, *Teatrinho infantil*, cronologicamente seria a primeira publicação do teatro infantil no Brasil. Nesse panorama, contudo, nenhum autor pesquisado para o presente trabalho faz referência ao livro *Os meus brinquedos*, do mesmo Pimentel, editado pela mesma Biblioteca Quaresma, um ano antes, em 1896.

Fato imprescindível nesse levantamento é observar que, mesmo com a tradição que o teatro infantil estabelecia com o universo escolar, tendo extrapolado seus limites para outros espaços sociais por volta da Proclamação da República, aparece pela primeira vez em forma de livro incluso em um título que o qualifica como brinquedo. Isso remete ao estudo de Leão (2001), quando considera por uma perspectiva sociológica os livros escritos na época para criança. Para a autora, tais livros devem ser considerado em uma tríplice significação: como objeto da moda, como instrumento pedagógico e como brinquedo.

O livro, desde a sua primeira edição, conforme atesta o jornal *O Paiz*, de 07 de setembro de 1896, em sua página 06, divide-se em quatro partes: cantos de berço, na primeira parte; jogos infantis, na segunda parte; jogos de prendas e sentenças na terceira parte e finalmente, teatro infantil, na quarta parte, “com grande número de peças

theatraes para serem representadas por crianças, em casa e nos colégios”⁸. A edição analisada para este trabalho é de 1958 e contém 8 peças, as quais já se encontram identificadas nos jornais a partir de 1910.

Importante é notar que no *Prefácio* do livro, ao se referir à quarta parte, assim se expressa o autor:

O teatro infantil, que constitui a quarta e última parte, compõe-se de peças para serem representadas por crianças.

A *Bela Pastorinha* é o desenvolvimento de uma história e cantiga popular no Brasil e em Portugal, que tôda a gente conhece. Demos-lhe a forma dramática, que a isso se presta emendando ligeiramente os versos e acrescentando outros.

O Mentiroso é uma comédia da condessa de Ségur, em dois atos, que reduzimos a um único, adaptado pelos nossos costumes.

O Médico Doente é a poesia do ilustre professor Hilário Ribeiro, arranjada para cena (PIMENTEL, 1955, p. 6).

Esse apontamento lança luz sobre o modo de trabalho do autor, adaptando histórias populares, poemas e obras de autores já consagrados na literatura infantil, como a Condessa de Ségur. Nota-se de imediato, quais eram as fontes de Pimentel como dramaturgo e quais formas teatrais privilegiou em função dos costumes locais e a tendência universal.

A observação é importante, porque *Os meus brinquedos*, juntamente com *Teatrinho infantil*, lançado em 1897, definiram um conjunto de características que são encontradas em maior ou menor grau nas obras seguintes. O segundo livro traz, segundo classificação do próprio autor, 19 comédias, 8 monólogos, 3 diálogos, 2 dramas, um entreato e um prefácio em forma dramática, perfazendo um total de 34 textos⁹.

Fato essencial a ser notado em relação a Pimentel entre os autores consultados para este trabalho é a inclusão ou não de seu nome como sendo o primeiro autor a publicar peças infantis no Brasil. O *Dicionário do teatro brasileiro*, organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2009), não se refere a ele no verbete *teatro infantil*. Tampouco Lomardo (1994), em *O que é teatro infantil*, e Pupo (2013), em *Teatro para a infância e a juventude*. Apenas Benedetti (1969), em *Aspectos do teatro infantil* e Campos (1998; 2013), em *Maria Clara Machado e O*

⁸ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=os%20meus%20brinquedos>, acesso em 15/10/2015.

⁹ A edição analisada para este trabalho é de 1955.

Tablado e a modernização do teatro infantil dão a ele o crédito de ser o iniciador dessa tradição.

Contudo, enquanto Campos (1998, 2013) considera Pimentel o primeiro autor brasileiro a publicar textos de teatro para crianças no país, como se observou na citação ao tópico final da subseção anterior, Benedetti (1969, p. 99) faz ressalva quanto a essa inclusão:

A obra assinada por Figueiredo Pimentel não apresenta uma coleção de originais, mas de peças traduzidas “coleccionadas” do francês, talvez português, pois não há maior indicação de origem. Entretanto, oferecem um teatro mais complexo do que aqueles que aqui temos mostrado. Como são peças traduzidas, oferecem problemas que nem sempre estarão ao alcance do público brasileiro (aspas da autora).

Os problemas apontados por Benedetti podem estar relacionados a duas questões. A primeira diz respeito à apresentação das obras pelo próprio autor: “contendo esplêndida coleção de monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias, operetas, etc. (em prosa e verso) próprio para serem representadas por crianças de ambos os sexos, dispensando-se despesas com cenário, vestimentas e caracterização” (PIMENTEL, 1955, p. 3). A segunda por essas peças se revelarem uma dramaturgia “cujo sentido escapa um pouco ao público brasileiro” (BENEDETTI, 1969, p. 101).

Em relação à primeira, o que está em jogo é o sentido da palavra coleção como compilação na apresentação de *Teatrinho infantil* e que pode ser reforçado por uma citação no penúltimo parágrafo da introdução do livro, cujo título é *Ao leitor*. Nesse trecho, Pimentel (1955, p. 7) escreve: “tudo quanto tenho feito imprimir, pertencente a essa coleção, não é original, não é novo – nem como tal eu e os editores apresentamos”. Lembre-se apenas que a palavra coleção naquele momento em que se iniciou a publicação de peças no Brasil era comum e apresentava correspondência com as coleções de contos de fadas para crianças, o que leva a crer que Pimentel, assim como fez em *Os meus brinquedos*, também as tenha traduzido ou adaptado de outros países e idiomas.

A título de exemplificação da segunda questão, Benedetti (1969) se utiliza da peça *Viva a República*, para explicar seu posicionamento. Nesse texto, em um lugar de recreio, meninos e meninas, que são irmãos e primos, brincam e simulam um acampamento de exército. O clímax do enredo acontece quando o único membro que não pertence à família e que se chama Frantz aparece. Opiniões ouvidas dos pais,

padrinhos e da empregada sobre a má índole dos alemães, fazem com que os meninos se engalfinhem com o garoto e discutam, entre murros, a amizade entre franceses e germânicos. Revelando-se francês também o menino que não pertence à família e cujo pai combateu em Estrasburgo, em 1870, para que a França tivesse o domínio da Alsácia e Lorena, saem cantando ao som da marselhesa.

A peça faz referência explícita a um fato histórico: a guerra franco-prussiana, entre 1870 e 1871, na qual, depois de perder a campanha, a França mudou seu sistema político. Pôs fim ao Segundo Império e instalou a Terceira República Francesa. Por outro lado, a guerra citada foi decisiva para a unificação da Alemanha sob o comando de Guilherme I, da Prússia, que se tornou o primeiro imperador do País.

O apontamento de Benedetti é revelador de marcas, na obra de Pimentel, que poderiam fugir ao entendimento dos brasileiros e caracterizar a tradução de textos. Isso é perceptível em duas peças. Quando se trata de questões históricas, em *Viva a República*, e quando nomeia o lugar em que se desenrola a ação: o Castelo de Kervan, nos arredores de Vitré, em *Amor de mãe*.

Em *Viva a República*, os fatos históricos deflagram o conflito, que se configurava entre ideologias que sustentavam o regime político dos países envolvidos. Mesmo com contextos diferentes, pelo regime político adotado, a aproximação entre Brasil e França, berço da literatura infantil, é flagrante. A defesa da República como forma de governo é o ponto de intersecção entre os dois países e argumento suficiente para justificar a tradução de uma peça estrangeira no momento histórico brasileiro.

Em *Amor de mãe*, uma menina de dez anos, Maria, que vivia com a avó em uma aldeia distante, caminha até o castelo de Kervan, nos arredores de Vitré, depois que a choupana em que morava pegou fogo. Ao chegar é acolhida por Suzana, que tem a mesma idade da andarilha. O conflito, contudo, envolve outra garota de dez anos, Eugênia, que é má, geniosa e não é indulgente com a cozinheira, Francisca, dilacerada pela dor de perder uma filha em uma catástrofe. A chegada da garota flagelada se revela o fim do tormento de Francisca. Mãe e filha se reencontram e Eugênia aprende uma lição: praticar sempre o bem.

Além do sentimento de família e da prática de virtudes civis, inerentes à literatura infantil do período, em *Amor de mãe*, há também o espaço urbano, e o Castelo nos arredores do povoado, o que pode se assemelhar às chácaras, que aparecem explicitamente em seis das dezenove comédias escritas pelo autor. Essa parece ser outra marca ligada à transformação que se operava na época no país: a passagem de uma

sociedade rural em urbana. Se o castelo denominado Kervan e o núcleo urbano denominado Vitré, soam estranhos à cultura brasileira, sugere o ambiente necessário para se compatibilizar com os espectadores. Não se pode esquecer que a grande revolução na literatura infantil brasileira acontece em um sítio.

Essas opções estão ligadas, desse modo, ao espírito dos livros infantis da época, principalmente à adaptação do modelo europeu no país, como relata Lajolo e Zilberman (2007). Nessa apropriação entram igualmente os mesmos motes herdados do acervo de origem, ou seja, “o amor à pátria, o sentimento de família, noções de obediência e prática das virtudes civis” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 33).

Assim, Pimentel aproxima as histórias por contextos históricos e ideológicos e cenários. Em *Viva a República*, se por um lado o fato histórico da guerra é estranho ao brasileiro, por outro, do mesmo modo como um garoto apanha por intolerância de seu grupo, uma ideologia podia igualmente justificar tanto o constrangimento sofrido por um personagem, como extermínios, desde que fosse a ideologia oficial. É o que mostra, por exemplo, a Revolução Federalista, no Rio Grande do Sul, entre 1893 e 1895, e a Guerra de Canudos, no sertão da Bahia, entre 1896 e 1897 – época em que *Teatrinho infantil*, de Pimentel, foi editado pela primeira vez.

Outro problema que pode ser inferido na discussão de Benedetti (1969) para a que o livro estivesse fora do alcance dos brasileiros na época em que ela escreve, diz respeito à impossibilidade de se representarem as peças sem que houvesse “uma modernização da linguagem” (BENEDETTI, 1969, p. 101), pois a impressão que se tem com frases como “‘vamos jogar às escondidas’, ‘façamos pouca bulha’” (BENEDETTI, 1969, p. 101 – aspas da autora) é que se trata antes de “um teatrinho luso do que mesmo brasileiro” (BENEDETTI, 1969, p. 101).

Ao se tratar da questão da linguagem, por um lado, não se pode esquecer que até a instauração da modernidade teatral no Brasil, na década de 1940, o teatro brasileiro “englobava, na verdade, uma ideia de teatro ainda presa aos procedimentos, às técnicas e, sobretudo, à prática e à cultura teatral fortemente marcada por traços lusos” (TORRES, 2012, p. 481). Por outro, é importante voltar a observar o caráter modelar que se configurou na literatura infantil da época, como afirmam Lajolo e Zilberman (2007). Nesse sentido, a linguagem usada também se constitui uma marca do período, quando, não apenas na literatura infantil, mas ainda a literatura para adultos manifestou uma séria preocupação com a correção de linguagem. Desse modo, o caráter de modelo

exemplar que se examinou no plano temático se manifestou igualmente ao nível da linguagem.

Se os textos são colecionados e traduzidos e as fontes não são reveladas no segundo livro, que foi tomado por base pelos autores analisados para este trabalho, o que dá margem para identificar neles tradução ou adaptação, se a linguagem do livro traz a marca histórica e ideológica de seu tempo, é certo também que na maioria dos textos dos livros Pimentel soube matizar seu trabalho com tintas que exprimem dinâmicas reveladoras da vida social do Brasil, como se verá adiante. Benedetti, por exemplo, revela que *Almas de outro mundo* “contém um sentido educacional que poderá ser comparado com o que fez Coelho Netto e mais tarde, Henrique Pongetti e Joracy Camargo” (BENEDETTI, 1969, p. 100).

Além disso, trata-se de observar os textos dentro de contextos históricos diferentes. Hoje algumas peças de Pimentel não teriam condições de ir à cena tal como foram escritas sem serem acusadas de serem politicamente incorretas, por certas discussões que suscitariam. A título de exemplo podem ser citadas as peças *Amor de mãe* e *A avozinha*, em que crianças tomam vinho em cena. Pode-se retomar do mesmo modo a discussão propiciada por *Viva a República*, em que Frantz sofre assédio por partes dos amigos. Hoje a impertinência suportada pelo garoto seria explicitamente um caso de *bullying*. Os tempos, como se vê, eram outros, assim como os hábitos, os costumes, os valores, as normas de conduta e de linguagem.

Benedetti, contudo, ao se referir a *Teatrinho infantil*, não apenas aponta defeitos nos textos de Pimentel, defende-os ao sublinhar que “as peças, em quase sua totalidade, oferecem lição de moral dentro do cotidiano” (BENEDETTI, 1969, p. 101), o que, para ela, é um aspecto que deve ser destacado dentro do teatro escolar, pois, enquanto no teatro infantil realizado como arte o ensinamento moral, pela existência de recursos cênicos, pode ser dado indiretamente, no teatro escolar, no qual tudo é esquematizado, tal lição deve ser direta.

A “perspectiva de absorção de valores morais” e a condição de serem peças escritas para serem representadas por crianças são os quesitos apontados no verbete *teatro infantil*, no *Dicionário do teatro brasileiro*, organizado por J. Guinburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2009, p. 169), para incluírem Olavo Bilac e Coelho Neto como responsáveis pelas primeiras manifestações do teatro dirigido à infância no país. Isso apenas confirma a perspectiva de autores como Benedetti (1969) e Lomardo (1994), que escreveram antes sobre as origens do teatro infantil no Brasil.

Lançado em 1905, pela Editora Francisco Alves, no livro *Theatro infantil*¹⁰, o número de peças classificadas como comédias diminui e aumenta o número de monólogos. As comédias são quatro: duas de Coelho Neto e duas de Olavo Bilac. Os monólogos são em número de oito, também igualmente distribuídos, quatro para cada autor.

O volume é dividido em duas partes. A primeira, em prosa, destinada à primeira série, foi escrita por Coelho Neto. A segunda, em verso, dirigida à segunda série, por Olavo Bilac. Por um lado, isso já pressupõe de antemão a supremacia da escola no direcionamento do livro, o que acentua, no desfecho, a moral das peças. Por outro lado, superdimensiona o caráter pedagógico da produção e o universo dos adultos em detrimento das experiências das crianças.

Essa última questão é a ressalva que estabelece Campos (2013, p. 147), quando se refere à obra:

Percebe-se, particularmente nas comédias, que as atenções se dirigem menos à criança do que à defesa de certas ideias que andam preocupando os autores, sendo o discurso menos orientado para as crianças do que para outros interlocutores, como a intelectualidade e a educação brasileira.

Entre as questões tratadas pelos autores em suas comédias, vários temas podem ser levantados. Alguns, no entanto, certamente se fazem notar de imediato na leitura dos textos. Nas peças de Coelho Neto, o impacto das crendices e superstições na vida das pessoas, em *A borboleta preta*, e o ensino línguas estrangeiras em detrimento da Língua Portuguesa, em *O corvo e a raposa*. Nas peças de Bilac, o julgamento estético das composições poéticas, em *O presunçoso*, e a mentira como vício, em *A mentirosa*.

O mesmo universo do primeiro livro, em parceria com Olavo Bilac, pode ser identificado ainda em um segundo livro de Coelho Neto, *Teatrinho*, publicado postumamente por seu filho, Paulo Coelho Neto, em 1960. O livro traz 4 diálogos, 3 comédias, 2 monólogos e 1 drama. A classificação das peças em comédias e drama não se encontra especificada nos textos, mas se pode deduzi-la a partir das características identificadas nas obras que a antecederam e serão comentadas posteriormente.

Talvez pelo lapso temporal existente entre o conjunto de obras publicadas, entre 1897, quando Figueiredo Pimentel publica seu livro, e 1948, quando Lúcia Benedetti

¹⁰ A edição analisada para este trabalho é de 1930.

escreve *O casaco encantado*, considerado o marco inicial do moderno teatro infantil brasileiro, nenhum dos autores consultados para este trabalho se refere ao segundo livro de Coelho Neto. No entanto, a ligação dele com o anterior é notória, seja pela forma como os textos são construídos, seja pelos temas que discute.

Um resenhista da Revista de Teatro, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, assim se expressou sobre o livro:

O escritor Paulo Coelho Neto reuniu num pequeno volume sob o título “Teatrinho” várias peças em 1 ato de Coelho Neto, escritas especialmente para crianças. Algumas delas quase não passam de simples diálogos, sem enredo, encerrando no entanto, um pensamento moral, uma lição qualquer expressa de maneira graciosa e delicada. Escrevendo-as, Coelho Neto veio atender à necessidade de favorecer as crianças, numa época em que praticamente não havia teatro infantil entre nós. Quando em reuniões e festas familiares se promovia alguma representação teatral entre crianças eram sempre trabalhos improvisados, sem verdadeiro mérito literário. Somente hoje uma Lúcia Benedetti, uma Maria Clara Machado, uma Stella Leonardos vieram a escrever peças de valor literário para a infância. Coelho Neto, que percorreu todas as províncias das letras não podia ficar alheio a esse gênero. E com a plasticidade do seu espírito, soube colocar-se perfeitamente no nível dos pequenos, traduzindo-lhes os sentimentos e as reações, fazendo-os viver cenas e episódios peculiares à idade. A primeira peça encerra um sentido de propaganda nacionalista, um protesto contra o predomínio absorvente da literatura francesa entre nós. Sendo muito oportuna há trinta anos e quarenta anos atrás, já não será talvez hoje, quando já não pesa sobre nós, como outrora essa influência. Os outros trabalhos, no entanto, continuam a oferecer o mesmo interesse, vindo enriquecer indiscutivelmente a nossa literatura teatral infantil, hoje em franco desenvolvimento. (SBAT, 1961, nº 320, p. 7).

Além dos livros de Figueiredo Pimentel e de Coelho Neto e Olavo Bilac, três outras obras completam as publicações do período. De Carlos Góis, duas obras: *Teatro das crianças*, lançado em 1917, e *Teatro cívico escolar*, publicado em 1922. Ambas as edições realizadas pelo autor. De Henrique Pongetti e Joracy Camargo, *Teatro da criança*, lançado em 1938, pela Editora José Olympio.

No *Teatro das crianças*, de Carlos Góis, o conjunto de textos se enriquece com 23 monólogos, 3 diálogos, 1 opereta, 1 comédia e 1 auto de natal. No *Teatro da criança*, de Henrique Pongetti e Joracy Camargo, são 18 comédias. O *Teatro cívico escolar*, de Carlos Góis, traz peças de propaganda contra o analfabetismo, a favor do serviço militar obrigatório, com retrospectiva de fatos históricos e monólogos cívicos. O livro em questão não foi encontrado para análise. Por essa razão, seus textos não serão discutidos

no presente trabalho. Contudo, vale ressaltar também que, sobre o livro, Benedetti (1969) assim se refere: “esses trabalhos que seriam cabíveis dentro de uma festa escolar, não eram propriamente para crianças” (BENEDETTI, 1969, p. 91).

Os outros dois livros, quase homônimos, escritos por Carlos Góis e Henrique Pongetti e Joracy Camargo, respectivamente, encontram entre os estudiosos a mesma posição. Todos ressaltam o compromisso dos autores com o moralismo e a doutrinação e ainda a estrutura simples das peças, com exceção feita por Benedetti (1969) e por Campos (1998) à opereta, *Branca de Neve*, de Carlos Góis, “a primeira opereta infantil escolar” (BENEDETTI, 1969, p. 89). Nesse gênero, Benedetti (1969) resalta que Góis é o precursor do teatro musicado para crianças no país.

Benedetti chama a atenção para o tributo pago por Góis a Coelho Neto. A opereta *Branca de Neve* é dedicada “À Mme Gabby Coelho Neto”. A admiração de Góis por Coelho Neto, segundo a autora, tem explicação no fato de o primeiro ser professor e autor teatral como o segundo. Nesse sentido, alguns temas são verificados e começam a se estabelecer os primeiros diálogos entre obras e autores.

O livro de Henrique Pongetti e Joracy Camargo, publicado em 1938, igualmente merece comentários por algumas particularidades. A primeira diz respeito ao subtítulo da obra: *pequenas comédias juvenis e infantis para uso das escolas, clubes, associações e casas de famílias*. Tal citação não é comentada por nenhum dos estudiosos, mas vale ressaltar a referência oportuna e com propriedade para registrar o teatro infantil no Brasil, dez anos antes do aparecimento do moderno teatro infantil brasileiro.

A outra particularidade diz respeito à longa introdução, que “tenta desvincular o teatro da ideia de coisa especializada” (LOMARDO, 1994, p. 35), sugerindo-o como uma atividade que pode ser realizada por qualquer pessoa em qualquer lugar. Contudo, as minúcias e indicações técnicas a que procedem os autores, “anulam completamente o caráter descompromissado que eles mesmos, os autores, tentaram dar à atividade” (LOMARDO, p. 36).

Para Campos (2013, p. 148), trata-se de um procedimento de incentivo, não aos jogos domésticos ou às lições escolares, mas ao teatro realizado como atividade amadora, já que, desde a década de 1920, era o amadorismo que se responsabilizava pela renovação do teatro brasileiro.

Mais uma questão pode ser apontada ainda no livro. Trata-se do seu projeto editorial e da “surpreendente beleza para o tempo em que foi editado” (BENEDETTI, 1969, p. 96). Numa época em que “os livros, em geral, eram feios, mal acabados, com

apresentação bisonha” (BENEDETTI, 1969, p. 96), *Teatro da criança* é uma exceção. O detalhe fica por conta das ilustrações de Alceu Pena, “tão inteligente e tão leve que chega a ser até uma espécie de comentário das cenas que as crianças vão viver” (BENEDETTI, 1969, p. 96).

Dois outros autores que publicaram peças para crianças no período são citados pelos estudiosos: Eustórgio Wanderley e Vicente Guimarães. Segundo Benedetti (1969), o primeiro publicou dramaturgia para a infância na Revista *Tico-Tico*, entre os anos de 1920 e 1930. Sobre o segundo, assim se refere o *Dicionário de teatro brasileiro*: “em 1940 a revista infantil mineira *Era uma vez*, divulga peças de Vicente Guimarães, o “Vovô Felício”, destinadas a festividades escolares” (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 168). Campos (2013) acrescenta que o escritor dirigiu a revista *Sesinho*, do Sesi, no Rio de Janeiro, e nesse periódico continuou a publicar seus textos.

Os trabalhos dos autores, contudo, não serão aqui comentados, pelo mesmo motivo por que não se tratou do *Teatro cívico escolar*, de Carlos Góis: não se encontraram tais textos, apesar de todos os números da Revista *Tico-Tico*, com exceção aos almanaques anuais publicados a partir de 1923, terem sido consultados no portal Hemeroteca, da Biblioteca Nacional.

É preciso destacar ainda que nesse estudo não se levou em conta *O museu da Emília*, único texto escrito por Monteiro Lobato para ser representado por crianças, em 1938. A peça foi encenada por um colégio paulistano na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo, hoje Biblioteca Monteiro Lobato, e sua primeira edição se deu em *Histórias diversas*, em 1947. Com estrutura simples, a peça pode ser montada em qualquer lugar, dispensando, por exemplo, investimentos em cenários. Como destaca Cora Rónai (2013), na introdução do livro publicado pela Editora Globo, a parte de maior tensão em relação à ação acontece fora do palco e é narrada por Pedrinho e Emília, que se revezam em um binóculo. Nesse aspecto, ressalte-se mais uma vez uma marca de Lobato para a literatura infantil: a valorização da imaginação em detrimento da tentativa de se reproduzir a realidade.

Assim, para finalizar o tópico, vale ressaltar que durante o período em que se publicou teatro para ser realizado por crianças e jovens no Brasil, foram encontradas, em cinco obras, 51 comédias, 41 monólogos, 10 diálogos, 3 dramas, 1 entreato, 1 prefácio em forma de cena, 1 auto de natal, 1 cena alegórica e 2 operetas.

Três questões chamam a atenção nesse panorama. Uma diz respeito ao tipo de espetáculo previsto por essas peças para ser representado por crianças. Outra se refere às formas escolhidas para estabelecer comunicação com as faixas etárias mais jovens. Além disso, é preciso destacar ainda as representações que se fazem de crianças e jovens nas peças publicadas nesse período, juntamente com marcas que constituem a sociedade brasileira.

O tópico seguinte fará uma breve interrupção nessa perspectiva de análise, para apresentar o comentário da crítica especializada sobre a obra dos autores em questão em sua produção literária para adultos. Isso se torna necessário para estabelecer parâmetros de análise entre a literatura para adultos, a literatura infantil e, conseqüentemente o teatro para adultos e o teatro para crianças.

1.2.2 Escritores para adultos

Quando se observam os nomes dos escritores envolvidos na destinação de dramaturgia às jovens gerações no período abordado, não se pode deixar de notar o ato de escrever para a infância, a adolescência e a juventude como possibilidade de profissionalização dos escritores. Dos nomes citados acima, todos escreveram também para adultos. Alguns, como Coelho Neto, nome que se “sobressai como a grande presença literária entre o crepúsculo do Naturalismo e a Semana de 22” (BOSI, 1994, p. 223) – portanto, praticamente metade do período que aqui se analisa – escreveu obras em vários gêneros literários.

Nesse sentido, o fato de Figueiredo Pimentel não ter escrito teatro para adultos, mas investindo no romance, pode ser um motivo para que alguns autores não o considerem o pioneiro na publicação de dramaturgia para crianças. Não há notícias de que era um homem de teatro, ou que uma tinha formação teatral específica.

Sobre Figueiredo Pimentel, El Far (2004) relata o processo ascendente do jornalista que, com 20 anos, em 1893, portanto um ano antes de lançar o primeiro título pela biblioteca Quaresma, apareceu no mercado editorial brasileiro com a publicação de *O Aborto*. Divulgado como escrito à maneira de Zola, por Quaresma, o editor, o romance, vendeu 5 mil exemplares em duas semanas. Segundo a autora, o livro se conformava com o que ficou conhecido como “romances para homens”, ou seja, narrativas pornográficas. Porém, uma curiosidade em relação ao livro é que o autor o dedica ao filho, para o ler quando chegar à puberdade.

Com faro para o sucesso, Pimentel ganhou notoriedade após *O aborto*. Tornou-se redator do jornal *O Paiz*; publicou outros romances: *Suicida!* (1895), *Um canalha*, (1895) e *O terror dos maridos* (1896) e dirigiu a coleção infantil da Biblioteca Quaresma, a partir de 1894. Além de vender milhares de livros, sua completa consagração veio em 1907, quando passou a escrever a seção *Binóculo* na *Gazeta de Notícias*, ditando modismos para o Rio de Janeiro. “Como poucos, Figueiredo Pimentel soube nadar a favor da maré. Escreveu tudo aquilo que poderia lhe render fama, chegando até mesmo, segundo as lendas, a simular uma morte proposital para promover um de seus romances: *Suicida!*” (EL FAR, 2004, p. 263).

Bilac também não escreveu teatro para adultos. Tornou-se o primeiro príncipe dos poetas parnasianos e escreveu narrativa para crianças em parceria com Coelho Neto e Manuel Bonfim. Sobre sua poesia, Bosi (1994, p. 254) o reconhece como “um poeta eloquente, capaz de dizer com fluência as coisas, mais díspares, que o tocam de leve, mas o bastante para se fazerem, em suas mãos, literatura”. Contudo, alerta para o fato de que “do ponto de vista ideológico, foi o poeta que mais exprimiu as tendências conservadoras vigentes depois do interregno florianista” (BOSI, 1994, p. 256).

Sobre sua produção para crianças, em colaboração com Coelho Neto e Manuel Bonfim, Lajolo e Zilberman (2007, p. 44) a definem como parte realizada pelo conjunto de autores que escreviam para adultos e que assumiram a “missão simultaneamente altaneira e pragmática (porque pedagógica) de prover a infância brasileira com livros adequados”. Ideologicamente, segundo as autoras, contribuem para a disseminação de uma visão deformada da realidade brasileira, à medida que divulgam uma ideologia ufanista.

Se o comentário se aplica à Bilac, é válido ainda para Coelho Neto, quando escreve narrativas para crianças. No entanto o autor foi bastante profícuo. Escreveu romances, contos, crônicas e teatro para adultos. Sem considerar a dramaturgia do autor, Bosi (1994, p. 223), ao se referir à produção de Coelho Neto, diz que:

O prosador maranhense parecia talhado a propósito para polarizar as características de gosto que se soem atribuir ao leitor culto da Primeira República. Um leitor que julga amar a realidade, quando na verdade não procura senão as suas aparências menos triviais ou menos trivialmente apresentadas; um leitor que se compraz na superfície e no virtuosismo: um leitor, em suma fundamentalmente hedonista.

A produção de Coelho Neto para o teatro adulto é comentado por Costa (2012). A autora salienta que a obra dramática do escritor vai da comédia de costumes ao teatro com finalidade moral e didática. Destaca que sua dramaturgia se apoia “na observação do real, demonstrada pela presença corajosa de assuntos polêmicos, resultantes de mudanças sociais incipientes, mas já flagradas pelo dramaturgo” (COSTA, 2012, p. 341). Coelho Neto, concebe o palco como “espaço para discussão de ideias, para defesa de pontos de vista conservadores, a propensão para sobrevalorizar personagens que, sob a capa do bom senso, mais acentuavam a ideologia burguesa, de tons nacionalistas e caráter tradicional” (COSTA, 2012, p. 341).

As peças de Góis para adultos não encontraram publicação. Benedetti (1969), no entanto, diz que o autor também destinou várias peças a esse público. Salienta, contudo, que sua obra imorredoura é aquela dedicada às crianças. Para a autora, nessa obra é que colocou seu melhor talento. Vale lembrar a admiração do autor em questão por Coelho Neto e o diálogo entre as obras, já comentados no tópico anterior desta subseção. Além disso, adaptou para o palco, como diálogo, o conto *Um apólogo*, de Machado de Assis. O resultado, no entanto, é bem diferente.

Em Machado de Assis, na discussão entre a linha e a agulha para saber quem tem maior valor, lê-se nos parágrafos finais:

— Ora agora, diga-me quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá. Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: — Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico. Conteí esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça: — Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária! (ASSIS, 1995, p. 90).

Enquanto no texto de Machado de Assis, o trecho abre espaço para ambiguidades, a rubrica final do texto de Góis deixa entrever o modo como o autor realizou a sua adaptação para o teatro, extirpando do texto original as lacunas observadas. “(A Agulha empurrada pela linha olha consternada para o público e sai vencida; segue-a a Linha com ares filauciosos)” (GÓIS, 1950, p.132).

Sobre Henrique Pongetti e Joracy Camargo, são autores que apareceram no cenário do teatro brasileiro na década de 1930. De modo geral, Faria (2012), ao se referir à dramaturgia escrita no Brasil entre os anos de 1930 e 1950, época a que pertencem os autores, comenta que são obras cujas qualidades insatisfatórias resultam da “prevalência do teatral (situações forçadamente cômicas) sobre o psicológico e o social, além do fato de tomar vulto a força do criador sobre a criatura” (FARIA, 2012, p. 417).

Magaldi (2004), ao se referir à dramaturgia produzida após a Primeira Guerra Mundial, quando o país ficou impedido da visita de companhias europeias, até o início dos anos de 1940, período em que o teatro brasileiro inicia sua profissionalização, classifica-a como uma dramaturgia para atores, pois o sucesso das peças estava relacionado na maioria das vezes aos primeiros atores das companhias profissionais que mantinham um público cativo. Isso porque esses atores se tornaram verdadeiros ídolos populares. Em relação aos dramaturgos, o crítico afirma que “alguns tinham uma certa competência profissional, na acepção de carpintaria eficiente, mas que nunca se iluminou com um verdadeiro halo poético” (MAGALDI, 2004, p. 203). Dedicando maior espaço de análise à obra de Joracy Camargo, exclusivamente sobre *Deus lhe pague*, maior sucesso do autor, o crítico ressalta o mérito de ser o primeiro texto a trazer o nome de Marx para o palco brasileiro; contudo, salienta que nada sobra da peça quando se faz uma análise literária.

Opiniões críticas como essas fazem com que na contemporaneidade iniciativas eletrônicas para divulgação do teatro brasileiro se expressem no mesmo diapasão. Especificamente sobre Joracy Camargo, o nome do autor como verbete na enciclopédia virtual Teatropedia traz a seguinte informação¹¹:

É considerado o primeiro dramaturgo brasileiro a abordar questões sociais, mas de forma ingênua. Esses temas se apresentam em “O Bobo do Rei”, de 1930, e fica evidente em “Deus lhe Pague”, escrita em 1933 para o autor Procópio Ferreira, tornando-se o maior sucesso brasileiro na primeira metade do século XX, além de ser a primeira peça teatral brasileira encenada no exterior, sendo adaptada para o cinema na Argentina. Maior sucesso de Procópio Ferreira, que a representou 14.000 vezes no Brasil.

Quando observada a biografia de Henrique Pongetti no site Itaú Cultural, a enciclopédia o define como “comediógrafo prestigiado e conhecido pelas obras

¹¹ Disponível em <http://teatropedia.com/wiki/Joracy_Camargo>, acesso em 15/10/2015.

comercialmente bem sucedidas, encenadas por Raul Roulien, Renato Viana, Ziembinski e Eugênio Kusnet, entre outros”¹².

Como se pode notar por esses breves comentários dos estudiosos especializados sobre os autores em questão, tanto em relação à literatura infantil como em relação a sua produção para adultos, estão comprometidos com valores conservadores e se inserem no nicho de mercado aberto pela literatura infantil, através de seu teatro. Essa tendência conservadora se reflete tanto nos espetáculos que se planejam como no conteúdo que discutem. Assim, o próximo item discute os espetáculos que se planejam.

1.2.3 Primeiro o livro, depois o palco

Como se viu na subseção anterior, a literatura infantil costumeiramente se debate com um problema que se caracteriza pela presença marcante dos adultos em todo o seu circuito de produção. A participação colateral das gerações mais jovens nesse processo estabelece “a assimetria” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982) que está na gênese de toda produção literária para crianças. Nessa trajetória, a tipificação das relações entre adulto e criança acaba por ameaçar a compreensão que se tem do gênero, atribuindo-lhe caráter de menor valor, o que o exclui, a princípio, de ser literatura enquanto arte.

Se essa questão acaba por ser resolvida com o desenvolvimento da literatura infantil, quando os recursos de adaptação relativizam o fato, em relação ao teatro infantil, nas primeiras publicações, ela é flagrante. Figueiredo Pimentel (1955, p. 05 – itálicos do autor), no prólogo *Ao leitor*, de seu livro *Teatrinho infantil*, diz: “o presente volume, como todos os outros da série *Biblioteca Infantil*, não é uma obra literária que desperte interesse e curiosidade pelo seu valor artístico”. O autor avisa que o escreveu “obedecendo a um único fito – divertir, deleitar a infância”. Definindo melhor essa perspectiva, acrescenta que “sendo, porém, uma obra infantil, moral, como convém, não deixa de ser didática”. Ainda, como se viu ao final do quarto tópico da primeira subseção, Pimentel não descarta “a extraordinária vantagem, o grande lucro” das representações dentro dos modernos processos pedagógicos.

Em primeiro lugar, destaque-se a qualidade de produção cultural inferior no campo literário assinalada pelo autor. Depois, ressalte-se o reconhecimento social do jogo dramático como estratégia na educação e divertimento doméstico. Isso dá caráter

¹² Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359375/henrique-pongetti>>, acesso em 15/10/2015.

especial ao livro como suporte dessa dramaturgia, escrita e publicada com triplo objetivo: divertir, valorizar costumes e seguir a pedagogia. Não se trata de uma dramaturgia testada no palco primeiro, vindo depois a ser publicada, como aconteceu a partir da encenação da peça de Benedetti.

Nessa perspectiva, é preciso atentar para os projetos editoriais dos livros e as didascálias, ou seja, as indicações ou instruções cênicas que o autor elabora para a realização do espetáculo no palco. Centralizar nesses critérios se torna necessário por não haver notícias de representação desses textos. É neles que se devem encontrar elementos que caracterizem as opções estéticas que se propõem para esse teatro. Isso porque, como dramaturgia publicada primeiramente para depois ser encenada e também pela ausência de agentes especializados na produção das peças, não se encontram referências a grupos ou escolas de teatro infantil no período, nem notícias sobre encenações. Tampouco há estudos teóricos sobre essa modalidade de teatro ou opiniões sobre o tema.

Em relação aos projetos editoriais, a destinação dos livros é um aspecto que se distingue de imediato pelos paratextos e pré-textos. Dos cinco livros analisados, o *Theatro infantil*, de Olavo Bilac e Coelho Neto e o *Teatro das crianças*, de Carlos Góis não trazem paratextos. O livro escrito por Góis talvez não os traga, por ter sido publicado pelo próprio autor e não seguir, portanto, os padrões de editoras profissionalizadas. A obra de Bilac e Coelho Neto, no entanto, quando se observa seus elementos pré-textuais, é nitidamente um livro escolar para ser usado em dois anos, como se disse acima na tarefa de situar cronologicamente as publicações. Essa divisão didática obviamente pressupõe, além da espontaneidade de algum leitor jovem amante da leitura, a presença de um adulto na orientação e acompanhamento do ato de ler, legitimando a funcionalidade da obra como livro de leitura.

A mesma perspectiva está presente nos outros livros que compõem o conjunto das obras, porém neles o leitor é identificado. Em *Teatrinho infantil*, de Figueiredo Pimentel, no prefácio intitulado *Ao leitor*, o autor se dirige necessariamente a “um pai ou uma mãe, quando menos alguém que tenha crianças sob suas vistas e responsabilidade” (PIMENTEL, 1955, p. 05).

A mesma destinação é encontrada em *Teatrinho*, de Coelho Neto, mesmo publicado postumamente. Na introdução, elaborada pelo filho do escritor, pode se ler “uma advertência aos pais, porque o caráter da criança desabrocha e desenvolve-se no lar”. No parágrafo seguinte, ao dirigir-se aos leitores de modo geral, o escritor apresenta

o objetivo do *Teatrinho* escrito pelo pai, deixando entrever sua noção de educação que se aplica tanto à família quanto à escola. “A criança é como uma tela que reflete projeções. Que culpa tem o pano do que nele aparece? A culpa é toda do refletor. Instruir é polir” (COELHO NETO, 1960, p. 7).

No texto preparado por Coelho Neto, o pai, a destinação às representações escolares é explícita já no primeiro parágrafo, quando fala da falta de qualidade no repertório para esse tipo de manifestação. Em seguida, critica os inspetores e pais por essa situação. O pequeno trecho termina com as exposições do escritor dos motivos que o levaram a escrever as peças do volume: “uma professora, que pediu “qualquer coisa”, para seus alunos” (COELHO NETO, 1960, p. 09 – aspas do autor). O fato de a peça ter agradado o levou a escrever outras e assim se fez o livro.

O livro de Henrique Pongetti e Joracy Camargo, *Teatro da criança*, não se dirige explicitamente a pais ou professores, contudo, pela apresentação das peças, é possível ler a presença dos adultos na destinação dos autores: “pequenas comédias juvenis e infantis para uso das escolas, clubes, associações e casas de famílias” (PONGETTI e CAMARGO, 1938, p. 3). Outra questão importante é o fato já comentado na apresentação cronológica de publicação dos livros através do pensamento de Lomardo (1994) e Campos (2013), quando se referem à longa introdução, cujo título é *Como se prepara um espetáculo*.

Como se viu, isso diz respeito ao contexto que permeava a produção dos autores e serviam ao intuito de reforçar o caráter de atividade especializada e o incentivo à condição amadora, responsável pela renovação do teatro brasileiro. Desse modo, em ambas as questões se percebem a presença dos adultos como destinatários das obras. Embora o livro de Pongetti e Camargo apresente um projeto gráfico diferenciado do que havia sido visto até então, como salienta Benedetti (1969), ainda é possível entrever a diretrizes para um educador. Mesmo incluindo mais de uma cor na capa e ilustrações, tanto na capa, como no interior do livro, o caráter didático do volume pode ser entendido não apenas na longa introdução, mas também na explicação para as ilustrações no frontispício: “Os desenhos que ilustram este livro indicam o arranjo dos cenários e os tipos das personagens de cada pequena comédia” (PONGETTI e CAMARGO, 1938, p. 05).

Isso naturalmente são sugestões dos autores, porque quando se confronta com a possibilidade de representar em casas de família, todo o requinte dos figurinos e dos cenários desenhados tem grande possibilidade de não encontrar efetivação. Questões

dessa ordem apontam então para, além da qualidade inferior da dramaturgia, a desvantagem para ser realizado em termos de utilização de recursos cênicos em relação ao teatro para adultos.

Nesse sentido, os paratextos e pré-textos, além de evidenciar as responsabilidades pedagógicas do destinatário, em termos estéticos, identificam duas questões diretamente ligadas à montagem do espetáculo. Uma delas diz respeito à resolução de problemas técnicos de montagem. Outra é a função de serem mediadores entre as instruções contidas nas didascálias ou rubricas e a organização cênica.

Em relação aos problemas técnicos, em *Teatrinho infantil*, de Pimentel, por exemplo, as preocupações com a montagem dispensam “despesas com cenários, vestimentas e caracterização” (PIMENTEL, 1955, p. 3) como já se notou na apresentação da coleção de peças. Além disso, o título do prefácio dialogado reforça o que foi dito: “De maneira que com pouca coisa, as crianças podem representar em qualquer parte” (PIMENTEL, 1955, P. 11).

Um trecho desse prefácio ilustra sobremaneira os apontamentos feitos aqui:

JÚLIO – É preciso pedir a papai para mandar construir um teatrinho aqui na chácara.

A MÃE – Um teatro para quê? Custaria muito dinheiro, e seria uma despesa inútil.

PAULO – Como havemos de representar então?

A MÃE – Em qualquer lugar, numa sala, num quarto, num aposento.

EMÍLIA – E o palco?

A MÃE – colocam-se castiçais com velas ou lampiões, e assim ficam separados do público, e bem na claridade.

VITOR – E os cenários?

A MÃE – Nada mais simples. Algumas cadeiras fingirão a sala; dois ou três vasos com flores, um jardim; alguns ramos de árvores, um bosque; e quando for preciso se falar no mar, num castelo, ou numa montanha, escreve-se a indicação numa folha de papel.

JOANA – Mas não é a mesma coisa nos teatros!...

A MÃE – não é, mas o efeito é o mesmo. Mais tarde mandaremos fazer alguns cenários, e as pessoas ricas poderão construir um verdadeiro teatro.

PAULO – E as vestimentas?

A MÃE – Arranjam-se com papel, papelão, goma arábica e roupas velhas.

EMÍLIA – E ficarão boas?

A MÃE – Vocês verão: com paciência, gosto e habilidade, consegue-se tudo. O mais difícil é estudar os papéis. (PIMENTEL, 1955, p. 12).

Essa possibilidade de realização do espetáculo faz com que o autor registre poucas referências a recursos cênicos nas rubricas ou didascálias de seus textos. Como

se nota, esse é um fato importante para identificar o tipo de teatro que se desenvolveu na dramaturgia analisada, pois de acordo com Ubersfeld (2005) a diferença entre diálogos e didascálias está relacionada à enunciação. Isso porque diz respeito à identificação da voz que fala no texto. No diálogo, tem-se o personagem, “um ser de papel” (UBERSFELD, 2005, p. 07), enquanto enunciador, nas didascálias, tem-se o autor.

Assim, nas didascálias, o autor indica primeiramente o personagem que fala, atribui-lhe um lugar para falar e responsabiliza-o por uma parte do discurso. Em seguida, aponta gestos e ações dos personagens, independente do discurso proferido por eles. Desse modo, é importante se observar que um autor de teatro escreve textos para que outros falem em seu lugar e especificamente em relação à representação, através das didascálias, faz indicações ou até mesmo dirige as cenas.

Em *Teatrinho infantil*, de Pimentel, a economia já vem explícita nas indicações iniciais. A título de exemplo podem ser citadas as duas primeiras comédias do livro. “A cena representa um salão com uma mesa, cadeiras, portas ao fundo e à direita, e uma janela” (PIMENTEL, 1955, p. 19), em *Amor de mãe*, e “a cena representa um salão luxuosamente mobiliado” (PIMENTEL, 1955, p. 35), em *A orgulhosa*. Esses recursos parecem estar mais a serviço da contextualização da cena dentro da proposta de jogo pedagógico ou passatempo social, ideário a que se propõem os textos, que qualquer outra possibilidade de significação do palco, além do ambiente familiar. Como faz supor a fala da mãe, na maioria das vezes apenas notas indicativas.

A tendência prossegue nos livros seguintes. Mesmo no livro de Pongetti e Camargo, em que, além da introdução, os desenhos de Alceu Pena deixam patente propostas de cenário, figurinos e caracterização dos personagens, não se encontram nas peças alusões escritas à utilização de certos procedimentos como mudanças de luz e cenário, o que se verificará no teatro para criança realizado por companhias profissionais para as jovens gerações a partir da segunda metade do século XX.

Desse modo, se enquanto produção artística e literária é menor em relação à dramaturgia para adultos, em relação a recursos técnicos na montagem dos espetáculos, sua marca de produto menos elaborado também se evidencia. No livro de Pongetti e Camargo, é certo que o pano diante do palco – o qual já havia aparecido na comédia *A boa irmãzinha*, no livro *Os meus brinquedos*, de Pimentel – é indício da valorização do palco e do espaço cênico para a representação. Indicado sempre ao final da encenação, contribui para a dinâmica do espetáculo, principalmente quando é descrito em rubricas

como “o pano tomba violentamente”, em *A derrota de Sherlock Holmes*, ou “caí o pano rapidamente”, em *Si eu fosse mãe*.

Exceção a esse panorama pode ser ainda encontrada em Carlos Góis. Dois de seus textos marcam explicitamente uma inversão no movimento de publicar textos para depois encená-los: *Auto do natal* e *Branca de Neve*. O primeiro foi “representado no teatro Municipal de Belo Horizonte, a 6 e 7 de janeiro de 1917, em benefício do orfanato Santo Antônio” (GÓIS, 1950, p. 106). A opereta *Branca de Neve*, composta em três atos, vem acompanhada da partitura para quinze números musicais do maestro russo Alexandre Weisseman. Sobre o texto, Benedetti (1969) afirma que é o primeiro trabalho do autor. Para ela, trata-se de um espetáculo grandioso, mas que deixou de ir à cena pelas dificuldades de montagem.

Contudo, voltando à destinação dos livros a quem tenha crianças sob sua guarda, é preciso relembrar mais uma vez a função de serem suporte para as instruções contidas nas didascálias ou rubricas e a disposição cênica. Nesse sentido, em relação às rubricas ou às didascálias, desde o livro de Pimentel, essas anotações trazem ainda ações e marcações para os atores, modos de dizer e intenções de falas e o à parte, ou seja, apontamentos ligados à organização da cena. A economia no uso desses recursos também chama atenção. O que se destaca na página impressa dos livros são, na maioria das vezes, as indicações dos nomes dos personagens e as falas a serem ditas por eles. A dimensão do texto se sobrepõe a qualquer outro recurso previsto no teatro.

Nessa valorização do texto, pode-se inferir mais uma questão na discussão do caráter estético das representações que se faziam desses textos sob a supervisão do adulto. Falta naturalmente apontar alguns possíveis diálogos entre o teatro e a pedagogia. Pimentel (1955), por exemplo, em relação ao paratexto *Ao leitor*, explicita três vantagens que o teatro propicia como recurso pedagógico. Primeiro, aprendem a decorar com gosto, sem as obrigações da sala de aula. Em seguida, a aquisição inconsciente de sangue frio, presença de espírito e o desembaraço. Completa com a utilidade de “saberem exprimir-se com as intonações de voz exigidas, a saberem a falar e “dizer” com graça e expressão, e a terem uma boa dicção, corrigindo até os defeitos de pronúncia, os provincialismos” (PIMENTEL, 1955, p. 06 – aspas do autor).

A ênfase no ato de dizer o texto, no entanto, não encontra explicitações por parte dos autores dos livros seguintes, mas, em Olavo Bilac e Coelho Neto, o propósito pode ser inferido em todas as peças destinadas à segunda série, escritas em versos por Bilac. Os versos, contudo, não são construídos apenas pelo poeta. Já aparecem na cena

alegórica *Ano novo* e na comédia *O médico doente*, do livro *Os meus brinquedos*, de Pimentel, depois nos monólogos de *Teatrinho infantil*, prosseguem com Bilac, no *Theatro infantil* e continuam nos monólogos de Carlos Góis.

Dizer versos em cena faz supor também o tom declamativo ou recitativo dos espetáculos infantis que se realizavam na época. Primeiro, porque esse modelo de interpretação provavelmente está sob influência dos “traços lusos” que dominavam o “velho teatro”, como afirma Torres (2012, p. 481), centrado, por sua vez, na atuação de grandes astros e estrelas, como demonstra Brandão (2012). Depois, porque houve um progressivo avanço dos monólogos sobre as comédias. Em Figueiredo Pimentel são 25 comédias e 8 monólogos. Alguns anos depois, em Bilac e Coelho Neto, são 8 monólogos e 4 comédias. Em Carlos Góis, o número de monólogos salta para 23, com apenas 1 comédia. No livro de Pongetti e Camargo, quando o teatro de modo geral dá mostras de que está se renovando, como mostra Campos (2013), volta-se novamente à valorização das comédias. Tal marca, como se viu, já aponta para uma transição entre o palco improvisado do teatro realizado por crianças para o palco profissional ou semiprofissional do teatro realizado para crianças.

Por hora, é preciso destacar que o fato de os monólogos traçarem um movimento ascendente ao ponto de, em Carlos Góis, atingirem o número de 23, dividindo-se em duas partes: *monólogos* e *novos monólogos*, é índice do prestígio que esse tipo de texto encontrou nas encenações realizadas até então. Colabora com essa informação a modificação sofrida pelo livro durante suas edições, nas quais foram acrescentados somente monólogos.

Todavia, esse prestígio pode estar ligado à maior simplicidade para se organizar uma apresentação teatral em que uma criança fica sozinha em cena em vez de contracenar com um grupo. Além do menor trabalho em colocar apenas um personagem em cena, o acontecimento chama a atenção para o modo como, em geral, os autores se referem aos cenários e outros recursos cênicos nesse tipo de texto. Praticamente essas indicações desaparecem.

Os monólogos, principalmente em Pimentel e em Góis, dão margem a outra discussão. Por suas condições de montagem e pela linguagem que utilizam, incluindo o verso, as rimas, as métricas populares, propiciam a representação de personagens que escapam, por vezes, ao padrão modelar de conduta oferecido pelo conjunto dos textos. Nesse sentido, como se verá adiante, apresentam situações mais próximas do universo das crianças e dos jovens, valorizando suas experiências. Outra questão é que,

incorporando o verso em cena, renovam a linguagem predominante nos outros textos, incorporando o som, a métrica e a rima ao palco.

Ainda em relação aos aspectos pedagógicos e estéticos, outra característica apresentada por essa dramaturgia para ser encenada pelas gerações mais jovens sob a supervisão de um adulto, a qual foi publicada no Brasil entre 1896 e 1938, é a extensão dos textos e obviamente o tempo de duração dos espetáculos que eles propiciavam. Todos são textos curtos, construídos em ato único, dividido por cenas. O maior deles, em número de cenas, é a comédia *O mentiroso*, de Figueiredo Pimentel, publicada no livro *Os meus brinquedos*, com quinze cenas. O menor, o monólogo *O pão*, de Carlos Góis, construído por duas quadrinhas, com versos de sete sílabas, para ser recitado por crianças de 5 ou 6 anos.

Mais uma vez, o que o ato único ressalta é a efetivação do espetáculo. Isso, além de garantir à peça as unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação, marca também as limitações que se imaginavam para o teatro destinado às faixas etárias mais jovens. De um modo, facilita o trabalho da criança e do jovem em decorar, ensaiar e apresentar. De outro, simplifica a utilização dos recursos cênicos na representação, o que se pode perceber pela parcimônia com que os autores tratam as rubricas, com algumas exceções no livro de Pongetti e Camargo.

Isso por um lado retorna à discussão sobre as dificuldades cênicas do tipo de teatro pretendido em relação à modalidade realizada para adultos. Por outro, volta-se mais uma vez à valorização do texto e o modo de dizê-lo, em detrimento dos cuidados com o espetáculo. Nesse aspecto, essa dramaturgia orientada pela pedagogia e pelos jogos sociais e familiares tem no desempenho com a palavra o principal recurso para impressionar a sua plateia. Os demais aspectos que atraem a vista e prendem a atenção em uma encenação se arranjam, como esclarece a mãe, no trecho do prefácio *Ao Leitor*, de Pimentel, citado neste tópico, ou seja, ficam sob a responsabilidade da improvisação.

1.2.4 A comicidade como recurso principal

A valorização do texto decorrente das condições apontadas deve ser analisada ainda sob outro prisma, como propõe Pimentel (1955, p. 05), o de “divertir, deleitar a infância”, vinculando-o evidentemente ao fato de ser “uma obra infantil, moral, como convém” e didática. Nesse sentido, capitaneado pelas comédias, o cômico se destaca como recurso estratégico utilizado para proporcionar prazer aos participantes, ao mesmo

tempo cumprir papel educativo. Vale notar que, além das 51 comédias, encontradas no conjunto de textos, de modo geral, os 41 monólogos, os 10 diálogos, os 2 dramas de Pimentel e seu entreato, também se orientam pela exploração de situações cômicas. Os que escapam a esse procedimento se organizam em torno de acontecimentos cênicos que dão margem à discussão de comportamentos modelares.

O cômico como recurso expressivo tem sido constantemente utilizado pela produção cultural para a infância, a adolescência e a juventude e cada produto traz a marca de sua época. Em relação ao teatro brasileiro destinado à encenação das jovens gerações, na primeira fase do teatro infantil brasileiro, significa apontar entre os recursos utilizados o privilégio dado à palavra. A questão logicamente tem a ver com o fato de ser um teatro que primeiro se manifesta como dramaturgia, para depois ser encenado. Assim, por privilegiar a palavra e por estar inserido em um contexto pedagógico, o que se nota é que se trata de um teatro que busca o raciocínio e a reflexão como efeito associado ao riso.

Definir contornos que delimitem a palavra como principal procedimento revelador do cômico, significa buscar algo que, como afirma Bergson (1983), é essencialmente humano e é sempre uma manifestação de um grupo. Sua dimensão, portanto, é coletiva e sua significação social. Para o autor, como elemento provocador do riso, o cômico inscreve sempre um desvio da vida na direção de um automatismo, no qual alguém faz aquilo que não quer e não deve fazer. Isso por que esses desvios inserem as pessoas em esquemas externos e completos, mostrando-lhes sua rigidez, o que lhes anula a flexibilidade, transforma-as em coisas.

Nesse sentido, destina-se à inteligência pura, sendo incompatível com a emoção. Desse modo, Bergson difere a comédia do drama e salienta que, enquanto o drama geralmente tem por título um substantivo próprio que o nomeia, não é raro que as comédias se utilizem de um substantivo comum para designá-las. Alerta ainda para o fato de que certas comédias têm por título um nome próprio, mas, mesmo nesses casos, o conteúdo dessas obras arrasta esse nome que distingue e identifica uma pessoa em particular para a vala dos seres comuns. O autor salienta que é por esse motivo que se diz “um Tartufo” e não “uma Fedra”.

Assim é com base nas situações do teatro bufo em geral que Bergson define o cômico como sendo “todo arranjo de atos e acontecimentos que dão, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1983, p. 36). Isso porque a vida real se assemelha a um teatro burlesco “na exata medida

em que produz naturalmente efeitos do mesmo gênero e, por conseguinte, na exata medida que esquece de si mesma, porque se estivesse ininterruptamente atenta a si mesma seria continuamente variada, progresso irreversível, unidade indivisa” (BERGSON, 1983, p. 50).

Os processos de produção do cômico, dessa forma, envolvem formas, atitudes, situações, ações, palavras e gestos. O resultado depende de elementos como a repetição, a inversão, interferências de séries e a comicidade das palavras, por meio da qual se produz a maioria dos recursos que provocam o riso. A palavra ganha essa prioridade como elemento na composição da linguagem cômica por se constituir no plano para onde a comicidade das ações e das situações se projeta.

Analisar a opção pelo cômico como elemento primordial na composição de comédias, diálogos e monólogos para as gerações mais jovens no Brasil, os quais privilegiam a palavra como principal recurso, exige, desse modo, que se verifique o panorama teatral em que está inserida essa dramaturgia. Isso aponta para duas questões. A primeira diz respeito à possibilidade de as peças de Pimentel, que ditam o modelo, serem traduzidas da França ou de Portugal, como afirma Benedetti (1969), ou seja, o molde é importado desde o primeiro livro. A segunda se refere ao panorama teatral brasileiro da época em relação às peças destinadas a adultos.

As duas questões não são irreconciliáveis, pois qualquer direção que se tome, acaba-se caindo na exploração do cômico, como estratégia de construção dramaturgical. Como já se disse, *Teatrinho infantil*, de Figueiredo Pimentel, foi publicado em 1897, mesmo ano em que Artur Azevedo encena *A capital federal*, definida como “comédia opereta” pelo autor, mas na verdade uma burleta (BRITO, 2012, p. 229). Contudo, enquanto já consagrado pelo público e, portanto, também pelos empresários por suas comédias de costumes e revistas de ano, mas marginalizado pelos críticos por sua suposta despreocupação com a dramaturgia esteticamente elaborada, Artur Azevedo defendia-se nos folhetins da época, explicando suas opções estéticas em prol do teatro cômico e musicado, de apelo popular e, portanto comercial (FARIA, 2001), Pimentel ao dirigir suas comédias à infância parece seguir outra direção: a comédia realista, afeita às discussões da alta literatura, mas já restritas aos livros de história desde os idos de 1865. Essa seria a primeira influencia no sentido de formar uma primeira tradição. Se o autor criou ou traduziu, pouco importa. O que é importante frisar é que estabeleceu a regra.

Faria (2001) aponta que, vinda da França, no Brasil, a comédia realista representou um marco na vida cultural brasileira a partir de 1855. E, pode-se resumir

que nessa baliza se faz pontuar duas questões. A primeira diz respeito à inauguração naquele ano do Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, que abriu nova possibilidade para a vida cultural e social na Capital do país, diante da hegemonia do Teatro São Pedro de Alcântara, onde João Caetano fixava sua companhia. A segunda por que, dadas às transformações por que passava a cidade, ao encenar textos de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet, entre outros, o Ginásio Dramático propiciou à imprensa da época que jovens intelectuais brasileiros questionassem os dramas românticos e melodramas representados por João Caetano e saíssem em defesa de uma nova opção estética: a comédia realista. O posicionamento desses rapazes, na realidade, opunha “de um lado, o velho e alquebrado Romantismo; de outro, o Realismo como uma nova maneira de conceber o Teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto do espetáculo” (FARIA, 2001, p. 86).

Sobre essa forma de construção dramaturgica, Faria comenta:

A comédia realista, de um modo geral, é uma peça séria, quase um drama, poder-se-ia dizer, uma vez que não tem como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir os costumes. Assim, em princípio, estão fora de seu âmbito as situações violentas, as tensões agudas, a paixão arrasadora, os aspectos, enfim, que foram os mais característicos da dramaturgia romântica, bem como todos os recursos do chamado baixo cômico. Apenas o chiste e a ironia, formas então consideradas superiores de provocar o riso, são utilizadas pelos seus autores (FARIA, 2001, p. 86).

O autor salienta ainda que, com preferência pela vida da burguesia e por sua verve para defender tal modo de vida, a comédia realista tem “feição moralizadora”, pois “à descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, no interior de um enredo que opõe bons e maus burgueses” (FARIA, 2001, p. 87).

O principal aspecto que uniu os dramaturgos que optam por esse tipo de peça preocupada com os costumes é a “função moralizadora do teatro” (FARIA, 2012, p. 160) e para viabilizar esse projeto, lançaram mão de um “personagem de convenção, o *raisonneur*, cuja função no interior dos enredos, é a de comentar a ação dramática ou o comportamento das personagens, sempre com tiradas moralizantes, dirigidas principalmente aos espectadores” (FARIA, 2012, p. 162).

São traços desses personagens que se fazem notar nos textos de Pimentel e que se prolongam nas peças de todos os outros autores que vêm a seguir, embora em

Pongetti e Camargo essas marcas já se encontrem bastante esmaecidas. Sendo preferencialmente a mulher adulta, que exerce o papel de mãe, tia, ou professora, e que controla o grupo doméstico, marcas desse rosto aparecem não apenas nas comédias, mas também nos diálogos. Em Pimentel, as tintas desses personagens respingam no drama *Maria dos Anjos*.

Embora a presença de adultos que ensinam e ditam normas de conduta seja constante em obras destinadas à infância, à adolescência e à juventude, em Pimentel, nem todas as pessoas que têm traços que as aproximam do *raisonneur* são adultas. Quatro ainda estão na faixa etária dos 10 aos 14 anos, e fazem parte do rol de coadjuvantes, de modo que, mesmo em processo de formação, já estão completamente inseridas dentro do universo adulto. Importante notar que, em Pimentel, como representantes desse personagem, predominam as meninas. Em *Os meus brinquedos*, a comédia *A boa irmãzinha* traz Marieta, de 11 anos, ensinando a Juquinha, de 10 anos, como fazer as coisas bem feitas. Em *Teatrinho infantil*, têm-se Evangelina, a órfã de 10 anos, que vive da caridade do vigário, em *A culpa é dos pais*; Hermínia, a irmã mais velha, com 13 anos, que cuida dos menores, em *O travesso Raul*; e Albertina, a prima de 14 anos, em *Os caprichos de Pedrinho*.

Esse fato igualmente ocorre em *Theatro infantil*, de Bilac e Coelho Neto. Quando a mãe não aparece em cena, como é o caso de *O presunçoso*, a representação do personagem encarregado de dizer a moral fica igualmente por conta das outras crianças que tomam parte na cena: Amélia, irmã de Carlos, o protagonista, e Augusto, Alfredo e Nazareth, seus primos.

De várias maneiras, o tom moralizante das peças aparece na voz de vários personagens, adultos ou crianças. No diálogo *O medo*, de Coelho Neto, contudo, acontece mais um caso digno de nota. As tintas do *raisonneur* não se concretizam em um personagem no palco, mas na figura de dois professores que são citados pelos garotos que estão em cena, Marcelo e Otávio, para justificarem suas posições a respeito do fato de sentir medo.

Para Otávio, há ocasiões em que a imaginação obscurece a razão, subjugando o espírito. Para Marcelo, que segue rigorosamente a frase do professor: o medo é a pior cegueira. Ele somente não ocorre se o raciocínio acudir a tempo. Otávio encerra a conversa, igualmente citando seu professor: “o meu professor, que faz também as suas frases, disse-me uma vez, que o medo é um fenômeno nervoso que a vontade domina. E

citou Turenne que ia para o combate tremendo, e todavia, portava-se na luta como um herói” (COELHO NETO, 1960, p. 45).

De modo geral, o posicionamento de uma criança fazendo contraponto a outra e ratificando normas de conduta, visível também na narrativa infantil do período, é o procedimento mais utilizado também nos diálogos. Nos 3 textos de Pimentel a comicidade só não está presente na oposição *raisonneur* e situação a ser corrigida em *Coração de ouro*, publicada em *Teatrinho infantil*. Em *Teatrinho*, segundo livro de Coelho Neto, esse personagem se faz presente nos 4 diálogos. Somente nos 3 diálogos, de *Teatro das crianças*, de Carlos Góis é que esse personagem não aparece. Assim, em relação aos 6 textos em que o personagem é identificado, quanto ao fato de ser adulto ou criança exercendo esse papel, em 4 deles, traços do *raisonneur* podem ser encontrados entre crianças e jovens. Pode-se afirmar então que a figura do *raisonneur* acaba sendo transposta para os diálogos, nos quais as situações discutidas acabam por envolver os mesmos temas, propiciando que um dos personagens envolvidos acabe por, ao final, ser responsável pela moral do texto.

O tom moralizante dessa dramaturgia não escapa nem mesmo às duas operetas encontradas. Em *A bela pastorinha*, de Figueiredo Pimentel, a moça roceira que trabalha para ajudar os tios que estão velhos escapa aos galanteios de um rapaz estranho, porque sabe muito bem a diferença social que existe entre os dois apenas por observar as roupas dele. O nobre, no entanto, vestido com meias de seda, era seu irmão que havia voltado rico para resgatá-la.

Branca de Neve, por sua vez, é o típico conto folclórico europeu adaptado para os palcos. Entre os vários pontos que podem ser ilustrativos dos modelos de conduta estão o castigo à rainha má que explode de inveja ao final e a fala final entre o príncipe Branca de Neve:

O PRÍNCIPE (...) – Senhora, se é verdade que foi a minha presença que vos desencantou, tenho o direito de pedir a mão de quem me deve a vida. (Caminha para Branca; descobre-se com a mão esquerda e oferece-lhe a mão direita.)

BRANCA (dando-lhe a mão) – Se é a vontade de Deus, – cumpra-se.

O PRÍNCIPE (beijando-lhe a mão) – Na vossa mão está a minha felicidade.

(Os Anões e as Meninas Camponesas, formando pares, contornam Branca e o Príncipe, em roda de quem dançam e cantam com grande regosijo):

CORO: Viva o lindo par, / que se vai casar! / Vai ser uma boda / de dar o que falar. / Na cidade toda, / pois vai vincular, / segundo é de lei,

/ o Príncipe Omar à filha do Rei! / Viva o lindo par / que se vai casar!
(GOIS, 1950, p. 49).

Nos monólogos, no entanto, o tom moralizante encontrado nas comédias e diálogos propiciam duas situações: uma é a continuidade da infusão de ideias que se pautam pela divulgação de valores éticos e sublinham comportamentos exemplares, tornando o próprio personagem um paladino das normas de conduta; outra, principalmente em Pimentel e em Góis, é a exploração de fatos peculiares às gerações mais jovens, os quais dão margem aos personagens exporem suas travessuras sem maiores consequências que não sejam o riso e a convivência da plateia.

Nos textos que representam essa última tendência se encontram cenas mais espirituosas, portanto mais provocativas em termos de linguagem cômica. Neles é comum o acento a situações caricaturais, o que os livra de endossar costumes e abrem frestas para a valorização da experiência das gerações mais jovens. As palavras ganham maior ambiguidade, a conversa dirigida à plateia e a extensão dos textos dão maior dinamismo à representação.

Essa postura nesses monólogos valoriza e particulariza a experiência das jovens gerações e aponta para algumas particularidades dessa dramaturgia na representação dessas gerações e na composição dos espetáculos. Em relação ao universo dos personagens, dão margem às reações, fugindo ao final moralizante e aos comportamentos exemplares. Em Pimentel, isso é notório em três textos de *Teatrinho infantil: A cabeleira postiça, O arteiro e Os meus parentes*, como se verá adiante.

Não tendo aparecido em Bilac e Coelho Neto, a partir de Carlos Góis o tema das travessuras passam a admitir a fantasia como característica do universo dos mais jovens, admitindo-se representações mais próximas da realidade na caracterização dessas categorias sociais. Aos meninos cabe a primazia dessa postura. *Menino de talento, Um bestialógico, Uma viagem de aeroplano* são representativos dessa tendência.

Em relação à linguagem dos espetáculos, desde Pimentel, utilizam-se muitas vezes o verso, as rimas, as quadrinhas, como experimentação de linguagem, e nisso se aproximam das manifestações populares. Assim, tanto em relação às representações dos personagens e por consequência da infância, como em relação à linguagem do espetáculo, o que se percebe nesses monólogos são peculiaridades que diferenciam o universo da infância e da adolescência do mundo adulto. Deixam de valorizar o

realismo e o tom moralizante e abrem espaço para outras experiências mais próximas das faixas etárias a que se destinam.

Essa tendência a amenizar o tom moralizante é notada ainda nas comédias de Henrique Pongetti e Joracy Camargo. Contudo, mesmo sem um personagem que apresente traços mais complexos do *raisonneur*, os autores, continuam explorando as situações exemplares e os modelos idealizados de conduta. Virtudes como a caridade e a bondade e fraquezas como a mentira e o orgulho aparecem como temas em boa parte dos textos. Também é frequente nas peças da dupla de autores situações em que o jogo dramático é assumidamente uma brincadeira, da qual participam os mais jovens e por vezes os adultos. Das 18 peças classificadas pelos autores como comédia, 10 se utilizam dessa situação. Algumas, como, por exemplo, *A derrota de Sherlock Holmes*, explorando a metalinguagem como recurso cômico.

1.2.5 A representação das jovens gerações

Como se viu no tópico anterior, de modo geral, no conjunto de peças analisadas, a prevalência da realidade se constrói sobre a fantasia pelo tom moralizantes dos textos. Essa tendência geral colabora para colocar a representação das gerações mais jovens no patamar de inferioridade que se verifica na qualidade literária da dramaturgia, como explica Pimentel, e na possibilidade de utilização de recursos cênicos do palco, como se procurou demonstrar nos tópicos anteriores.

Ainda nesse quesito, as mesmas representações que são feitas pelas comédias, orientam igualmente a construção das outras modalidades teatrais que aparecem. Nesse sentido, vale retomar mais uma vez a discussão entre autoritarismo e emancipação, que conduz o trabalho de Zilberman e Magalhães (1982). O primeiro conceito diz respeito a obras que pretendem ser conclusivas, com narrativas fechadas, oferecendo um mundo previamente interpretado, sem nenhuma reflexão crítica, prontas para serem consumidas. O segundo se relaciona a obras que colocam no centro de seus interesses a inclinação da criança, provocando uma postura inquiridora rumo à formação de uma identidade.

Assim, o chiste e a ironia, como recursos cômicos, que Faria (2001) diz ser características dramáticas da comédia realista e que, de acordo com a análise que aqui se procurou mostrar, podem ser identificados tanto nas comédias, como monólogos e diálogos produzidos para serem representados por crianças no período analisado,

dizem respeito à disposição dos personagens entre 04 e 22 anos em duas situações. A primeira se relaciona à experiência de crianças e jovens, que, por imaturidade, trazem consigo um comportamento ou modo de pensar que não as enquadra no universo dos adultos e a passagem do protagonista para um estágio de compreensão desse problema é o motivo para o riso. Na outra, o cômico se apresenta na incongruência entre os valores adultos já introjetados pelos personagens infantis e juvenis e o tratamento que recebem por serem vistas como indivíduos que não os possuem.

Nesse sentido, excetuando os monólogos, dos quais se tratou no tópico anterior, os textos estabelecem dois tipos de enredo que exploram o cômico. Em sua maioria, encontram-se na linha mais explorada por Pimentel. São histórias, nas quais os protagonistas apresentam uma falta de percepção a respeito de alguma conduta social e, em determinadas circunstâncias, passa a compreender sua ignorância, comprometendo-se ao final a modificar seu comportamento para se adequar àquilo que a sociedade espera deles. Em menor grau, são personagens já ajustados aos costumes, mas que vivem o conflito de lidar com a consciência de estar fazendo algo certo diante daquilo que consideram como valor, assim como a sociedade quer, mas que, por ainda não terem sua completa maturidade revelada, recebem tratamento inadequado de pessoas que deverão reconhecê-los como tal.

A questão da idade dos personagens também é um fato notório quando se discutem os comportamentos e valores na coleção de peças analisada. Contudo, nem todos os textos nomeiam a idade de seus personagens. *Os meus brinquedos* e *Teatrinho infantil*, de Pimentel, e *Teatro das crianças*, de Carlos Góis, registram o maior número dessas ocorrências. Em Pimentel, dos 42 textos, apenas 11 não trazem esses dados. Em Góis, dos 29, apenas 5 não os trazem. A recorrência de personagens, assuntos e situações que se apresentam nos livros que vêm a seguir, por outro lado, possibilita aproximar-lhes a faixa etária.

Quando aparecem entre os 4 e os 16 anos, os personagens estão envolvidos em situações que discutem comportamentos que generalizam as faixas etárias. Entre as ações valorizadas estão a caridade para com os pobres, a tolerância, o trabalho em oposição ao ócio, a modéstia e a despreensão feminina. Em meio aos comportamentos que devem ser superados aparecem a desobediência aos preceitos paternos, a mentira, a hipocrisia, a vaidade e a preguiça, as superstições, a presunção, a ambição e o medo, entre outros.

Outros debates são promovidos por essas peças. Também se notam discussões que estabelecem diferenças entre meninos e meninas. Entre elas, os costumes, as profissões, o vestuário, os objetos, brinquedos e brincadeiras femininas e masculinas. As diferenças entre adultos e crianças são exploradas em vários textos. O desejo infantil de ser adulto, o tédio de ser criança e, principalmente, de ter que ir à escola levam alguns protagonistas a se colocarem em situação de conflito. Em relação ao universo escolar, há a possibilidade de serem identificados os seguintes temas: as tarefas encomendadas pelos professores, o ensino de língua pátria e estrangeira e suas respectivas literaturas e o analfabetismo.

Se essa é a situação dos personagens entre 04 e 16 anos, entre os que estão no intervalo que vai dos 17 aos 22 anos se tem a representação dos jovens e não mais das crianças. Isso é possível ser identificado na função dos personagens nas histórias e nos temas que os enredos discutem. Embora as discussões sobre os conceitos de adolescência e juventude sejam bem mais recentes do que o conceito de infância, como se viu em Ariès (1981) e como demonstra Groppo (2000)¹³, em *Juventude, ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*, já é possível, à época, perceber, por esses critérios, a inadequação nos títulos dos livros: *Teatrinho infantil*, *Theatro*

¹³ Para Groppo (2000), nas sociedades modernas, mais especificamente a partir do século XIX, falar de juventude é tratar de uma criação social que representa simbolicamente seus processos, dando significado a uma série de comportamentos e atitudes atribuídas a essa categoria. Isso, porque, como representação social, a juventude apresenta forma e conteúdo definidos, influenciando a sociedade e deixando-se influenciar por ela de modo contundente. Essa reciprocidade pode ser observada em instituições recentes do processo modernização, tais como cultura de massa, indústria cultural, cultura do lazer, cultura do consumismo, entre outras.

Dado o potencial das crianças e dos jovens para interferir no processo social e, por causa da complexidade da sociedade moderna, o perigo de haver anormalidades na transição da família para a sociedade global, há na modernidade um esforço para contenção das energias desordenadas das crianças e dos jovens ou seu armazenamento com fins a um incremento da sociedade. Novos canais de controle são constituídos para o aproveitamento das potencialidades dos grupos juvenis e a tentativa de contornar a ação dos grupos juvenis espontâneos, os quais podem não realizar suas funções de integração ao mundo adulto de acordo com o esperado. Para isso, além da escola, das ciências modernas, do direito, do Estado, surgem as agências juvenis controladas por adultos, as quais têm entre outros objetivos, as atividades culturais e recreativas, políticas ou religiosas, ou ainda o trabalho com crianças problemas de vários tipos.

Diante da dificuldade e da necessidade de se aplicar o ideal da juventude, “como uma fase transitória e de aquisição da maturidade social, em relação à realidade sociocultural múltipla e complexa” (GROPPO, 2000, p. 18), não se pode esquecer, nesse processo de legitimação da ação da juventude, dos espaços modernos de lazer, da cultura do consumo e da indústria cultural, criados no século XX, e das relações que estabelecem com a formação e multiplicação dos grupos juvenis informais. Como espaços reconhecidos pela sociedade, acabam por patrocinar as atividades diferenciadas e relativamente autônomas que tais grupos desenvolvem em relação ao mundo dos adultos, enquadrando-os em novos padrões sociais.

infantil, Teatrinho, Teatro das crianças e Teatro da criança, para designar as peças de modo geral.

Na idade entre 17 e 22 anos, esses personagens poderiam estar em uma peça para adultos, como por exemplo, em *O demônio familiar*, de Alencar, em que os protagonistas estão em uma faixa etária próxima à identificada no conjunto de textos. Segundo as descrições das *dramatis personae*, da primeira edição, em 1858, Henriqueta e Eduardo, protagonistas de Alencar, também são jovens e têm respectivamente 18 e 20 anos. Isso, contudo, pode ser indicação da modificação da percepção social em relação à juventude no intervalo de quase quatro décadas entre a peça de Alencar e os livros de Pimentel.

Nesse sentido, no que se refere ao conjunto de textos, o assunto casamento envolve os protagonistas de três peças. É o motivo principal da ação no drama *O primo Jorge*, de Pimentel. Nos dois outros textos, embora não seja o eixo condutor da ação, pode ser encontrado ainda na opereta *Branca de Neve* e em *O retrato misterioso*, de Henrique Pongetti e Joracy Camargo.

Destaque-se a participação dos jovens na faixa etária citada como personagens secundários nos textos pesquisados. Esses personagens se dividem em duas categorias. A primeira, envolvendo um único caso, diz respeito àquele que se responsabiliza pela casa e pelos irmãos, como é o caso de Daniel, em *Mentiroso e preguiçoso*, de Figueiredo Pimentel. Com 18 anos, o rapaz trabalha na Alfândega para educar e sustentar os dois irmãos, Adriano, 12 anos, e Henrique, 9, e também para aumentar o capital que os pais lhes deixaram ao morrer. O segundo grupo fica por conta das empregadas domésticas, as quais aparecem largamente em todo o conjunto das obras analisadas.

Esse apontamento se faz importante para destacar o lugar da juventude nesse tipo de teatro. Desde o livro de Pimentel, marca-se, desse modo, no teatro infantil, a indiferenciação entre literatura para crianças e a literatura para jovens, as quais hoje lutam para aparecer no cenário cultural e, por consequência, no mercado editorial, como expressão que têm suas próprias especificidades. Enquanto os conflitos que envolvem jovens na mesma idade, muito anteriores a Pimentel, aparecem em peças adultas, como em *O demônio familiar*, os livros de teatro direcionados a serem representados por crianças e jovens vêm desde a República no Brasil mostrar que a delimitação de fases nas vidas dos moços e moças não se faz tão harmoniosamente como se supunha e textos

que tratam dos conflitos adolescentes e juvenis vêm desde aquela época na esteira do livro infantil.

Outro ponto importante a ser destacado em relação à representação das jovens gerações nesse teatro é que, com raras exceções, o interior e, em menor número, os arredores das casas são os espaços privilegiados para a ação. Em Pimentel, apenas um texto se passa no interior de outra instituição que se pode dizer extensão do espaço familiar: a escola. Outro se passa na estação de trem, quando o garoto Justino, em *Infortúnios de um caixeirinho*, volta para casa. Em Pongetti e Camargo, três textos situam a ação em ambientes desvinculados desse espaço: a rua, em *Precisa-se de um sapato*; a entrada de um circo, em *É da sua conta?*; e num gabinete de repartição pública, em *Prisioneiro de guerra*. Nos demais livros, quando os locais em que acontecem as ações não são descritos, a situação encenada faz supor o ambiente doméstico.

Por esse viés, como se pode notar, o estereótipo familiar baseado na divisão do trabalho entre seus membros, como salientam Lajolo e Zilberman (2007, p. 17), é o que se constata na grande maioria dos textos. Às mulheres mais velhas, quase sempre à mãe, cabe a tarefa de administrar a casa. Os pais raramente se fazem presentes. Na ausência desses personagens, agem os criados e os filhos mais velhos como responsáveis pelo espaço e ainda pessoas que não são da família, mas com reputação necessária para endossar os valores familiares.

Sobre a representação das jovens gerações é preciso destacar os textos que retratam crianças travessas, cujo comportamento, por vezes, qualifica-as como pequenos demônios. Como já foi dito, em certos monólogos de Pimentel e Carlos Góis, essas traquinagens liberam as peças do julgamento moral comum no conjunto e valoriza a ótica infantil. Assim o universo jovem ganha contornos que o diferenciam dos grupos adultos e garantem-lhe peculiaridades, tanto em relação à representação da criança, como em termos de linguagem.

Em Figueiredo Pimentel, são três textos: *A cabeleira postiça*, *O arteiro* e *Os meus parentes*. Em *A cabeleira postiça* e *O arteiro*, os meninos protagonistas são responsáveis por armações contra personagens que desempenham o papel de cunhado. No primeiro, um menino caçando moscas acaba por derrubar a peruca do general reformado João Antônio Salvador, que lhe veio a casa para pedir a irmã em casamento. Para dar valor à negociata, seu status militar era moeda de troca. O mais curioso dentro do panorama que se desenha é que, ao fim, mesmo expondo o pretendente a ridículo, o

protagonista não sofre nenhuma punição dos mais velhos e tampouco lhe é cobrada uma ética. Pelo contrário, ao relatar o fato, o garoto conta que a mãe, presente na cena, teve uma atitude dúbia ao rir e chorar ao mesmo tempo.

No segundo texto, novamente, o cunhado é a vítima. Trata-se de uma história de vingança. Inconformado com o gosto da irmã em se casar com um sovina, põe urtigas na cama do homem – supõe-se na noite de núpcias e isso cria certa tensão no texto – para vê-lo correr em pelo e com a careca à mostra. Novamente o garoto não é reprimido por suas ações, pois a cena termina quando a expectativa de quem espreita do lado de fora da porta se cumpre, ouvindo-se os gritos de dor do cunhado dentro do quarto.

Colaborando com a não existência de punição para os dois personagens protagonistas desses dois monólogos, notam-se nessas cenas o tom caricatural que se desenha para o homem mais velho que procura mocinhas para se casar. Com essa ausência de pena para os protagonistas que ainda propagam suas reações à plateia, dois exemplos se desenharam em que o polo da desordem se conecta ao polo da ordem.

Os meus parentes, em menor grau, caminha pelo mesmo sentido dos dois textos tratados anteriormente, porém agora explorando os desarranjos estéticos de uma família, que aparenta harmonia. O garoto dirige motejos satíricos a suas próprias características físicas e morais: nariz arrebitado, do avô; cara de pera, da avó; grita como o pai; é supersticioso como a mãe; quando corta o cabelo fica careca como o tio; quando se machuca, fica coxo como a tia, ou zanolho como um primo; mascara-se como corcunda para parecer o cunhado; gagueja como a cunhada ao cantar. Conclui então ao final que “todo o que sai aos seus não degenera” (PIMENTEL, 1955, p. 197).

Apontar em si mesmo traços que, em vez de idealizar, como é a regra no arranjo do universo idealizado da época, aproxima-se do vulgo ordinário. Assim, na tentativa de provocar o riso, o texto se alinha a certa postura que apresenta o desalinho dentro daquilo que seria a boa disposição.

Em *Góis*, a divisão em *Monólogos* e *Novos monólogos*, acrescidos ao final do livro revelam a percepção que o autor foi ganhando da infância ao longo dos anos. Nos 13 primeiros textos publicados no livro, a capacidade do autor de se colocar ao lugar da criança parece se reduzir apenas a um texto: *O que é? O que é?*, para uma menina de 5 anos, o qual, como pode se perceber pelo título, explora o universo das adivinhas.

Intercalando prosa e adivinhas dispostas em quadrinhas, o texto passa a ser um registro da incorporação da oralidade e da cultura popular no teatro infantil da época,

ainda que em um pequeno monólogo. A prosa associada à sonoridade das adivinhas funcionam como experimentação de linguagem, propondo novos caminhos para a cena.

Na segunda parte dos monólogos, os textos que dão margem a valorizar as experiências juvenis são *Menino de talento*, *O cow-boy*, *Um bestialógico*, *O pão* e *Uma viagem de aeroplano*. Neste conjunto, a valorização da fantasia e o humor em detrimento da realidade, é a novidade. Nele, encontram-se textos nos quais as percepções infantis e juvenis se destacam em oposição ao modo como os adultos raciocinam sobre o mundo e a realidade, evidenciando a percepção que o autor foi adquirindo sobre a infância ao longo do seu trabalho. É preciso destacar fundamentalmente que aos meninos cabe a primazia desse questionamento.

Em *Menino de talento*, diante das perguntas da professora, cada resposta espirituosa do garoto é motivo para risada da classe. A lógica infantil, já que o texto é para um garoto de 8 anos, diferentemente da lógica do mundo dos adultos, é o que fica em respostas como essa: “Pode-se somar quantidades heterogêneas? Respondi logo: Pode-se, pois não. Então responda-me: Qual é a soma de 3 laranjas, 1 mamão, 1 abacaxi e 2 maçãs? Não pestanejei: respondi logo: Uma salada de frutas” (GÓIS, 1950, p. 186).

Um menino de 7 anos vangloriando-se de seu destemor, é personagem de *O cow-boy*. Sua função principal é colocar em evidência os produtos da indústria cultural solidificando o nicho de mercado relativo à infância e formando sensibilidades. Dito de outro modo, a fantasia sendo estimulada por bens simbólicos produzidos em escala mercadológica. O garoto fala que é o terror do *far-west* e inimigo de Tom Mix. O nome do seu cavalo é Relâmpago. Contudo, quando ouve espocarem bombas nos bastidores, sai em disparada, afinal “onde está o homem está o perigo” e “quem tem pescoço tem medo” (GÓIS, 1950, p. 193), avisa o garoto antes de deixar a cena.

Nesse monólogo, o jogo entre fantasia e realidade se completa. Uma não vive sem a outra e uma não anula a outra. Convivem harmoniosamente dentro do entendimento que o garoto tem do mundo. Importante notar que tudo isso acontece estimulado pelo herói do cinema, ou seja, há renovação à medida que a imaginação é preponderante como forma do garoto interagir com a realidade, mas sem dela se desligar, haja vista que o espocar das bombas o retiram de cena.

Um bestialógico é construído em forma de poesia. As cinco estrofes, irregulares quanto ao número de versos, também apresentam métrica variável, mas predominam as redondilhas. O humor se destaca nos disparates grifados pela sonoridade dos versos e pela lógica do discurso infantil, em que se associa a movimentação da rua e do quintal

da vizinha com o apetite de um menino de 10 anos à mesa. Mais uma vez a percepção do leitor se volta para a linguagem, quando se levar em conta a associação entre forma e conteúdo.

No conjunto de textos de Góis, há ainda que outro texto que trata do tema da alimentação. *O pão* é composto por duas quadrinhas em redondilha maior. Determinado para ser declamado por uma criança de 5 a 6 anos, opõe o sagrado ao prosaico, na alimentação. A primeira quadrinha se utiliza da Bíblia, como argumento de autoridade, para associar o pão que mata a fome ao esforço do trabalho para consegui-lo. A conjunção *pois* e a locução prepositiva *apesar de* iniciando a segunda quadrinha são as responsáveis pela quebra do “tom respeitoso”, vocábulos que aparecem no final do segundo verso, rimando com o último verso “acho o pão muito gostoso”.

O pão

(Para criança de 5 a 6 anos)

O pão que a fome nos mata, / Diz a Bíblia ser regado / Com o suor,
que se desata / Do trabalho árduo e pesado.

Pois apesar do que reza / A Bíblia em tom respeitoso, / – Sempre que
me ponho à mesa, / Acho o pão muito gostoso... (Góis, 1950, p. 200)

Uma viagem de aeroplano traz um garoto de 9 anos que diz ser inimigo de Lindenberg, famoso aviador americano do começo do século XX. Só há uma diferença entre eles, obviamente em favor do garoto. O aparelho de Lindenberg tinha motor, o do menino não. Por essa afirmação, pode se constatar que a fantasia passa a ser a principal questão a ser discutida no texto, valorizando essa dimensão do universo das crianças em detrimento da realidade.

A evolução no modo de representar peculiaridades da infância e da adolescência pode ser identificada também no segundo livro de Coelho Neto, *Teatrinho*. Dois textos podem ilustrar essa relativização. Trata-se de *O torcedor* e *A melindrosa*. Em *O torcedor*, Matias é patrão e pai; Barnabé, o empregado; e Renato, a criança endiabrada, que causa estragos com uma bola de futebol. O empregado pede demissão depois que é atingido pelo brinquedo. O patrão tenta dissuadi-lo, mas o serviçal insiste e ainda aconselha o pai a “chegar a roupa ao pelo” do garoto, para que esta “lhe assente melhor”. É assim que Barnabé entende que se fazem homens. Ao que o patrão afirma:

“Enganas-te, Barnabé. Homens não se fazem a pancadas” (COELHO NETO, 1960, p. 47).

O pai chama então o menino para conversar. O garoto se defende dizendo que tem o chute forte e que foi o pai que o aconselhou a fazer exercícios físicos. Depois de passar um sermão no menino e obrigá-lo a pedir desculpas ao criado, o garoto vai saindo sem a bola e o pai o chama de volta para levar o brinquedo. Ao que o garoto arremata, num à parte: “Eu já contava com isso. Papai é torcedor” (COELHO NETO, 1960, p. 52).

A questão a ser ressaltada nessa peça em relação ao conjunto é a postura do pai no que diz respeito à educação do filho, em oposição à postura do empregado. Enquanto o serviçal opta pelos métodos tradicionais do castigo e da violência, o pai vai pelas vias do diálogo, o que já mostra uma compreensão diferenciada do que seja a infância e do que ela representa. Além disso, pode sugerir que a paixão do pai pelo futebol, já que é um torcedor e acaba devolvendo a bola, ameniza o enquadramento da criança na moral vigente, da qual o empregado é legítimo representante.

Em *A melindrosa*, há o diálogo entre uma mãe, Mariana, e a filha, Lúcia, de 14 anos. A mãe acusa a filha de ser fútil. Não pensa senão em vestidos, chapéus, fitas e rendas. Sempre às voltas com jornais de modas, amostras de tecidos e bugigangas de enfeite, não tem outro assunto que não sejam os figurinos. Alerta ainda que se a filha cuidasse do espírito como se preocupa com frandulagens, realçaria mais sua formosura.

No desenrolar da conversa, os dois lados vão se contrapondo. A mãe defende o papel para o qual foi criada, ou seja, o governo da casa, a educação dos filhos, fazer-se amada pelo marido, respeitada pela sociedade, digna do título que a honra: mãe de família, ao contrário das mulheres da época, para as quais o mundo é a casa de chá, sua maior fortuna é a desenvoltura e o mais belo ornamento, o tango. E insiste: o essencial é iluminar a beleza do corpo com o esplendor do espírito.

O principal argumento da filha é que as modas e os modos de vida mudam. A inevitável transformação do mundo é exemplificada com a situação de Constantinopla naquele momento, durante Primeira Guerra. Localizando-se na Turquia, está nas mãos dos aliados. Pode ficar com a Inglaterra, com a França, ou mesmo com os Estados Unidos. Isso mostra que a garota, diferentemente do que supõe a mãe, não está tão desligada dos assuntos que a circundam.

Além de que, Lúcia, apesar de saber tudo o que explica à mãe, não ostenta com pedantismo. Antes, preocupa-se em estar asseada e não em andar pela casa a propagar

“bacharellice”, o que seria ridículo. A futilidade da qual a mãe lhe acusa passa a ser uma prova da fraqueza da mulher que a mãe representa.

A desenvoltura da menina deixa a mãe espantada e não há outro remédio senão admitir que foi injusta com a garota e ser devedora de uma prenda para com a filha. Afinal, se a jovem gosta das folhas de seda, não desdenha as de papel. A paga que a garota exige da mãe o que poderia ser? Um vestido? Um enxoval? Não. Um beijo. E assim triunfa o mundo jovem sobre o adulto, sendo sinônimo de mudança. Embora não se possa ver na atitude da garota uma postura crítica em relação ao papel social da mulher, o que se percebe é que uma relativa valorização das percepções das gerações mais jovem em virtude das mudanças dos costumes.

Oscilando entre dois extremos: por um lado, a moral social tornada dogma maniqueísta e, por outro, uma abertura significativa para a valorização da percepção da criança e do jovem, o que se reflete no reconhecimento de que a realidade abrange particularidades que podem ser compreendidas pela infância e pela juventude, há ainda três textos de Pimentel, que chamam a atenção: *Infortúnios de um caixeirinho*, *O pequeno mendigo* e *Almas de outro mundo*. O primeiro gera uma discussão curiosa sobre a mentira e as relações sociais. Os outros dois, sobre personagens que, excetuando os monólogos apresentados, tornam-se textos, cujos personagens não se conformam à ordem estabelecida, deixando entrever frestas nas estruturas sociais.

Em *Infortúnios de um caixeirinho*, o conflito do personagem é um pouco mais complexo. É sua experiência que contradiz o valor social. Trata-se de Justino. O nome já sugere seu drama. Está na sala de espera dos passageiros na estação da Estrada de Ferro Central do Brasil. É, portanto, um personagem em passagem. Restam-lhe quarenta e cinco minutos até a chegada do trem. Enquanto este não chega, o rapaz explica por que deixa o Rio de Janeiro, a terra dos seus sonhos.

Tem sido infeliz. Veio da província com a benção da mãe e o compromisso assumido com ela de dizer sempre a verdade. Chegando ao Rio, já na estação foi vítima das espertezas de um rapaz. Tendo arranjado um emprego, foi sacrificado por não contribuir com um patrão que mentia para enganar os clientes. Em outro emprego, além da inveja dos caixeiros, depara-se com outro patrão que também ludibriava quem lhe comprava na loja. Sendo amparado por uma viúva rica que o empregara como pajem, sofreu resultados funestos por não mentir para agradar a patroa.

Ao final, ao ouvir o apito do trem, revela: “Meus senhores, vou pedir a minha mãe que me dê licença para mentir às vezes, porque já vejo, por triste experiência, que

(toca a sineta chamando os passageiros para o trem) nem todas as verdades se dizem” (PIMENTEL, 1955, p. 259). Explicitamente o que se pode notar é um questionamento ao modo de vida no Rio de Janeiro da época. Ou seja, detrás da aparente ordem reina imperiosa a desordem.

Tal como *Infortúnios de um caixeirinho*, quando se analisam as outras duas peças produzidas por Pimentel na relação de adaptação de um modelo de teatro vindo da França e produzido em décadas anteriores para adultos que acompanhavam o movimento teatral brasileiro, é que se nota a questão. Se a regra é o enquadramento do personagem criança no padrão social vigente para o adulto, quando isso acontece nos desfechos, entende-se que os protagonistas compreenderam o mecanismo por que a sociedade funciona. Contudo, em *Almas de outro mundo* e *O pequeno mendigo*, esse ajustamento propõe algo curioso.

Seus desenlaces são ambíguos. O cômico que aguarda o desfecho da peça não é apenas um comportamento imaturo dos que têm menos idade, nem a revelação de uma maturidade, mas pode ser interpretado como uma marca social. Assim, essas comédias abrem uma nova dimensão de análise dentro dessa atmosfera conformativa que se supõe o ambiente doméstico.

Uma pendência no desfecho da peça em relação ao enquadramento dos protagonistas é um aspecto importante em *Almas de outro mundo*. Nela Eduardo, 15 anos, e Alfredo, 12, impõem às irmãs, Joana, 13, Maria, 11, Helena, 10 e Luísa, 8, que brinquem de soldado. As meninas se mostram compreensivas com o fato de o mundo ser dividido entre coisas de homens e coisas de mulheres, a começar pelas qualidades pessoais, estendendo-se para os brinquedos e para as profissões. Porém os rapazes não entendem isso e as obrigam a participar da brincadeira que eles propõem. Para isso, humilham-nas com arrogância e despotismo.

Ao final, por astúcia de Joana, para quem “a malícia é mais perigosa do que a bravata” (PIMENTEL, 1955, p. 131), as meninas conseguem desmoralizar os meninos. Disfarçando-se de fantasmas, Joana e Luísa obrigam os rapazes, amedrontados, a assinar um termo, confessando que são medrosos e que desistem de impor suas vontades às meninas. Obviamente que, ao descobrirem a farsa, os meninos não apreendem a lição e ainda se dizem roubados.

Este fica sendo assim, o único caso, nas comédias de Pimentel, em que parte dos personagens protagonistas, os meninos, não se conformam à lição que lhes foi ensinada. Pode-se dizer que, pela perspectiva dos protagonistas, especificamente nesse texto de

Pimentel, há um final que não se configura para os meninos do mesmo modo que para todos os outros personagens de sua categoria e que, sendo uma afirmação em contrário ao desfecho reificado da maioria, amplia a ambiguidade do texto.

O final inconcluso para os garotos coloca o espectador à espera de outra investida deles e na expectativa da reação das meninas. A estas, já entendedoras da situação das questões sociais, só lhes resta agir com astúcia, uma qualidade adulta que, principalmente, Joana, a líder, já introjetou. Resta também, personificada em Joana, a imagem comum na literatura antiromântica da mulher como figura propensa, desde menina, à dissimulação. Imagem essa que, no que se refere ao romance, deu à literatura brasileira, em 1899, o seu personagem feminino mais célebre: Capitu.

Entre a malícia das meninas e a prepotência dos meninos, o equilíbrio da casa estará sempre à mercê dos próximos acontecimentos, já que os meninos não compreenderam ainda certo aspecto da civilização. Essa obscuridade que se desenha ao final, já pode ser identificada no comportamento dos personagens na parte inicial da segunda cena:

EDUARDO – Ora, até que as encontramos!

ALFREDO – Não foi sem custo, com mil bombas!

JOANA – Pois sim, mas façam favor de nos deixar tranqüilas, os brinquedos de meninas não são próprios de rapazes.

EDUARDO – Achas!... (com arreguenho). Saibam as meninas, que fui nomeado general pelas minhas tropas...

MARIA – Que tropas?

EDUARDO (designando Alfredo) – Ei-las!

ALFREDO – É verdade, deu-me vinte estampilhas para lhe ceder o penacho.

EDUARDO – Mas como as minhas tropas quiseram ser nomeadas ajudante de campo, preciso de soldados e pensei em vossas excelências.

JOANA – Muito agradecidas por tanta honra!

ALFREDO – Silêncio! Fala o general... Viva o general!

EDUARDO – Estou satisfeito com o seu proceder, senhor ajudante, de campo. Ora pois, as meninas vão ajudar-nos a tomar uma cidade de assalto, porque eu declarei guerra.

HELENA – A quem?

ALFREDO – Ainda não sabemos...

EDUARDO – Nem é preciso... obedçam. Primeiro vou passar-lhes a revista.

JOANA – E se recusarmos?

EDUARDO – Apanham carolo! Felizmente somos os mais fortes.

HELENA – Mas é uma tirania!

ALFREDO – Chama-lhe o que quiseres. Pois então! Para que serviria sermos homens e não sermos obedecidos por fracas mulheres sem consistência.

MARIA – Olhem que homens!

ALFREDO (frisando o bigode) – Homens, sim, o posso, o quero e mando é de quem põe a navalha na cara.

EDUARDO – Temos por nós a força e a coragem; nada nos mete medo, com mil canhões!

ALFREDO – Absolutamente nada... Fiquem sabendo!

JOANA (à parte) – Oh, que ideia! (alto). Muito bem, vou consultar as minhas companheiras. (Toma as suas três companheiras de parte e diz): Finjamos que consentimos que eu os ensinarei... Vou dar-lhes uma lição que lhes há de ficar na memória por muito tempo. (Alto). Pois seja, consentimos... que devemos fazer? (PIMENTEL, 1955, pp. 125 – 127).

A disposição para negociar, como faz Alfredo com Eduardo, ou aliar-se ao lado escuso para mostrar supremacia, como faz Joana, são elementos que devem ser destacados no comportamento de todos os personagens desse grupo. Essa característica abre perspectivas que suspendem a situação final. Principalmente quando se atenta para o fato de que, nessa casa especialmente, o equilíbrio é aparente. Nele, a harmonia se faz da tensão de polos antagônicos e as fronteiras entre eles são bastante tênues. Oscila pelo trânsito dos personagens entre eles.

Em *O pequeno mendigo*, o protagonista já inicia a peça ajustado à moral social e aguarda apenas o reconhecimento dessa maturidade por um adulto. Porém, ao apontar o traço aqui identificado, é preciso considerar os personagens secundários. Como via de regra, esses personagens se encontram na condição de sabedoras de suas relações diante das regras sociais e, como coadjuvantes, ajudam os protagonistas a se conformarem.

Contudo, se em relação aos protagonistas, apenas Eduardo e Alfredo, de *Almas do outro mundo*, não aprendem a lição ao final da peça, quanto aos personagens secundárias também há um garoto que não termina sua trajetória conformado com a regra oficial do mundo dos adultos e, portanto na mesma situação dos dois protagonistas. Em *O pequeno mendigo*, Carlos, com 10 anos, o filho do escrivão do júri, não aprende com a situação vivida.

Um à parte de Carlos em sua fala final na peça dá ideia dessa situação:

LUÍS (enxugando com suas mãos as lágrimas do dr. Rocha). – Não chore, senhor, eu o amarei muito, muito, quase tanto como a papai.

DR. ROCHA – E eu te amarei como te...

CARLOS (à parte) – O sobrinho do Sr. Juiz não é nada simpático... Ora, ora, é o mesmo! (alto). Meu caro senhor, eu peço perdão de...

LUÍS – Deixe-se disso; de nada me lembro mais. Brincaremos juntos todos três (PIMENTEL, 1955, p. 233).

Lembre-se apenas que o “ora, ora, é o mesmo!” é uma referência à confirmação, pela leitura da carta, que Luís, o pequeno mendigo do título, é sobrinho de Dr. Rocha, fato do qual tanto João, 11 anos, o filho da cozinheira, quanto Carlos duvidavam. Enquanto João, ao término da leitura, chora de emoção, dando mostras de que aprendeu o ensinamento que a vida lhe propiciou, Carlos age por conveniência diante da nova situação, restando um final aberto para esse personagem, enquanto não se encaixar no que dele é esperado. O que fica em evidência ao final é a sua habilidade para jogar em polos opostos de tensão, como demonstra seu à parte à plateia.

Outra questão bastante simbólica com relação a esse aspecto é o fato de Carlos ser filho do escrivão do júri. Esse dado aponta uma contradição existente entre a conduta moral do garoto e a sua filiação a um profissional importante nos protocolos de estabelecimento da justiça e da verdade. É mais um elemento a apresentar ruídos que destoam da completa harmonia doméstica, quando se leva em conta, por exemplo, outra comédia de costumes, *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena.

Desse modo, se a maioria das crianças e jovens que aparecem nas cenas, via de regra, termina suas histórias configuradas de acordo com valores sociais e gozando de prestígio junto ao grupo ao qual pertencem, não se pode excluir a possibilidade de se afirmar que no universo harmônico do ambiente doméstico existem fendas por onde se entreveem sombras que o ameaçam. Com pequena abertura, é evidente, isso de certa forma coloca em distinção o potencial da criança e do jovem para a ação e para perturbar as convenções sociais.

1.2.6 As imagens do Brasil

A opção pela comédia realista como modelo para a dramaturgia publicada para crianças e jovens no Brasil faz com que os textos não revelem outros movimentos que não sejam os que estão inseridos no universo doméstico, como se viu. A discussão de costumes e de valores e a fixação de um caráter modelar de conduta para os jovens ocultam dessa maneira outras problematizações no campo social. Não se encontram nos textos possibilidades de discussões críticas no que diz respeito às dinâmicas sociais brasileiras e seus campos de força. Apenas as fendas apontadas acima na representação dos personagens abrem pequenas perspectivas que deixam de idealizar o ambiente doméstico.

A passagem de uma sociedade rural em urbana fica apenas limitada a algumas contextualizações, as quais se ouvem nas falas dos personagens. Isso as coloca na condição de pano de fundo, sem que delas se possa fazer maior juízo crítico. Nesse cenário, excetuando o espaço das salas, salões e quartos domésticos, o espaço das chácaras é um elemento que chama a atenção em dois livros publicados. Intermediários entre a zona rural e as freguesias, vilas ou zonas urbanas, o ambiente da chácara aparece nos textos de Pimentel, em *Teatrinho infantil*, e de Coelho Neto, em *Theatro infantil*.

Com três histórias se desenrolando fora do espaço doméstico, na rua, na entrada de um circo e em uma repartição pública, as comédias de Henrique Pongetti e Joracy Camargo, publicadas mais de quarenta anos depois do livro de Pimentel, funcionam como contraponto do espaço rural e evidenciam o cenário urbano como fundo na formação da sensibilidade infantil. É preciso lembrar, contudo, que tampouco esses espaços são tratados como instâncias críticas.

Nesse processo de urbanização, a atuação da indústria cultural junto às crianças e jovens brasileiros é uma marca significativa. Acompanhando as histórias é possível ver a influência de alguns segmentos na representação das jovens gerações e entender também como o teatro infantil no Brasil estabelece suas primeiras relações com essa instância que terá papel fundamental no surgimento do que se convencionou chamar de moderno teatro infantil brasileiro.

Em Pimentel, a autorreferência como estratégia de marketing é algo a ser destacado. Todos os títulos da Biblioteca Infantil Quaresma são comentados pelos personagens em *As Fadas*, comédia na qual uma professora dialoga com suas alunas. *Teatrinho infantil* é citado no prefácio dialogado e *Contos da carochinha*, no drama *Maria dos Anjos*. No livro de Carlos Góis, publicado vinte anos depois de *Teatrinho infantil*, de Pimentel, já aparecem as histórias ligadas ao cinema e ao audiovisual. A comédia *O cow-boy* é exemplar nesse sentido. Em Henrique Pongetti e Joracy Camargo, as possibilidades se ampliam. As histórias de detetives são satirizadas em *A derrota de Sherlock Holmes*; as histórias de fantasmas, que já estão em *Teatrinho infantil*, de Figueiredo Pimentel, aparecem em *O fantasma*; e as histórias bíblicas *A arca de Noé não parte hoje*.

Particularmente essas três histórias de Pongetti e Camargo estabelecem relação de motivos, bem como temática, com histórias de Maria Clara Machado: *O rapto das cebolinhas*, *Pluft o fantasminha* e *O embarque de Noé*. Na primeira, têm-se as histórias de detetives, em *Pluft*, as histórias de fantasmas e na última, a história bíblica recontada.

A relação evidencia a ação da indústria cultural fomentando temas e motivos que acabam por esboçar mais um aspecto do início da formação de tradição no segmento do teatro para a infância no país.

O folclore e as crendices populares também merecem um comentário à parte em Coelho Neto. Em *Theatro infantil*, na comédia *A borboleta negra*, as crenças do povo são produtos do espírito dos ignorantes e rudes, fantasias perniciosas, resíduos venenosos da poesia a infundir medo na cabeça das crianças. Em *Teatrinho*, na comédia *O medo*, as perturbações de Otávio e Marcelo vêm de crenças em fantasmas e seres folclóricos, como a mula sem cabeça. Contudo, enquanto em *A borboleta preta*, comédia do primeiro livro, a crendice de Leonor, a filha, sustentada por Maria, a criada, foi motivo para a descompostura da mãe e patroa, Mathilde, em *O medo*, há uma relativização disso. Enquanto para Marcelo, mesmo depois de ter se assustado com um barulho desconhecido, “o medo é ridículo, é uma fraqueza moral, cegueira da inteligência” (COELHO NETO, 1960, p. 44) como diz seu professor, ao final, prevalece a voz de Otávio, também citando seu professor. Para ele, tratando o assunto de modo científico, o medo é visto como fenômeno nervoso.

Um caso curioso é o aparecimento da figura de Malazarte, em Pimentel, como um modelo para se igualar os meninos levados. Essa referência é explícita no título de um dos textos, *Um Pedro Malazarte*. Aparece ainda na fala de um personagem. Em *A Avozinha*, a Vovó diz a seu neto, Nestor: “Nada disso; irias desarrumar tudo; eu te conheço meu Pedro Malazarte” (PIMENTEL, 1955, p. 282). Essa referência à cultura popular, longe de identificar posturas críticas sobre a sociedade brasileira, no entanto, funciona como um traço a atribuir cor local às histórias do autor, o que reintroduz a discussão sobre a primogenitura de Pimentel em criar ou adaptar e traduzir textos de teatro infantil brasileiro.

Na mesma condição que reduz as marcas sociais a pano de fundo estão os fatos históricos brasileiros que podem ser identificados em *Teatrinho Infantil*, de Pimentel. Enquanto a defesa da República, como forma de governo, aparece na comédia *Viva a República*, como se viu, no drama *Maria dos Anjos*, pode ser subentendido o encilhamento, movimento de especulação financeira que ocorreu nos anos iniciais da República e que levou fortunas à ruína.

O analfabetismo e as condições dos operários poderiam ser discutidos nos monólogos *A carta*, de Coelho Neto e *O analfabeto* e *O operário*, de Carlos Góis, como problemas brasileiros complexos. Porém, não é isso o que se nota. Em todos eles a

figura do operário é central, mas, enquanto em Coelho Neto, o personagem assume apenas tom lamentoso, nos dois textos de Carlos Góis, tomam postura diversa de seu antecessor. Em *O operário*, o tom é laudatório. Batendo no peito, exortando-se a si mesmo, o personagem proclama trechos como:

Operário! Soldado do trabalho! Bandeirante do Progresso! Tu és a abelha que constrói a colmeia, és o coral que levanta as ilhas do oceano, és a nota isolada e dispersa da grande sinfonia do trabalho, és a parcela obscura, mas indispensável, dessa grande soma que se chama o Progresso Humano! (Góis, 1950, p. 151 - 152).

Em relação ao analfabetismo, analisando o livro de Góis, CAMPOS (2013) afirma que a situação é bem mais otimista do que em Coelho Neto. Isso por causa da solução que oferece. Enquanto em Coelho Neto o personagem apenas sofre por não poder decifrar sua carta, em Góis, o operário analfabeto entende que será outro depois de ir à escola. Isso, porque o governo está abrindo escolas noturnas para adultos. “Se o analfabeto de Coelho Neto desagrava pelo excesso de retórica, este, de Góis, vem acrescido de um tom fortemente utilitário e pragmático” (CAMPOS, 2013, p. 147).

Quanto às questões linguísticas que aparecem na composição das cenas, a correção gramatical – presente de modo geral na produção literária do período, quando tem início a publicação de obras para a infância no país por autores brasileiros, por isso visível na narrativa e poesia infantil como afirmam Lajolo e Zilberman (2007) – também se verifica no teatro infantil desse momento. O modelo exemplar que se verifica no plano temático se manifesta igualmente na concepção de língua. “Além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, outro valor a ser assimilado, e que o texto deve manifestar com limpidez é a correção de linguagem” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 42).

Uma coisa porém é certa. Não se deixa de notar principalmente nas peças de Pimentel gracejos que resgatam os ditos populares, como “copo quebrado chama desgraça”, “quem sai aos seus não degenera”, “demônio que não teme água benta”, mas mesmo assim a regra linguística privilegia o falar dos grupos dominantes e, logicamente, como adaptação de um gênero para crianças, segue ainda as normas do mercado de livro. A utilização do padrão de prestígio para os grupos sociais da época não foge, portanto, ao momento histórico e, por isso, é aceito sem questionamentos. Um ponto importante nessa relação e que convém ser resgatado é o surgimento dessa

dramaturgia no período anterior às tentativas modernizadoras do teatro brasileiro. Como salienta Torres (2012), os traços lusos marcavam o panorama do teatro brasileiro.

Igualmente, a diversidade regional brasileira não aparece, a não ser no monólogo *O gaúcho*, de Carlos Góis. Nas linhas iniciais do texto, já é possível se situar a intenção do personagem. Saudando a plateia, um garoto de 11 anos deve pronunciar as seguintes palavras: “assim como o Piauí tem o marroeiro; a Bahia o jagunço; Minas, o capiau; São Paulo, o caipira; Ceará, o jangadeiro; Sergipe, o tabaréu; Pernambuco, o matuto, – assim o Rio Grande do Sul tem o gaúcho, um criado de Vossas Senhorias” (GÓIS, 1950, p. 195). Em seguida, passa a comentar e cantar os hábitos dos habitantes do Rio Grande do Sul.

Como conjunto de textos que idealizam uma sociedade, dois textos de Coelho Neto, a comédia *O corvo e a Raposa*, e o monólogo *Uma lição*, podem oferecer um postura mais crítica quando dão margem à discussão do ensino de línguas e o privilégio que o ensino da língua francesa tomou em detrimento da língua portuguesa. Nesse sentido, é preciso resgatar “o sentido de propaganda nacionalista, um protesto contra o domínio absorvente da literatura francesa entre nós” (SBAT, 1961, nº 320, p. 7), do qual fala o resenhista da Revista da SBAT, no primeiro tópico desta subseção.

O trecho abaixo traduz essa postura:

THEREZA: E no portuguez, vão bem?

PROFESSOR: Com o portuguez não faço muita cerimonia – é a lingua de casa, não se repara. Para as estrangeiras é que eu volto toda a minha atenção. Em casa a gente anda à vontade: a sua roupinha de brim, mesmo com um ou outro remendozinho. Para sahir é que se exigem os melhores fatos, não é verdade? Um solecismo de vez em quando em português, até tem graça... E quem não os comette, minha senhora?

THEREZA: Mas eu não penso assim, professor. Entendo que elles devem saber profundamente a lingua vernácula, ainda com prejuízo das outras. Primeiro eu, depois vós.

PROFESSOR: Sim, primeiro V. Ex.

THEREZA: Não, a lingua portugueza.

PROFESSOR: É a opinião de V. Ex.?

THEREZA: E de todos que pensam bem. (BILAC; COELHO NETO, 1930, p. 27).

Como se pode perceber, os traços de civilidade idealizados pelos autores não deixam entrever marcas que revelem as contradições do país. É nesse contexto que “a cidade passa a monopolizar, de forma crescentemente mais intensa, as funções de centro

estratégico de reaplicação do excedente econômico e de foco de integração do mercado interno”, conforme afirma Fernandes (2006, p. 266).

Nesse processo, tendo a formação e solidificação dos centros urbanos como pano de fundo, é importante notar também o desenvolvimento das operetas infantis. Como afirma Brito (2012), o teatro brasileiro para adultos desde 1868, com a apresentação de *Orfeu na roça*, pelo ator Francisco Correa Vasques, “a paródia de operetas francesas tornou-se moeda corrente nos teatros do Rio de Janeiro”. Sobre a peça parodiada por Vasques, Chika Takeda, professora da Tokyo University of Foreign Studies, em artigo publicado em meio eletrônico, afirma que *Orfeu na roça*:

conseguiu encaixar com eficiência a complexidade da psique brasileira, na qual residem a fascinação e, ao mesmo tempo, a resistência á civilização europeia e também o complexo de inferioridade causado pela autoconsciência do atraso da sociedade brasileira.¹⁴

Uma questão, todavia, se nota. Enquanto na opereta para adultos é visível a adaptação dos enredos e canções aos costumes nacionais, em tom farsesco, as operetas infantis, a julgar pelos dois textos encontrados no conjunto de peças pesquisadas, como nos outros tipos de texto, continuam a idealizar a infância e a juventude.

Outra observação importante é que a opereta para crianças estava prescrita como recurso adequado para a formação da infância, desde a publicação de *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, em 1896. Embora não tenha sido publicada uma diversa coleção de textos, o registro de realizações de operetas em alguns pontos do país mostra como esse gênero foi se adaptando à fórmula europeia dos contos de fadas, às tradições culturais locais, sendo influenciada também pela cultura de massa que se formava no Brasil.

O tópico seguinte procura fazer um traçado desses registros, apontando na medida do possível como o gênero das operetas esteve atrelado ao desenvolvimento do teatro infantil no país.

¹⁴ Disponível em <<http://repository.tufts.ac.jp/bitstream/10108/82040/2/acs089012.html>>, acesso em 04/04/2016.

1.2.7 A opereta e o teatro musicado

J. Galante de Souza (1960), ao comentar um equívoco de Lafayette Silva, em seu livro de 1938, traz uma afirmação interessante sobre a atuação de crianças nos palcos do Tivoly, no Rio de Janeiro, em 1847. Silva (1938) diz que o Tivoly era destinado às exhibições dos alunos do Conservatório Dramático. Souza (1960) afirma que o Conservatório Dramático nunca teve alunos. O que os jornais da época noticiam como “alunos do Conservatório” se trata dos alunos do Conservatório de Música.

A observação é interessante para situar o desenvolvimento da opereta no Brasil, como modalidade do teatro infantil. Em um centro como o Rio de Janeiro, em uma época que as crianças tinham acesso ao ensino de música, mas não de teatro, é bastante provável a atuação de professores adaptando obras musicais para os pequenos. Nesse sentido, o surgimento da opereta como gênero teatral no Brasil a partir da segunda metade da década de 1860 e que nos anos seguintes, até as primeiras décadas do século, vai ser o principal produto cultural de massa nos palcos brasileiros (REIS e MARQUES, 2012), encontra mais essa vertente social ligada à música como estímulo para o seu desenvolvimento no teatro infantil.

Registros de operetas infantis no Brasil remontam ao contexto de aparecimento dos livros para crianças no país. As primeiras referências são encontradas no ano de 1896. Uma delas está no livro *Meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, publicado pela primeira vez naquele ano, como se viu. O texto *A bela pastora*, adaptação de cantiga popular no Brasil e em Portugal, é o primeiro registro de texto escrito para operetas infantis no Brasil. Outra diz respeito ao fato relatado por Silva (1938), quando menciona que, no mesmo ano, no Teatro Eden Lavradio, em Niterói, o maestro Brito Fernandes organizou uma companhia de teatro infantil que encenou três peças. Entre elas, a revista *Tim-tim por tim-tim*.

Outra informação importante consta do Almanaque do Teatro¹⁵, de 1907. O periódico traz como texto de teatro infantil uma adaptação brasileira da opereta *Mosca Ciega*, original do italiano Alberto Giacomelli e música de *Emílio Brandi*. A versão para o Brasil, contudo, chamou-se *A cabra cega*, e ocorreu em 1897, por Raul Pederneiras. Esse contexto mostra que o teatro infantil não estava tão distante do teatro para adultos,

¹⁵ Disponível em

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=707406&pasta=ano%20190&pesq=a%20vi%C3%BAva%20alegre>>, acesso em 15/10/2015

que no final do século XIX, na esteira do teatro cômico e musicado, estava completamente aberto a novas formas culturais, como afirmam Reis e Marques (2012).

Em 1911, é novamente Silva (1938) que traz a informação de que uma interessante companhia infantil de operetas se apresentou no Teatro Recreio. Além de operetas em voga, encenaram *A casta Suzana*, *O conde de Luxemburgo* e *A viúva alegre*.

Além do registro da opereta de Góis, em 1917, em Minas Gerais, o jornal *O Pharol*, de 11/07/1919¹⁶, de Juiz de Fora, registra a estreia de uma companhia de teatro infantil, naquela cidade. A companhia especializada em operetas e finas comédias tinha a direção do Senhor José Felipe Batista e direção musical do maestro A. de Souza. A estreia do empreendimento se deu em 16 de julho de 1919, com a opereta *A viúva alegre*.

A anotação é importante para que se perceba a fascinação do teatro musicado da época para a sociedade, a ponto de uma companhia infantil se especializar na modalidade. Note-se ainda que à representação das crianças raramente se oferecia uma dramaturgia específica. Encenavam, na maioria das vezes, peças do repertório adulto.

Há registros também de que o compositor Heckel Tavares tenha escrito e encenado peças com crianças, trazendo uma revolução cênica para a época. Na Revista Brasileira, de 1934¹⁷, em um artigo publicado sem assinatura, o resenhista faz uma louvação às ideias teatrais do maestro para as crianças. O texto, contudo, não se refere à parte musical da peça, mas principalmente à revolução provocada pelo uso da luz, do cenário e pela construção dramática da cena. “Eis em síntese o Theatro Infantil de Heckel Tavares. Luz. Uma figura dominando a scena. Mutação rápida das cenas. Aspecto fantasista. Scenarios simples. Tudo acompanhando a psicologia infantil da imaginação da Criança” (p. 167).

Se as ocorrências são intermitentes durante grande parte do período analisado e estão ligadas a instituições educativas, a partir do ano de 1939 as operetas infantis atingem seu auge com o surgimento de dois empreendimentos. Um em Recife, outro no

¹⁶Disponível

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=258822&pesq=vi%C3%BAva%20alegre&pasta=ano%20191>>, acesso em 15/10/2015

¹⁷ Disponível em

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955&pasta=ano%20193&pesq=teatro%20infantil>>, acesso em 15/10/2015.

Rio de Janeiro. É a partir daí que o movimento que se formou, tendo por base o teatro musicado, como atrativo para o divertimento, a formação do gosto e estímulo para o desenvolvimento de vocações das crianças, mais se efetiva.

No Rio de Janeiro, o jornal *Diário da Noite*, de 15 de abril de 1940, matéria assinada por Jocélio, cujo título é *A nova direcção da escola de teatro da Prefeitura*, comentando sobre a nomeação de Matheus Fontoura para o cargo, comenta sobre o significado desse teatro infantil para o panorama teatral brasileiro da época¹⁸.

Sei de antemão que dois setores – e os mais importantes – merecerão todo o seu desvelo, toda a sua atenção: o teatro dos amadores e o teatro da criança. Harmoniza seu ponto de vista com os dos seus colegas que dirigem a Associação Brasileira de Críticos Theatraes. Necessitamos de renovação de valores e, na ausencia de uma escola dramatica organizada nos moldes da de Paris, só de amadorismo poderemos nos valer. Cumpre, portanto, prestigial-o, dando-lhe uma orientação artística segura e accorde com nossas possibilidades seguras, de maneira a aproveitar da melhor forma as vocações esplendidas que vão surgindo. Nunca devemos esquecer que hoje brilham na constellação de nosso teatro, pisaram, inicialmente os palcos dos grêmios de amadores. O teatro infantil, tão útil à formação cultural da criança e tão necessário à melhoria da scena brasileira, não é uma inovação dos nossos dias, não é uma idea que surgisse agora. De há muito é cultuado nos paizes da Europa, notadamente na Alemanha, e também na Argentina. A Prefeitura já se havia apercebido da importância da criança-artista, mas a organização do seu teatro se ressentia de uma orientação que visasse exclusivamente o petiz. Coube à Associação Brasileira de Críticos Theatraes, sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro, e aproveitando-se da suggestão do professor Olavo de Barros, a glória de crear o “Theatro Infantil” em moldes mais solidos e pedagogicos. A experiencia do ano passado muito nos ensinou, e agora pouco faltará para levar à perfeição a obra que mereceu a expressiva consagração dos mais abalizados intellectuaes, de propectos educadores e do público em geral. Despertando a arte e o amor ao teatro, na criança, forma-se a platéa de amanhã, mais numerosa e mais culta.

Em Recife, segundo Camarotti (2015)¹⁹, o teatro infantil representado por crianças teve início com o Grêmio Cênico Espinheirense, comandado pelos irmãos

¹⁸ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=A%20nova%20direc%C3%A7%C3%A3o%20da%20escola%20de%20teatro%20da%20Prefeitura>, acesso em 16/11/2015

¹⁹ Disponível em <<http://cbitj.org.br/historia-teatro-para-criancas-em-pernambuco/>>, acesso em 15/10/2015.

Augusto e Coelho de Almeida. O espetáculo *Branca de Neve e os sete anões*, uma adaptação de Coelho de Almeida, estreou em 05 de março de 1939.

Ferraz (2013)²⁰, no entanto, conta a história do teatro infantil de Pernambuco a partir do palco do Teatro Santa Isabel, a mais importante casa de espetáculos pernambucana. Somente a partir do ano de 1939, quando Valdemar de Oliveira assumiu a direção do teatro, é que o Santa Isabel passou a receber em seu palco peças especificamente encenadas por crianças. O primeiro espetáculo apresentado foi *Branca de Neve e os sete anões*, do Grêmio Cênico. Segundo Ferraz, a peça se caracterizava por seu cunho instrutivo e educativo.

No mesmo ano, o sucesso da montagem de *Branca de Neve* levou Valdemar de Oliveira, que era integrante do Grupo Gente Nossa, fundado em 1931, a lançar o Teatro infantil do Grupo Gente Nossa. A estreia do novo grupo se deu com a apresentação de três peças curtas, constantes no livro de Henrique Pongetti e Joracy Camargo: *Com rainha é assim...*, *O valente e o inteligente* e *Prisioneiro de Guerra*. O primeiro sucesso do Teatro Infantil do Gente Nossa, contudo, veio com *A Princesa Rosalinda*, primeira opereta infantil escrita e musicada por Valdemar de Oliveira para crianças.

O grupo ainda se destacou por dois outros trabalhos. Em 1940, encenou a revista infantil, *Terra Adorada*, escrita, dirigida e musicada por Valdemar de Oliveira. Em 1941, outra revista infantil, baseada nos moldes da primeira. *Em marcha, Brasil!* Foi o último espetáculo infantil do Grupo Gente Nossa e, apesar de grande sucesso, saiu de cena por falta de pauta no teatro. Depois dessas três montagens, até 1944, o Teatro Infantil do Gente Nossa só rerepresentou os mesmos espetáculos.

No Rio de Janeiro, também em 1939, tiveram início os espetáculos de teatro infantil realizados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais – ABCT, com o apoio do Serviço Nacional de Teatro – SNT, recém-criado, e do Ministério da Educação. O empreendimento colocou em cena, até 1944, uma série de espetáculos considerados apropriados às crianças por sua finalidade educativa, entendida como entretenimento, formação estética para o teatro e oportunidade profissional. As montagens eram encenadas no Teatro Carlos Gomes, do empresário Paschoal Segreto, às 10 horas. Todos os trabalhos foram dirigidos por Olavo de Barros.

²⁰ Disponível em

<<http://cbitj.org.br/wp-content/uploads/2014/08/cbitj-revista-teatro-para-criancas-no-recife-ano-19391.pdf>>, acesso em 15/10/2015.

Sobre os espetáculos encenados até aquela data, o Jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, de 02 de julho de 1942, assim se expressa em artigo não assinado²¹:

O teatro escolar (não o recitativo inexpressivo, nem os inúteis bailados de rosas, mas o teatro infantil com temas atuais, romanceado, crítico; teatro que agrade, mas faça pensar; teatro que distraia, mas oriente; teatro de arte e de conceito, ao alcance das crianças) contribuirá para a formação artística dos alunos para maior interesse dos mesmos pelo teatro, para a exigência por parte deles, de um bom teatro.

O primeiro espetáculo da companhia estreou em 12 de novembro de 1939 e constituía-se de duas peças: *Aquarelas do Brasil* e *A nova gata borralheira*, de Theophilo de Barros. O trabalho contava ainda com a participação do Grande Coro dos Apiacás e do corpo de baile infantil de Maria Oleneva, dirigido por Yuco Lindeberg. O êxito levou a Associação a montar novas peças, no mesmo ano. Pouco mais de um mês depois, em 17 de dezembro de 1939, estreou *A bela adormecida do bosque*, de Alda Pereira Pinto e Affonso Henriques, com cenário de Jayme Silva e *Noite de Natal*, de Affonso Henriques.

No ano seguinte, 1940, a ABCT encenou mais alguns espetáculos. Entre eles, *O menino que admirava Caxias*, de Maria Santacruz Lima; *Caixa Mágica*, de Teófilo de Barros; *O batizado da boneca*, comédia musicada, também de Maria Santacruz Lima.

Em 1941, encenou duas peças: *A borboleta de ouro* e *Pássaro azul*. A primeira foi escrita por Albino Esteves, com música do maestro Luiz Quesada. A segunda tratava-se de uma opereta escrita por Maria Santacruz Lima, com música do maestro Custódio Mesquita. O jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, na edição do dia 29 de maio de 1941, assim se expressa sobre *Pássaro azul*²²:

Não foram apenas os críticos teatrais, os técnicos que reconheceram na opereta de D. Maria Santacruz Lima, “Pássaro Azul”, com música do maestro Custódio Mesquita, qualidades que a colocam à vanguarda de todos os espetáculos até aqui realizado pelo famoso “Teatro Infantil”, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, mas toda a gente, todo o numeroso público que assistiu à “première”. “Pássaro Azul” diverte, com as suas inúmeras cenas cômicas; emociona com passagens dramáticas; delicia com a beleza de sua música, o luxo de

²¹ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=teatro%20escolar>, acesso em 15/11/2015.

²² Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=opereta%20infantil>, acesso em 15/10/2015

seus cenários e a riqueza de seu guarda-roupa. É um espetáculo não só para crianças, mas para adultos também.

Os espetáculos de 1942 marcam o aparecimento em cena de duas garotas que vieram a se tornar nomes conhecidos no teatro brasileiro até hoje. Naquele ano estrearam nos espetáculos da ABCT Daisy Lucidi, “a garota prodígio”, segundo o jornal *A manhã*, de 19 de novembro de 1942²³, e Natalia Thimberg.

O príncipe do Limo Verde, de Alda Pereira Pinto e Olavo de Barros, com cenografia de Raul de Castro e guarda-roupa de Yolanda Scardipo foi o primeiro espetáculo daquele ano. *Aladino e a lâmpada maravilhosa* veio na sequência. Depois, *A gata borralheira*, adaptação de Theophilo de Barros, musicada por Affonso Henriques. A peça tinha como protagonista Natalia Thimberg. Ainda em 1942, por ocasião do final do ano, a ABCT encenou *Menino Jesus*, de Coelho Neto e Silvia Autuori. Os números de música eram de autoria de Jerônimo Cabral.

No ano de 1943, não se registrou encenações pela ABCT. Em 1944, no entanto, voltou a encenar *A bela adormecida no bosque*, de Alda Pereira Pinto e Affonso Henriques. Em seguida, encenou *Branca de neve e os sete anões*, adaptação de Célia Ribeiro, com música do maestro Saint Clair Sena. A peça contava com participação de Dinorah Marzulo, como rainha má, e de um corpo de baile dirigido por Yuco Lindberg. Raul de Castro era o responsável pelos cenários e Yolanda Cabral pelos figurinos, baseados no filme de Walt Disney. *Ana Lúcia no país das fadas*, de Nina Salvi, adaptada por Dina Zita, foi o último espetáculo apresentado pela ABCT. A música era de Milton Amaral e a direção, como sempre, de Olavo Barros.

Desse modo, mais do que registros de manifestações cênicas encenadas por crianças e servir de exemplo para mostrar o que tinha se tornado o teatro infantil no Brasil, às vésperas do aparecimento da vertente moderna desse teatro, os espetáculos em questão podem ser entendidos também como elementos formadores de uma sensibilidade infantil retratada na subseção a seguir.

²³ Disponível em

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=teatro%20infantil>>, acesso em 15/10/2015.

1.3 TEATRO ENCENADO PARA CRIANÇAS

Estabelecida a fase inicial em que o teatro infantil brasileiro começou a desenhar seus contornos através de uma dramaturgia que passou a ser destinada a crianças e jovens visando à finalidade educativa, a presente subseção se preocupa com o surgimento e a solidificação do teatro realizado por companhias profissionais e grupos amadores para as jovens gerações. Esse tipo de teatro, que se convencionou chamar de moderno teatro infantil, permite discussões que alargam o campo artístico e estético se relacionadas a questões sociais.

Assim, o primeiro tópico discute o surgimento das jovens gerações como público no teatro brasileiro. O tópico seguinte situa o fenômeno surgido no Brasil em suas relações com a conjuntura nacional e internacional, para na terceira parte posicionar o teatro infantil realizado no país naquele período em relação à literatura e o teatro para adultos.

O quarto ponto trata da linguagem que estruturou o novo palco, configurado por essas companhias profissionais ou grupos amadores, enquanto o quinto item realiza uma discussão sobre a inversão que se verificou na passagem do período em que se publicou dramaturgia para a infância no país rumo ao moderno teatro infantil que passou a ser realizado. Trata-se da ocupação do palco não mais pelas crianças, mas pelo artista adulto.

Os tópicos seguintes tratam respectivamente das representações da infância, da adolescência e da juventude que o moderno teatro infantil realizou no período, das instâncias que legitimaram essa nova modalidade de teatro e, para finalizar, da publicação da dramaturgia realizada, como forma de integrar o circuito de circulação de obras que garantiram a incorporação do teatro infantil à cultura brasileira.

1.3.1 As jovens gerações como público

Como se observou na seção anterior, o teatro infantil no Brasil até a publicação do livro de Henrique Pongetti e Joracy Camargo, em 1938, pela Editora José Olympio, pode se resumir em duas discussões. A primeira trata do acesso das jovens gerações aos espetáculos de teatro, não as considerando especificamente como público. A segunda se refere ao teatro e suas implicações pedagógicas, que segue a linha da utilização do jogo dramático como estratégia para o ensino nas escolas, desde os jesuítas, e acaba por

chegar às salas e salões da sociedade como espetáculos para a diversão de uma plateia de adultos. Se na primeira situação as jovens gerações estão na plateia, na segunda estão no palco sob a supervisão de um adulto e, para dar suporte a essa prática social, é que apareceu a primeira dramaturgia publicada especificamente para ser representada por essa faixa etária.

Em 1948, quando Lucia Benedetti escreveu *O casaco encantado* e a companhia Os Artistas Unidos, liderados pela atriz francesa Henriette Morineau, encenou a peça, houve uma mudança nesse panorama, pois profissionais ligados ao teatro brasileiro passaram a investir em um público até então desconsiderado como espectador. O acontecimento é o marco inicial de um processo em que companhias profissionais e grupos amadores se formaram para atuar exclusivamente para as jovens gerações. Isso exigiu o desenvolvimento de uma linguagem cênica até então inexistente no teatro brasileiro e o público infantil e jovem passou a ter pauta reservada nas casas de espetáculos existentes nas maiores cidades brasileiras.

Às vésperas da estreia da peça, em 08 de outubro de 1948, Paschoal Carlos Magno comenta no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, a relação que se estabelecia entre o teatro da época e as gerações mais jovens.

- Me leva a um teatro, titio? Hesito. Lembro-me dos cartazes colocados na face de cada bilheteria “Impróprio para menores de 18 anos”. Vem-me à memória a carta de um adolescente: “O senhor aconselha ir ao teatro. Vontade não me falta. Mas todas as peças agora em cena são impróprias para minha idade. Meu pai só tem um recurso: me deixa ir é ao circo”. Boa ideia. Se levasse minha sobrinha ao circo? Qual? Mas no Dúdí, plantado na praça da Bandeira estão representando um melodrama que não é para sua idade. Onde um circo que seja mesmo circo com palhaços, trapezistas, mulheres e vestidas de malha branca, flutuando no ar sobre um fio?²⁴

De modo geral, a incipiente situação do mercado de produtos culturais destinados às jovens gerações da capital brasileira pode ser identificada no texto de Ney Magalhães, cronista do jornal *A noite*, do Rio de Janeiro, em 15 de outubro do mesmo ano.

No próximo domingo as crianças cariocas estarão se divertindo com um espetáculo teatral especialmente organizado para elas. Nunca será

²⁴ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=40594&Pesq=paschoal%20carlos%20magno>, acesso em 17/08/2015.

demais frisar-se o fato de que nossas crianças estão quase desprovidas de recreação apropriada. O cinema oferece pouca coisa. Não é todos os dias que Walt Disney lhes dá “Branca de Neve”. Os programas além de escassos são muitas vezes de má qualidade.²⁵

O sucesso da peça, que estreou em 17 de outubro, às 10 horas da manhã, no Teatro Ginástico, mostrou que havia uma demanda a ser suprida no teatro profissional brasileiro e que o caminho já havia sido apontado em escala global pela indústria cultural. Notícias dão conta de que no último dia da primeira temporada d’Os Artistas Unidos, no Teatro Ginástico, realizaram cinco apresentações para contemplar a euforia do público, inclusive tirando de cena o espetáculo adulto que estava em cartaz à noite. A novidade despertou o interesse de artistas que passaram a investir no filão e a situação rapidamente se alterou nos anos seguintes.

A inauguração da TV no país dois anos depois, em 1950, vai se utilizar do teatro infantil como expediente para sua programação e ampliar ainda mais a demanda por produtos para as faixas etárias mais jovens. A proximidade do teatro infantil com os canais de televisão recém-instalados em São Paulo e no Rio de Janeiro pode ser exemplificada na atuação do Teatro Escola de São Paulo – TESP²⁶, liderado por Julio Gouveia e sua esposa Tatiana Belinky, e O Tablado, no Rio de Janeiro, de Maria Clara Machado. O primeiro, fundado em 1949, pela sua atuação entre 1951 e 1964 na TV Tupi de São Paulo – primeira emissora de TV da América Latina; o segundo por ser ainda hoje uma referência na formação de profissionais que atuam na Rede Globo de

²⁵ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=como%20se%20fez%20o%20casaco%20encantado>, acesso em 17/08/2015.

²⁶ O TESP – Teatro Escola de São Paulo – foi um grupo de teatro semi amador, especializado em espetáculos para crianças e adolescentes, que funcionou na cidade de São Paulo de 1949 a 1964. De 1949 a 1951, o TESP se apresentou em teatros da cidade. A partir de 1951 passou a apresentar suas produções na TV Tupi de São Paulo. Nesse período apresentou três programas: *Fábulas animadas*; *Sítio do Picapau Amarelo*, primeira adaptação da obra de Lobato para a TV; e finalmente *Era uma vez*, depois rebatizado por *Teatro da Juventude*. O grupo era liderado por Julio Gouveia e sua esposa Tatiana Belinky. Com foco na adaptação de contos literários e populares, dos autores somente foram encontrados 05 textos publicados para a realização deste trabalho. 05 adaptados por Tatiana Belinky e 02 adaptados por Júlio Gouveia. São eles: Por Tatiana Belinky, *Édipo Rei – para os íntimos*, baseada em conto de A. Avertchenko; *Os dois turrões*, adaptação de um conto popular; *As orelhas do rei*, inspirada em N. Hawthorne; *Muitas luas*, inspirada em conto de James Thurber; *O macaco malandro*, também adaptação de conto popular. Por Julio Gouveia, dois episódios de *Reinações de Narizinho: A pílula falante e O casamento de Emília*. Como se nota, os contos adaptados pelo casal não seguem apenas a fórmula dos contos maravilhosos, que serviram de base para o teatro infantil que se desenvolveu no Rio de Janeiro, e nota-se nesses trabalhos o direcionamento para a câmera de TV, numa época em que não existia o vídeo-tape. Além dessa questão, um ponto importante a ser analisado em relação às adaptações realizadas pelo casal são o modo, como nessas adaptações, a criança e a juventude são retratadas nas obras. Oscilam sensivelmente entre o que Zilberman e Magalhães (1982) definem como textos que optam pelo autoritarismo ou emancipação do leitor.

Televisão, tendo inclusive Maria Clara Machado trabalhado como roteirista para a emissora.

A partir de Lucia Benedetti, o crescimento quantitativo da produção teatral voltada à infância passou a exercer atração sobre escritores já conhecidos na literatura para adultos e profissionais já conhecidos no teatro brasileiro. Odilo Costa Filho, Pernambuco de Oliveira, Stella Leonardos, Daniel da Silva Rocha, Lúcio Fiúza, Guilherme Figueiredo, Paulo Magalhães, Ruben Rocha Filho e Walmir Ayala são nomes que se destacam na dramaturgia desse período.

Novos dramaturgos surgiram especialmente dedicando suas criações às jovens gerações. Entre eles, citam-se os nomes de Oswaldo Waddington, Zuleika Mello, Oscar Von Pfuhl, Elza Rodrigues, Cléber Ribeiro Fernandes e Maria Clara Machado. Alguns, como é o caso dos quatro primeiros, permaneceram apenas como dramaturgos para crianças; outros, os dois últimos, também se aventuraram na escrita teatral para adultos, porém não se encontra entre os estudos literários ou teatrais fortuna crítica para essas obras.

Além de um conjunto de dramaturgos, produtores, diretores, atores e técnicos se puseram a explorar a trilha aberta por *O casaco encantado*, numa demonstração de que os ventos eram favoráveis ao teatro infantil, principalmente porque se tornou uma lucrativa fonte de receitas para a sustentação econômica das companhias. Uma rápida passagem pela história das encenações dos textos escritos por Benedetti dá ideia de como esses agentes se integraram em torno do texto, ou seja, da dramaturgia que se construiu, direcionando em cena os elementos que definiram o palco do teatro infantil no país.

O caráter de produção em escala baseado na racionalização e divisão técnica do trabalho que caracteriza o mercado cultural já pode ser identificado no próprio depoimento de Lucia Benedetti sobre os motivos para escrever *O casaco encantado*.

No verão de 1948 apareceu no Rio uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se *Juca e Chico* e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe, foi ver o espetáculo e sentiu desejos de fazer também ele um espetáculo para crianças. Pelo telefone convocou uma escritora para lhe dar o texto dentro de trinta dias. A escritora é a mesma que aqui está batendo estas linhas. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Góis, nos velhos tempos de escola. Nada mais. O velho e lírico empresário achou que aquilo era mais do que suficiente. Vá ver *Juca e Chico*, a peça que está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero. Fui ver *Juca e Chico*.

Em uma sequência de cenas em pura pantomima, com pouquíssimas palavras, uma ou outra exclamação. Era entretanto muito movimentada. Juca e Chico, dois garotos arteiros, apareciam correndo, fazendo suas travessuras ou fugindo da surra que sempre mereciam levar. E era natural que assim fosse. Os artistas, refugiados de guerra, não sabiam português e apelavam para expressão corporal, gritos e pantomima, para dar conta do recado (BENEDETTI, 1969, p. 103).

Entre 1948 e 1951, a escritora produziu sete trabalhos que a destacaram de modo especial nesse cenário, principalmente porque contribuiu com os textos, “o eixo da criação dramática” (PRADO, 2009, 60), a diretriz que faltava para integrar todos os agentes envolvidos na produção e encenação dos espetáculos para crianças. O ritmo da produção de Lucia Benedetti vem comprovar não apenas a euforia que o teatro infantil despertava no palco brasileiro naquele momento, mas também o empenho com que os profissionais do teatro da época agiram para encontrar a forma adequada para se comunicar com o público que tinham como objetivo.

O casaco encantado foi escrito por encomenda de Francisco Pepe. Contudo, com a desistência do empresário, o texto acabou nas mãos de Paschoal Carlos Magno, que o entregou a Mme. Morineau. Entusiasmada com a peça, a atriz francesa delegou a atores de sua companhia funções que foram imprescindíveis para a realização da montagem. Graça Melo ficou responsável pela direção do espetáculo e Nilson Pena, pelos cenários, figurinos e adereços. Nascia ali um novo diretor e um novo cenógrafo e figurinista.

Como resultado, a peça, que estreou em 17 de outubro de 1948, excursionou por todo o país nos meses seguintes. Em maio de 1949, além da Capital Federal, o Rio de Janeiro, já tinha sido apresentada em São Paulo, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Recife, Belém e São Luiz. Em agosto reestreada no Rio. Em outubro está em Porto Alegre. O sucesso levou a companhia à nova montagem. Em 10 de fevereiro de 1952, estreou *Josefina e o ladrão*, uma continuação da primeira história, mas agora tendo o personagem de Mme. Morineau como protagonista. Isso de certa forma mostra uma faceta da tradição que começou a se formar no teatro infantil brasileiro, a partir do momento que um personagem secundário de uma peça se torna protagonista na montagem seguinte.

Em novembro de 1948, Lucia Benedetti já trabalhava em outro texto, *Aventuras de Procópio*, escrita “para Procópio Ferreira dar em vesperais para crianças”²⁷ no mês

²⁷ Disponível em:

de dezembro. Não há registros de que a peça tenha sido efetivada no palco, ou os motivos pelos quais não foi encenada, contudo, sete meses depois de *O casaco encantado*, em 22 de maio de 1949, estreou nova peça da autora. *Simbita e o dragão* foi encenada pelo Teatro dos Doze, onde atuavam Sérgio Cardoso e Sérgio Brito. O nome Simbita era o apelido, quando criança, do ator Sérgio Cardoso, para quem a peça foi escrita sob encomenda. O espetáculo, por sua vez, contou com a direção de Ruggero Jacobbi, destacado integrante da geração de profissionais italianos que ajudaram a renovar a cena teatral brasileira.

Ester Leão, outro nome importante do teatro brasileiro, é outra artista estrangeira que dirigiu textos de Benedetti nos anos iniciais do moderno teatro infantil no país. Dois espetáculos que estrearam com dois dias de diferença em outubro de 1950 estiveram sob sua responsabilidade. *A menina das nuvens*, em 15 de setembro e *Branca de neve*, aos 17 dias do mesmo mês.

A primeira foi encenada no teatro Fênix, no Rio de Janeiro, pelo Teatro Ra-ta-plan, de Pernambuco de Oliveira e Manoel de Castro, companhia criada para representar exclusivamente textos infantis. Os cenários e figurinos eram de Pernambuco de Oliveira, já então conhecido como cenógrafo no meio teatral do Rio e São Paulo. Sobre a repercussão dessa montagem, Brício de Abreu, cronista do jornal *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, destaca em matéria publicada em 22 de setembro de 1950, o luxo, o capricho, o excelente guarda-roupa e os efeitos de luz do espetáculo²⁸.

As relações do Maestro Heitor Villa-Lobos com a peça é outro fato que chama a atenção. Sua admiração pela história o levou a compor partituras que transformaram a peça na primeira ópera infantil brasileira, a qual foi apresentada pela primeira vez 29 de setembro de 1960, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse é mais um fato que evidencia mais um aspecto da formação de uma tradição no teatro infantil brasileiro. Agora possibilitando a observação de como o teatro infantil mantém influência recíproca com outras modalidades artísticas.

Branca de Neve, por sua vez, foi apresentada no teatro Copacabana por outra companhia criada especialmente para encenar textos para crianças. Trata-se do Teatro

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=%20proco pinho](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=%20proco%20pinho)>, acesso em 21/08/2015.

²⁸ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_03&pasta=ano%20195&pesq=a%20menina%20das%20nuvens>, acesso em 21/08/2015

Monteiro Lobato, do ator e empresário, Dary Reis, o qual esteve no elenco de *O casaco encantado*. Os cenários e figurinos ficaram a cargo de Nilson Pena, que também fora o responsável por esses elementos na primeira peça de Benedetti. No elenco, Mara Rúbia, consagrada atriz do teatro de revista, fazendo a madrasta malvada; Nicete Bruno, a jovem protagonista; e Jardel Filho, o príncipe galante.

Joãozinho anda pra trás foi escrita em 1951, por encomenda do ator e diretor Raul Roulien, primeiro brasileiro a atuar em Hollywood no início da década de 1930. Depois de alguns dias de ensaio, a montagem foi suspensa e só veio à cena em 1956, pelo Teatro do Estudante. O destaque do texto, no entanto, fica por conta de ter sido, em 1952, o vencedor da primeira edição do Prêmio de Dramaturgia Infantil da Prefeitura do Distrito Federal, criado por lei, em 1950, pelo então Vereador, o poeta Jorge de Lima.

Outro exemplo de como a novidade do teatro infantil vai gradativamente ganhando terreno como bem simbólico voltado para as jovens gerações são os dados veiculados no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, nos anos de 1957 e 1958 respectivamente. A primeira notícia²⁹ informa dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, sobre a produção teatral brasileira na primeira metade da década de 1950. Esses números dão conta que, em relação ao teatro infantil e de marionetes, menos de 10 peças tinham sido registradas nos anos entre 1951 e 1954. Em 1955, no entanto, registraram-se 16. A segunda³⁰ é uma crônica de Henrique Oscar que traz dados fornecidos pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT – sobre a produção teatral no país em 1956. O jornalista informa que naquele ano 25 peças de teatro infantil ou de marionetes foram depositadas na instituição.

Como se nota, o exemplo de Benedetti e Os Artistas Unidos foi imediatamente seguido por outros dramaturgos, companhias, grupos e artistas. A esses diversos agentes que atuavam nesses circuitos também cabe o crédito de terem sido colaboradores na criação da linguagem do moderno teatro infantil brasileiro. Por cerca de quinze anos, essa linguagem cênica se estruturou e serviu de base para as transformações ocorridas durante o período do Regime Militar, quando a intensa agitação de ordem social, política e cultural por que passava o país deu condições ao surgimento de novos grupos, novos atores, diretores e novos projetos para o palco e a plateia do teatro infantil.

²⁹ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=teatro%20infantil>, acesso em 18 de outubro de 2015.

³⁰ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=teatro%20infantil>, acesso em 18 de outubro de 2015.

Assim, é no período situado entre a encenação de *O casaco encantado*, em 1948, até os anos iniciais do Regime Militar no país, que o teatro infantil se configura como uma atividade que reúne dramaturgos, artistas e técnicos interessados em um público que até então não frequentava teatros no Brasil. Para atrair a atenção desses novos espectadores, a linguagem cênica do palco brasileiro necessitou ser revitalizada, tornando-se adequada às faixas etárias que passaram a frequentar os teatros. Conformadas as marcas que definiram essa linguagem, fidelizaram-se as jovens gerações às plateias das salas de espetáculos, criando condições para as inovações temáticas e formais dos períodos seguintes.

Instâncias legitimadoras se instituíram para avaliar o novo produto cultural e um conjunto de obras foi se construindo. Dentro desse processo, marcas passaram a ser evocadas continuamente como elementos formais e temáticos. Esse movimento fez com que essa modalidade de teatro fosse integrada definitivamente à sociedade e à cultura brasileira, as quais, em virtude do processo de modernização e internacionalização por que passava, exigência do estágio do capitalismo que no país se implantava, pôs-se a dialogar também com outros países que se interessavam pelo assunto.

1.3.2 Entre o Brasil e o mundo

Em 1945, três anos antes da apresentação de *O casaco encantado*, o Brasil havia destituído do poder Getúlio Vargas, Presidente da República por quinze anos, sendo oito sob a égide do Estado Novo, ditadura que conjugou autoritarismo político e modernização econômica. Ao caráter desenvolvimentista do seu governo deu continuidade Eurico Gaspar Dutra, que assumiu o governo em 31 de janeiro de 1946. Em 1º de fevereiro, iniciaram-se os trabalhos da Assembleia Constituinte que promulgou em 18 de setembro do mesmo ano nova Constituição para o país, garantindo eleições diretas para todos os cargos eletivos. Com os ventos da democracia, o país tenta se alinhar às demais nações do mundo, abalado com os despojos da Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1947, a Guerra Fria divide os países em dois blocos, capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e socialista, pela União Soviética. O Brasil busca se assegurar sob a égide da política econômica americana, com o objetivo de acentuar a marcha de seu processo de modernização da sociedade. Com isso, a economia do país entra em um processo de internacionalização, destacando-se a princípio por seu

potencial como mercado consumidor. No Plano político e social, a opção pelo capitalismo, contudo, revela-se autoritária. Por ato do Presidente Dutra, o Partido Comunista Brasileiro entra na ilegalidade e medidas repressivas são adotadas impedindo o avanço dos movimentos sociais e sindicais dos trabalhadores.

Getúlio Vargas voltou ao poder em 1950 e continuou a empunhar a bandeira do desenvolvimento nacionalista, permitindo a entrada de capital estrangeiro em áreas prioritárias da economia. A nova etapa se conforma com a irrupção do capitalismo monopolista, reorganizando o mercado e o sistema de produção através do estímulo ao crescimento industrial, vinculado às grandes corporações (FERNANDES, 2006, 264). Entretanto a política nacionalista e populista do Presidente não encontrou respaldo na classe dominante e, sob pressão militar para que renunciasse, suicidou-se em 1954.

No ano seguinte, assumiu o governo Juscelino Kubitschek, que governou o país até 1960. Seu governo foi marcado pelos investimentos no setor industrial e para isso, utilizou-se de dois expedientes: maior abertura do mercado ao capital estrangeiro e a emissão de papel moeda. Como resultado, o país entrou em um processo de desnacionalização da economia e aumento da inflação. Dito de outra forma, o Brasil continuava dependente das potências estrangeiras, mas envolto em grande euforia desenvolvimentista.

Pelo lado social, a industrialização provocou intenso crescimento urbano e com ele novos problemas surgiram. As cidades assistiram ao gradativo aumento das favelas e o fluxo migratório de nordestinos para as Regiões Sul e Sudeste do país assumem índices sem precedentes e colocaram em evidência a precariedade da vida nos centros urbanos brasileiros. Nem mesmo a inauguração de Brasília, em 1960, foi capaz de segurar a ilusão do desenvolvimento e, no mesmo ano, Jânio Quadros, candidato da oposição, foi eleito para o próximo período.

O novo Presidente, no entanto, renunciou após sete meses de governo e a posse do Vice, João Goulart, deslanchou para a instabilidade política. Adotando uma política econômica diferenciada em relação a seus antecessores, Goulart procurou regular a participação do capital estrangeiro em setores estratégicos da economia e, além disso, buscou implementar as chamadas reformas de base, com o objetivo de diminuir as desigualdades sociais. As propostas promoviam alterações nas estruturas sociais, econômicas e políticas do país e, por estarem alinhadas ao pensamento de esquerda, serviam de motivo para que a oposição o acusasse de comunista. Setores conservadores da sociedade, principalmente o exército e a igreja católica, aliam-se e, em 31 de março

de 1964, acontece o Golpe Militar no país e, capitaneado pela política econômica, o capitalismo se solidifica no Brasil.

Nesse período, a modernização econômica do país, a crescente urbanização e a fortalecimento das classes médias urbanas dão margem à expansão do mercado consumidor. Isso favorece o aumento dos canais de produção, circulação e difusão de bens e mercadorias em todos os campos. No âmbito da cultura, no segmento erudito, instâncias legitimadoras das artes se fazem notar. Inauguram-se o Museu de Arte de São Paulo, em 1947; o Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949; a Bienal de Arte de São Paulo, cuja primeira edição ocorreu em 1951.

Por outro lado, a partir de 1950, expandem-se as redes de TV no Brasil, apoderando-se do espaço antes ocupado majoritariamente pelo rádio e ampliando os horizontes da comunicação de massa. No campo editorial, também em 1950 inauguram-se as atividades da Editora Abril, com a publicação de *O Pato Donald* e a *Revista Manchete* começa a circular em 1952. Editoras, como a Melhoramentos, Saraiva e Brasiliense, especializam-se no segmento de livros para crianças.

Ainda em relação à cultura, a concomitância com a internacionalização da economia é um fator a ser notado nos anos de euforia desenvolvimentista. Para Décio de Almeida Prado (2009), terminada a Segunda Guerra Mundial, o Brasil sentia a necessidade de ter acesso à comunidade internacional, como forma de ultrapassar seu provincianismo. “Do lado de cá do Atlântico, estávamos ansiosos por reatar laços momentaneamente rompidos. Do lado de lá, dificuldades econômicas facilitavam o êxodo de artistas e intelectuais” (PRADO, 2009, p. 49).

O crítico se utiliza do exemplo do teatro, das artes plásticas e das universidades para explicar o fenômeno do ponto de vista de quem recebe esses artistas e intelectuais. Destaca que, no teatro, além dos diretores europeus que aqui aportaram, o conhecimento de diversas dramaturgias e o contato com as tendências teatrais da época caracterizam os anos iniciais do período em questão.

Contudo, no outro sentido, levando-se em conta a imagem que o Brasil lançava ao mundo, à projeção internacional de Carmen Miranda, a primeira artista multimídia do Brasil, vieram se somar outras imagens de modernização do país. A inauguração de Brasília, por exemplo, resulta na culminância de um processo em que arquitetura e urbanismo se congregam, trazendo ao primeiro plano a atuação de Oscar Niemeyer e

Lúcio Costa. Mais que a divulgação da arquitetura brasileira, o fato se torna revelador do diálogo que a mesma estabelece com o mundo.

No mesmo diapasão, agora integrando arquitetura e paisagismo, há a consagração de Burle Marx. Com uma linguagem particular que se fundamentou nas artes, o botânico e artista colocou em evidência a flora nacional e tornou o paisagismo brasileiro uma referência para o mundo. Uma dimensão nova se abriu para a paisagem brasileira, tomada como ícone do nacionalismo desde os cronistas do descobrimento.

A essas novas representações, outras tantas se fizeram notar. Dentre elas, ao menos duas assumem relevo especial pela maneira como inserem o Brasil nas discussões dos círculos especializados de arte. Na música popular, a Bossa Nova apareceu em 1958 e inicia sua ascensão rumo ao Carnegie Hall, no ano de 1962. No cinema, filmes brasileiros passaram a conquistar prêmios em festivais internacionais. Em Cannes, o mais famoso dos festivais de cinema do mundo, em 1953, *O cangaceiro*, de Lima Barreto, conquistou o prêmio de melhor filme de aventura e, em 1962, baseado na peça homônima de Dias Gomes e dirigido por Anselmo Duarte, *O pagador de promessas* ficou com a Palma de Ouro.

A partir desse mesmo ano, o Cinema Novo, surgido por volta de 1955, alcança o mundo expondo realidades bem diferentes daquelas até então divulgadas. Glauber Rocha, com *Barravento*, ganha o prêmio de Jovem Revelação no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia. Em 1963, o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, foi adaptado pelas telas por Nelson Pereira dos Santos. O filme foi indicado a Palma de Ouro, em 1964, e nesse mesmo ano, ganhou o prêmio de melhor filme do Office Catholique International du Cinema – OCIC, órgão ligado às ligas femininas católicas mundiais. Além deles, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, de 1964, ganhou nesse mesmo ano o Urso de Prata, no Festival de Berlim, na categoria direção.

Como se nota pelo exemplo do Cinema Novo, o rápido desenvolvimento econômico não conseguiu esconder as contradições sociais e políticas por que passava o país. Pelo contrário, instigou o aparecimento, no campo artístico, de vertentes voltadas para o nacionalismo crítico. A nova diretriz opôs à euforia desenvolvimentista os problemas sociais e a procura de solução para eles. Nessa tarefa, a cultura popular assumiu lugar decisivo nas discussões políticas. A atuação da União Nacional dos Estudantes – UNE, fundada em 1938, pode ser citada como exemplo desse engajamento.

Em relação ao teatro, o Teatro de Arena, fundando em 1950, a partir de 1958 consegue encontrar uma linguagem própria com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Nos anos seguintes, o grupo leva à cena várias montagens que configuram um amplo movimento de nacionalização do palco brasileiro por um viés crítico e político.

Em 1961, no Rio de Janeiro, vários intelectuais, com o apoio de artistas e estudantes, entre eles membros da União Nacional dos Estudantes e do Teatro de Arena, criam o Centro Popular de Cultura – CPC. O projeto tinha por objetivo construir uma cultura nacional de caráter democrático e popular. Para essa conscientização e mobilização da sociedade, novo projeto foi colocado em prática, em 1962. Em meio à agitação política que envolvia o governo de João Goulart, a UNE Volante formou caravanas que passou por quase todas as capitais do Brasil entre os meses de março e maio do mesmo ano. Sua principal bandeira era discutir a reforma universitária como necessária à construção de um país democrático e soberano. Por onde a UNE Volante passou, outros núcleos se formaram, como por exemplo o CPC Paraná, fundado em 1962, durante o II Seminário sobre Reforma Universitária, em Curitiba. As ações prosseguiram até a desarticulação da União Nacional dos Estudantes pelo Regime Militar.

Compreender o movimento que oscilou, durante o período descrito, entre uma orientação universal para a cultura brasileira e uma consciência nacionalista e crítica voltada aos problemas do país é fundamental para se definir a formação do moderno teatro infantil no país. Isso porque, tanto no plano temático como no formal, o palco do teatro infantil vai acompanhar esse deslocamento.

1.3.3 Literatura e teatro para adultos / Literatura e teatro para crianças

Antes porém de discutir a posição do teatro infantil nesse panorama cultural que se desenrolou no Brasil entre o final do primeiro Governo de Getúlio Vargas e o Golpe Militar de 1964, é importante situar o estágio pelo qual passava a literatura brasileira após o Modernismo. Isso porque, de acordo com o pensamento de Antonio Candido (2000), no processo dialético entre localismo e cosmopolitismo, uma lei da evolução da vida espiritual dos brasileiros, a literatura que havia passado por um período de consolidação entre a segunda metade do século XIX e o Modernismo dos anos de 1920, atinge com Guimarães Rosa seu ponto culminante. Segundo Candido (1997), com

Guimarães Rosa, cujo primeiro livro é de 1946, “o assunto perde a soberania e parece produto da escrita, tornando caducas as discussões sobre os critérios nacionalistas tradicionais”. (CANDIDO, 1997, p. 96).

Se a consciência literária dos autores brasileiros do período tem em Guimarães Rosa uma maturidade que ultrapassa a compreensão e expressão da realidade local e aponta para a construção do discurso, como critério que equilibra as duas linhas de força, o universal e o particular, a literatura infantil, contudo, não partilha da mesma situação. Lajolo e Zilberman, em relação ao período, destacam que:

Após a fase de estruturação do gênero através de iniciativas pioneiras e corajosas, como a de Monteiro Lobato, o momento seguinte foi uma etapa de produção intensa e fabricação em série, respondendo de modo ativo às exigências crescentes do mercado consumidor em expansão (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 86).

Para as autoras, o surgimento de editoras especializadas em livros para crianças e a literatura infantil como alternativa para profissionalização dos escritores sinalizam um “descompasso entre a literatura infantil e a não-infantil” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 88). Enquanto a última se mostra permeável a um processo de renovação capitaneado pelas vanguardas literárias da época, a primeira atua apenas como proposta de leitura de uma sociedade em fase de modernização, ou seja, industrialização e crescimento das cidades.

Nesse sentido, um grande número de autores surgiu na literatura infantil do período, dedicando-se à narrativa. A quantidade de obras, no entanto, não significa qualidade artística, já que se trata de “obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 87). O Brasil rural e a cafeicultura, motor da economia do país, mesmo em fase de implantação de um arrojado projeto de industrialização nacional, ainda são os elementos que definem a maioria dos cenários nas aventuras da maioria dos personagens das histórias infantis publicadas no período.

Dois outros espaços brasileiros, segundo Lajolo e Zilberman (2007), são explorados largamente pelos autores nessas narrativas. Um se localiza no passado histórico, durante a colonização, e tem nos feitos bandeirantes um mote para a ação e a aventura, além do livre trânsito nas escolas. Outro coloca em evidência a Amazônia, como lugar propício à atuação de detetives envolvidos em mistérios. Isso desvincula a

floresta do programa dos autores modernistas, em sua linha primitivista, e constitui mais uma marca da influência da cultura de massa na literatura infantil brasileira.

No que tange ao teatro para adultos, a principal questão em relação à dialética do localismo e universalismo passa pela profissionalização do teatro brasileiro. Décio de Almeida Prado (2009) afirma que em 1948 se encerra o ciclo heroico do amadorismo do teatro nacional, com a encenação de *Hamlet*, pelo Teatro Estudante do Brasil – TEB, no Rio de Janeiro. O que o autor chama de novo profissionalismo se deu no mesmo ano com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, o qual deslocou o centro da criatividade dramática do Rio de Janeiro para São Paulo.

A criação do TBC sedimentou a tendência da época em investir em clássicos universais, antigos ou modernos, em detrimento das comédias de costumes em voga até então no palco brasileiro. Prado (2009) destaca ainda a atuação de Henirette Morineau na composição desse panorama. Com a atriz, que fundou em 1946 a companhia teatral Os Artistas Unidos, considerada por muito tempo modelo de profissionalismo, o Brasil veio a conhecer, em 1948, o teatro americano do pós-guerra. No mesmo ano em que Os Artistas Unidos encenaram *O casaco encantado*, apresentaram *Uma rua chamada pecado*, de Tennessee Williams.

O “filão internacionalista, de aproveitamento dos grandes mitos literários ocidentais” (PRADO, 2009, p. 51) tornou Guilherme Figueiredo um dos autores brasileiros mais encenados no exterior. O dramaturgo que estreou em 1948 com a comédia *Lady Godiva* e o drama *Greve Geral*, ambas encenadas por Procópio Ferreira, escreveu, em 1949, *Um deus dormiu lá em casa*, protagonizada por Tônia Carrero e Paulo Autran. A peça é a primeira de uma série de outros textos que se apoiam na dramaturgia grega. É importante frisar também, em relação ao teatro infantil, que o autor escreveu e encenou, em 1957, *A menina sem nome*, peça que segue o molde dos contos maravilhosos.

Para Prado, nem mesmo Nelson Rodrigues, autor “tão estranhamente carioca” (PRADO, 2006, p. 51) escapou ao impulso da universalidade clássica do teatro brasileiro do período. Para o crítico, todas as tragédias que o dramaturgo escreveu depois de *Vestido de noiva*, seguem nessa direção. É preciso destacar, no entanto, o significado de *Vestido de noiva*, para a literatura dramática brasileira da época. As inovações da peça não apenas residem no fato de que tematiza perversões psicológicas dos personagens, mas sobretudo “por deslocar o interesse dramático, centrado não mais

sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna” (PRADO, 2009, p. 40).

A maturidade do teatro brasileiro, conforme Prado, somente aconteceu quando a militância teatral e a posição nacionalista passaram a ser característica dos autores. Isso os levou a associar o estético ao panorama social, trazendo para a cena aspectos menos conhecidos e menos explorados dramaticamente no Brasil. A inversão na direção internacionalista, segundo o crítico, teve início, em 1955, com *A moratória*, de Jorge Andrade. No ano seguinte, em 1956, o destaque ficou por conta de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, encenada no Recife.

A partir de 1958, ocupou a cena o Teatro de Arena, de São Paulo. O grupo que havia sido fundado em 1953 estreou cinco anos depois *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça ampliou as perspectivas abertas para os textos nacionais e marcou o início da atuação do grupo em direção a uma dramaturgia comprometida com a denúncia da exploração capitalista e dos problemas sociais. Completamente comprometido com o teatro social e político, nos anos seguintes, o grupo encenou, entre outras peças, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1959, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960.

O mesmo movimento que se verificou entre a tendência universalizante e o nacionalismo crítico no teatro para adultos da época pode ser verificado no teatro infantil brasileiro a partir de 1948. Em seus anos iniciais, seguiu a tendência do aproveitamento dos contos de fadas já identificada na construção das operetas para crianças, porém com uma diferença básica a julgar por *Branca de Neve*, de Carlos Góis. Enquanto lá, procurava-se reproduzir no palco o conflito original, com adaptações para que se pudesse colocar em cena o maior número de crianças possível³¹ e os diálogos eram opções para que a cena culminasse em números musicais, Benedetti e os autores que se seguiram raramente reproduzem os textos originais. Procuram antes recriar o modelo desses contos, os quais a tradição europeia já havia consagrado como forma

³¹ **O espetáculo de hoje no Carlos Gomes** Realiza-se hoje no Carlos Gomes, gentilmente cedido pela empresa Paschoal Segreto, o espetáculo do Teatro Infantil promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, com a representação da opereta-fantasia “O príncipe do limo verde”. São seus autores, Alda Pereira Pinto e Olavo Barros, música de Afonso Henriques. Tomarão parte no espetáculo mais de 70 garotos, inclusive o corpo de baile infantil de Maria Oleneva, sob a chefia de Iuco Lindemberg. Matéria publicada no jornal A Noite, edição de 22 de novembro de 1942.

Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=pr%C3%ADncipe%20do%20Limo%20Verde>, acesso em 13/11/2015.

propícia ao contato com pessoas em formação e os modernos meios de comunicação de massa se punham a explorar.

Essa recriação obviamente diz respeito à necessidade de entrosar o molde dos contos ao palco e à compreensão que cada autor teve da infância. Mesmo quando acontece a tentativa de colocar um conto tradicional em cena, como, por exemplo, *Chapeuzinho Vermelho*, as modificações que o texto original sofre são tantas, que, às vezes, figuram uma nova história, principalmente pela redução da tensão entre o lobo e a menina.

Dos três textos encenados no período e encontrados para a realização deste trabalho, em *Chapeuzinho Vermelho*, de Paulo Magalhães, encenada pela primeira vez em 1951, essa tensão é bastante relativizada a partir do momento em que um cavaleiro é transformado em lobo por uma bruxa. Como animal, chega a tentar devorar a avó e a menina, mas é impedido por dois outros cavaleiros. O retorno do lobo à forma humana se dá quando a Fada da Floresta percebe o que havia acontecido, beija-o e ele volta a ser cavaleiro. A ausência da mãe de Chapeuzinho e do caçador, mais o aparecimento em cena de três cavaleiros, de uma bruxa e de uma fada são os elementos que marcam de forma concreta a condução da pulsão instintiva do animal ao encontro do amor.

Em *O Chapeuzinho Vermelho*, de Maria Clara Machado, de 1956, o Lobo Mau ameaça a floresta depois de ter fugido do jardim zoológico, mas o caçador Pedro Pirlimplimlim, filho do grande lenhador, Pedro Porlomplomplom, está no encalço do bicho e evita que, entre a surdez da avozinha e a inocência da garota, o animal, um paspalhão, faça mal às duas. É preciso observar também que novos personagens surgem em cena nessa adaptação: Tinoco, o anjo da avozinha, cinco árvores e uma coelha, que entra e sai repetidas vezes de cena procurando o coelho, seu marido.

Um lobo na cartola, de Oscar Von Pfuhl, encenada em 1959, aposta no final feliz, mas não pelas mãos do caçador, que nem mesmo aparece na história. O desfecho é acionado por ação da própria menina que comemora aniversário e realiza uma festinha para seus amigos. O lobo surge em cena, mas Verinha, a Chapeuzinho destemida, coloca-o em seu devido lugar: dentro da cartola do mágico, de onde sai para brincar na festa da garota. A adaptação de Oscar Von Pfuhl, a qual marca sua estreia como dramaturgo para crianças, é, no entanto, a primeira manifestação consciente de um dramaturgo que recria os contos originais para enfatizar aspectos que coloquem em discussão a emancipação da criança, tal como discutem Zilberman e Magalhães (1982).

Os dois parágrafos que servem de introdução à peça, na publicação de 1968, pela Editora Senzala, esclarecem o posicionamento do autor:

À menina desta peça ensinaram que a estória do Chapèuzinho Vermelho tinha de ser daquela maneira, que o destino do lobo era devorar as pessôas e depois ser morto. Ela acaba, porém, descobrindo por si mesma que o lobo, isto é, o marginal ou fora da lei, tinha seu lado bom e podia ser recuperado. Com isso se rebela contra *a ideia preconcebida*, herdada dos mais velhos, ou seja, contra o *condicionamento* a que estava sujeita. E isso é, de alguma forma, uma faceta do conflito de gerações.

O caso se resume no Homem e o Lobo, representando o seu lado mau (conjunto de instintos animais e violentos e não controlados). Na peça, os adultos (Mágico, Avó, Caçador) temem ou desprezam o Lobo, e querem matá-lo ou rechaçá-lo a pauladas. (supressão do problema, sem tentar resolvê-lo). Ao contrário dos adultos, a menina, que representa a juventude ou o futuro, induz o Lobo a renunciar aos meios de destruição postos pela natureza ao seu dispor (as garras e os dentes), trazendo-o para o convívio social (PFUHL, 1968, p. 17 – itálico do autor).

Voltando ao modelo dos contos de fadas, o que se pode notar, de imediato, é que o moderno teatro infantil brasileiro dialoga com a tradição da oralidade e seu viés orientador é o modelo do conto de fadas tradicional, contudo adaptado para aquilo que os dramaturgos em questão entendiam como realidade da infância no país naquele momento. É importante destacar, no entanto, que esses contos recolhidos do folclore fazem parte do gênero dos contos maravilhosos, como definiu Propp (2002).

Para o autor, essas histórias se definem como gênero por sua estrutura e se caracterizam como:

Contos que começam por um dano ou prejuízo causado a alguém (rpto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate ao dragão), o retorno e a perseguição. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. Quando o herói se aproxima de casa, seus irmãos lançam-no em um precipício. Mas ele consegue retornar, passa por uma prova cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro (PROPP, 2002, p. 04).

Resumidamente, pode-se afirmar que o moderno teatro infantil brasileiro se aproveita da estrutura básica desses contos, ou seja, um estado de carência do herói que

o lança ao mundo. O suprimento dessa carência com a ajuda de um auxiliar mágico faz o protagonista retornar para casa. Mesmo peças como *O balão que caiu no mar*, de Odilo Costa Filho, baseada na obra de Manuel Bandeira, e *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, cuja ação se desenrola em um quarto de brinquedos e a magia e a viagem se dão no sonho da garota, obedecem dessa forma a essas orientações do conto maravilhoso. É importante ressaltar que ambas as peças foram encenadas em 1949, ano seguinte a *O casaco encantado*.

Essa tendência gradativamente vai se ampliando para as manifestações folclóricas, a cultura popular e as narrativas que se afirmam com elementos solidificados pela indústria cultural. Embora o personagem Saci já apareça na peça *Simbita e o Dragão*, de Benedetti, de 1949, e o personagem Iemanjá, em *Josefina e o ladrão*, de 1951 e o próprio moderno teatro infantil seja um produto do mercado de bens simbólicos, essa expansão começa a ser notada mais especificamente com a entrada em cena de Maria Clara Machado, em 1953. Nas peças da autora, o auxiliar mágico desaparece e a magia cede espaço a novas experimentações.

A estreia da dramaturga e diretora de teatro infantil se dá com a farsa-mistério *O boi e o burro no caminho de Belém* e *O rapto das cebolinhas*, uma história de detetive escrita em 1953, mas encenada pela primeira vez em 1954. Como elementos formadores e continuadores de uma tradição, nessa perspectiva que procura retirar do palco a ação de procedência mágica, a autora abre caminho para a atuação de novos dramaturgos, como por exemplo, Rubem Rocha Filho, que segue pela mesma vereda.

Em relação às histórias de animais, que segundo Propp (2002, p. 26) fazem parte do mesmo ato de narrar que caracteriza os contos maravilhosos, de acordo com a dramaturgia pesquisada, começam a ganhar corpo no teatro infantil brasileiro a partir de 1952, com as peças *O filhote de espantalho*, de Oswaldo Waddington, e *Uma girafinha das arábias*, de José Maria Monteiro. Realizações que se destacaram, contudo, apareceram alguns anos mais tarde. Em 1958, estreou *A onça e o bode*, conto adaptado do folclore, por Cléber Ribeiro Fernandes. Em 1959, *A formiguinha que foi à lua*, de Zuleika Mello e em 1962, *A bomba do Chico Simão*, de Oscar Von Pfuhl.

Contudo, a peça que mais chama a atenção nesse panorama é *As galinhas da Tia Chica*, de Cléber Ribeiro Fernandes, que se classificou em primeiro lugar no Concurso de Dramaturgia Infantil da Prefeitura do Distrito Federal, em 1956, e que se tornou a primeira montagem infantil do Teatro de Arena de São Paulo, em 1958, depois de ser premiada em um concurso promovido pela entidade.

A história começa expondo o relacionamento entre as aves que moram no galinheiro de Tia Chica. As diferenças entre elas, no entanto, logo se encaixam em um conflito maior. Vivem apreensivas, porque a qualquer hora podem se tornar um prato nas mãos de Tia Chica. No dia do aniversário de Juquinha, Tia Peru e Frangote são os escolhidos para a panela. As outras aves se organizam, sequestram o papagaio da cozinheira e fazem dele moeda de troca. Na negociação, Tia Chica se explica, dizendo que procede daquela maneira, porque é assim que se faz. Torna-se então sabedora de que as aves se aborrecem com essa perspectiva de vida e promete deixá-las em paz para sempre.

Entre as várias possibilidades de leitura da peça, no cenário das histórias de animais do teatro infantil brasileiro, a peça se destaca ao menos por dois motivos. O primeiro diz respeito ao caso de as aves, que assumem a perspectiva do espectador infantil, lutarem para salvar as próprias vidas, como também aconteceu com João e José, os protagonistas de *O casaco encantado*, de Lucia Benedetti. O segundo se refere ao fato de ter na cozinheira negra, Tia Chica, um personagem que resgata a ingenuidade de Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, e por isso não é propriamente uma vilã, mas alguém que por sua simplicidade cumpre uma tradição, e que, diante do conflito, coloca-se no lugar dos outros e compreende as consequências de sua ação, adquirindo novo entendimento do mundo.

Desse modo, como aqui se procurou mostrar, as formas das narrativas maravilhosas assumem a primazia como diretriz para o palco infantil e solidifica-se como uma das principais vertentes que esse teatro continua a privilegiar até os dias atuais. Com o desenvolvimento das histórias, a reis e rainhas, mágicos e fadas, bruxos e bruxas, príncipes e princesas, meninos e meninas, moças e rapazes e uma grande variedades de animais e objetos com poderes sobrenaturais, gradativamente, como se viu, vão se juntando também outros elementos da indústria cultural, como a série *Camaleão Alface e Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, contudo sem enfraquecer a orientação da vertente principal.

Nesse aproveitamento de mitos para crianças, essa nova dramaturgia, utilizando em larga escala o elemento maravilhoso, anula os limites que fixavam esses elementos nos livros e os engessava nas cenas da opereta, fazendo com que o palco brasileiro também fosse um dos locais de sua concretização. Através da fantasia, miragem, imaginação, ou sonho esses personagens deixaram o campo de abstração em que estavam encerrados e materializaram-se no palco brasileiro, transformando o teatro num

lugar frequentado igualmente por faixas etárias antes nunca vistas nas plateias e inserindo definitivamente o texto dramático no campo da literatura infantil.

Se no início da literatura infantil brasileira os laços entre literatura e ideais pedagógicos não davam espaço para a fantasia como mote para as histórias, as sucessivas reedições dos contos maravilhosos que haviam sido traduzidos para o Brasil caminhavam na contramão da tendência que vinculava os livros destinados às jovens gerações aos temas propostos pela escola. Nesse sentido, Arroyo (2011, p. 29) salienta que, apesar de a conceituação de literatura infantil ter variado no tempo e no espaço, atendendo a determinações históricas, sociais e, principalmente por sua relação com a Pedagogia, “na base da literatura infantil estará sempre, soberana, a literatura oral que a antecede historicamente e a fundamenta tematicamente”.

Além disso, os modernistas já haviam tomado o folclore e as tradições orais como ponto importante de suas temáticas e pesquisas de linguagem. Outra consequência foi o sucesso de Lobato que já havia revitalizado as histórias da Carochinha, em prol da narrativa infantil brasileira. Ademais, a escola já não era mais a mesma no Brasil à época em que foi encenado *O casaco encantado*. A implantação do ideário da Escola Nova no país, principalmente após a publicação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, em 1932, já tinha provocado mudanças no modo como se enxergava a criança e colocava em evidência, pelo avanço dos estudos na área da Psicologia e da Pedagogia, as diferenças entre as faixas etárias e seus modos de aprendizagem.

Como salienta Groppo (2000), há ainda que se lembrar na composição desse cenário da crescente importância que crianças, adolescentes e jovens assumiram na sociedade como categorias sociais, especificamente a partir da II Guerra Mundial. Paralelamente a esse movimento, não se pode esquecer os constantes investimentos da indústria cultural para satisfazer as necessidades dessas novas faixas de consumidores seduzidas pelo elemento maravilhoso como motor de histórias. Tudo isso mostrava que não era mais possível conter a propagação dessas narrativas, tampouco moderar o ímpeto de recriá-las, num diálogo permanente com sua matriz.

Dessa forma, a opção por recriar no palco do teatro infantil brasileiro os contos maravilhosos resgata de imediato o caráter universal dessas histórias voltadas, desde a sua matriz, aos ritos de passagem e às aventuras, atendendo, por isso, anseios que são comuns a todos os seres humanos. Ao mesmo tempo, por sua lógica afeita ao universo infantil, insere definitivamente o ponto de vista da criança no teatro brasileiro.

Conseqüentemente, ao explorar essa faculdade criadora, a cena teatral brasileira ressignifica o universo das crianças, adolescentes e jovens, define essas categorias sociais no teatro brasileiro e enfatiza o entendimento de que o universo das gerações mais jovens se diferencia do mundo das gerações adultas. Assim, é bastante revelador que a expressão “fantasia infantil” seja frequentemente encontrada nos jornais do período como sinônimo de peça infantil encenada para crianças. A primeira referência ao termo encontrada no site Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, encontra-se no jornal *Correio da Manhã*, edição do dia 01 de janeiro de 1910³². O anúncio publicitário da empresa Cinema Ideal traz como terceira parte da programação para a *matinée* dedicada ao mundo infantil feminino *O teatro elétrico de Bobe*, fantasia infantil de sucesso.

Nessas instâncias, em relação ao processo de entronização do elemento maravilhoso no palco do teatro infantil brasileiro por companhias profissionais ou amadoras e com atores adultos, o que o atualiza, o que se nota é o estágio em que se encontrava o público infantil e juvenil brasileiro em relação aos contos maravilhosos a ponto de aceitá-lo no palco e a importância desse público na elaboração do discurso teatral. Isso porque, como declara Ubersfeld (2005) o discurso teatral é uma estrutura complexa em que quatro vozes atuam simultaneamente. Seguindo as ideias da autora e simplificando a questão, no processo de comunicação que se realiza em uma representação teatral, pode-se ouvir uma complexidade de quatro vozes.

Deparamo-nos, pois, com um processo de comunicação de quatro elementos (2 X 2):

O discurso enunciador (I) tem como locutor-destinador o *scriptor* IA (ao qual se juntam na representação, os destinadores IA' que são o encenador, os atores e os demais técnicos) e, como destinatário, o público IB;

O discurso enunciado (II) tem como destinador-interlocutor a personagem IIA, e como destinatário uma outra personagem IIB (UBERSFELD, 2005, p.160).

Segundo Ubersfeld (2005), nesse processo, a voz do público assume um importante papel, porque “além de se ouvir concretamente, ela é sempre pressuposta por um emissor; só se pode dizer (escrever) no teatro aquilo que pode ser ouvido: positivamente ou negativamente (autocensura), o escritor responde a uma voz do

³² Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=fantasia%20infantil>, acesso em 15/11/2015.

público” (UBERSFELD, 2005, p. 168). Assim, a autora declara que “todo texto teatral é uma resposta a uma *demanda* do público e é por isso que se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia” (UBERSFELD, 2005, p. 169 – itálicos da autora).

Isso aplicado ao teatro infantil brasileiro, leva à observação de que, a partir de 1962, essa tendência universalizante baseada nos mitos vai encontrar entre as gerações mais jovens no Brasil a mesma dimensão que envolve a militância teatral e a posição nacionalista que passou a ser característica dos autores do teatro para adultos. Propondo um posicionamento mais crítico em relação ao contexto cultural, social e político, pelo qual passava o Brasil, nesse ano estreiam *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado, e *A bomba do Chico Simão*, de Oscar Von Pfuhl.

Na peça de Maria Clara Machado, segundo Campos (1998), com claras referências às comédias de costumes de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, o passeio de uma menina, Maria, na cacunda do vento é motivo para causar uma reviravolta na cidade. A liberdade usufruída pela garota que sai nas costas do vento para conhecer o Brasil, reagindo às aulas de Educação Cívica, ministradas pelas tias, é capaz de desencadear um conflito que opõem pessoas dentro da própria família – mãe, avó, tias e irmão – e também dentro da cidade em que vive – a imprensa, a polícia e a própria família em crise. A peça marca uma discussão entre posturas tradicionais e posturas libertárias, dentro de uma estrutura social rígida, colocando em primeiro plano a posição da mulher na sociedade, principalmente da mulher mais jovem, pois a menina tem apenas 12 anos.

Em Oscar Von Pfuhl, o conflito se dá entre uma família de coelhos e o Urubu. Com argumentos de que as terras que os coelhos ocupam pertenciam a seus antepassados, o Urubu quer lhes expropriar a posse. A discussão da posse da terra no período, como se sabe, está intimamente ligada a fatos históricos brasileiros, como as propostas das reformas de base prometidas por João Goulart e a atuação das ligas camponesas do Nordeste.

A intriga de *A bomba de Chico Simão* se apropria da configuração da fábula e envolve o Urubu que quer se apropriar da chácara em que mora Dona Coelha e seus três filhos, alegando o motivo de que aquela terra pertencera a seus antepassados. É claro que, em uma época transição de modelos, além do conflito com o Urubu, os coelhos têm outra pendência doméstica a resolver. Entre os filhos de Dona Coelha, Orelhudo e

Zé pulinho são trabalhadores e adoram distribuir chocolates para as crianças, mas Coelhooso só quer saber de dormir.

Um ponto alto da peça é quando então oito crianças da plateia são estimuladas, por influência dos atores, a constituir o júri. Um garoto faz a vez do juiz e outros sete, dos jurados. A posse é dada novamente aos coelhos e o Urubu declara guerra aos posseiros. No processo de deflagração da luta, o conflito entre o Urubu e os coelhos se resolve através da bomba do Chico Simão, restando apenas o drama privado da família para ter seu termo.

Como se vê, nessas peças, os conflitos ligados a consciências individuais que se marcaram as realizações anteriores se abrem para contextos sociais mais amplos e a orientação universalizante vai encontrando equilíbrio com a problemática social brasileira. Uma questão, contudo, é preciso levantar. Como aponta Campos (1998), em *A menina e o vento*, a contenda diz respeito mais à postura dos outros personagens e menos à menina, pois, ao aparecer no prólogo e na primeira cena e depois somente na nona e última cena, o conflito individual da protagonista perde força por não ser contraponto suficiente ao que representam os outros personagens, principalmente o policial burocrata e incompetente. Para Campos (1998), uma vez que a liberdade da menina está ligada ao Vento representa uma simbologia óbvia. “Vento será a liberdade, não conquistada, mas dada de antemão pela independência inerente à personalidade da protagonista” (CAMPOS, 1998, p. 162).

Em *A bomba do Chico Simão*, resolvida a questão da terra, resta, contudo, uma questão doméstica a ser solucionada. Coelhooso, um dos filhos de Dona Coelha, é preguiçoso e dorminhoco. Recusa-se a distribuir ovos de Páscoa. Ao final, distribuiu apenas três ovinhos, enquanto os irmãos, Zé pulinho e Orelhudo, distribuíram duzentos cada um. O esforço dos dois trabalhadores é recompensado pelo Urubu que se arrepende do que fez ao comer um chocolate. Cada um recebe como prêmio uma bicicleta para agilizar as entregas. Coelhooso terá que esperar até o mês seguinte. Ganhará uma bicicleta se bater o recorde.

Como se vê, nos dois textos comentados, o embate entre o social e o individual ainda não se equalizaram. Isso encontra melhor realização em *O circo de bonecos*, também de Oscar Von Pfuhl, encenada em 1964. Nessa peça, um homem chamado Golias fabrica brinquedos para vender. Devido às mágicas que sabia fazer, as criações eram capazes de andar e falar. Golias obriga os bonecos a se apresentarem em um circo,

o que lhe facilita as vendas. Os bonecos não conseguem romper com a relação que estabelecem com o criador, porque se acham incapazes de ganhar a vida sozinhos.

O vendedor de pipocas do circo, Joãozinho, apaixona-se pela bailarina, um dos brinquedos, no mesmo momento em que uma velha se interessa por comprá-la para seu neto. Joãozinho, depois de provar para os bonecos que podiam viver livremente de seu trabalho sem depender de Golias, arma uma fuga para todos. Contudo, a bailarina se atrasa e o dono do circo, percebendo o plano, transforma-a em uma rosa branca e envia a flor para a velha.

Joãozinho sai pelo mundo trabalhando com os bonecos para se sustentarem, ao mesmo tempo em que procuram a bailarina. O rapaz sempre assovia a música que a namorada dançava. Um dia a velha o ouve assoviando e começam a conversar, pois ela tem a impressão de que já ouviu aquela música. O rapaz lhe conta a sua história e a velha, com pena dele, presenteia-o com a rosa. Nesse instante, o encanto se quebra e os namorados se encontram novamente.

Dentro do contexto social da época, problematizar a exploração do trabalho em 1964, quando a peça estreou, significa situar em primeiro lugar a discussão sobre capitalismo e socialismo e o acirramento da Guerra Fria, entre as potências da época. No contexto brasileiro, também é preciso lembrar o acirramento das lutas ideológicas de classe no Brasil, as quais envolviam o movimento social operário, os trabalhadores do campo, por um lado e os militares, o empresariado e as classes médias, por outro. É preciso destacar que, se a peça ainda tem como mote construtor do conflito a magia, ela, no entanto, não resulta em conformismo, como apontam Zilberman e Magalhães (1982). Ela significa um obstáculo que é superado pela persistência e pela força do amor.

Sobre o nome de Oscar Von Pfuhl como um expoente da dramaturgia brasileira no processo de alegorização por que passou o teatro infantil brasileiro, o próprio autor, na introdução de *A bomba de Chico Simão*, publicação de 1968, ao comentar três de suas peças, oferece uma pista sobre sua atuação.

Juntamente com outras duas peças infantis já publicadas, esta pequena estória faz parte de uma trilogia de teatro, na qual se tenta colocar à altura do interesse das crianças certos assuntos transcendentes. “O circo de bonecos” focaliza a criação do Homem, o problema da exploração de seu trabalho e a conscientização de sua situação social, “Romão e Julinha” joga com as questões da paz e da guerra e dos preconceitos raciais como entrave à felicidade e ao amor, e “A bomba do Chico Simão”, finalmente trata da terra e da sua posse por quem nela trabalha. Nesta última peça, a característica “pascal”, marcada

pelos ovinhos de chocolate, pode ou não ser levada em conta, segundo o tipo de espetáculo que se queria realizar. Segundo o mesmo critério, o diretor escolherá a canção infantil que os coelhos cantam (PFUHL, 1968, p. 135 – aspas do autor).

As três peças citadas encerram elementos alegóricos. Observadas cronologicamente, de acordo com cada criação, é que se nota a evolução do trabalho do autor rumo ao equilíbrio na construção dessas alegorias. É importante lembrar que esse equilíbrio se dá gradualmente em cada peça e envolve a percepção do dado crítico local e a tendência classicizante de formação das jovens gerações oferecida pelos contos de fadas e entre as questões interpessoais e domésticas, características que já se encontravam nas peças publicadas na fase anterior, e o contexto social.

Como se nota, o acirramento das tensões políticas e sociais no governo de João Goulart e o Golpe Militar, em 1964, parece conduzir o escritor a uma postura cada vez mais crítica em relação à justaposição entre vontades individuais e aspirações coletivas locais. Para isso, parte inclusive para outro viés de construção de dramaturgia diferente dos que já havia trabalhado. Isso é visível, por exemplo, na recorrência à tradição teatral, como nova fonte de diálogo com o teatro infantil brasileiro, como se constata na produção do autor a partir de *Romão e Julinha*, baseada em *Romeu e Julieta*, e encenada em 1965.

Uma questão importante a se notar no processo de alegorização da linguagem do teatro infantil no período entre 1948 a 1964 é que esse procedimento estético se dá predominantemente quanto ao conteúdo das peças. Quanto à forma, tal postura vai começar a apresentar essas marcas apenas a partir de 1965, principalmente com a encenação de *Romão e Julinha*, de Oscar Von Pfuhl e *O Gigante*, de Walter Guágli, atingindo seu ápice com Ilo Krugli.

1.3.4 O novo palco

Nesse panorama, ao universalizar o palco do teatro infantil brasileiro, o modelo dos contos maravilhosos, capitaneado pelos contos de fadas, traz em sua essência algumas faculdades que facilitaram a recriação dessas histórias no espaço cênico, estimulando a imaginação e a fantasia. Dentre elas, o teatro se aproveita particularmente de duas dessas capacidades que garantem a dimensão universalizante dessas histórias: a

utilização da linguagem simbólica e a vizinhança do gênero maravilhoso com o fantástico, segundo os critérios definidos por Todorov (2010, p. 31).

Em relação à linguagem simbólica, o estudo de Bruno Bettelheim (2002), *A psicanálise dos contos de fadas*, publicado pela primeira vez em 1978, pontua as faculdades de tais contos para lidar com valores universais e estruturar a psique das crianças, o que justifica a longevidade e a universalidade do gênero. O autor salienta que depois dos pais, a herança cultural captada pela tradição oral é quem melhor cumpre o papel de ajudar a criança a entender e aprender a lidar com os aspectos difíceis da vida, sendo os contos de fadas o mais eficiente canal para esse tipo específico de informação. Ao trabalhar significados manifestos e encobertos, são capazes de traduzir em linguagem simbólica a perplexidade existencial dos mais jovens, em busca do significado da própria vida. Isso porque todos os contos lidam com situações em que a maturidade psicológica significa a consciência de transcender os limites de uma existência autocentrada e direcioná-la para uma contribuição mais significativa com a vida.

Nessa tarefa de ajudar os pequenos, Bettelheim (2002, p. 06) destaca a capacidade dessas histórias de colocar dilemas existenciais de modo “breve e categórico”. Desse modo, ao dar corpo a fenômenos internos e atuar no psicológico e emocional das crianças, não lhes nega problemas existenciais característicos da infância e da juventude, como a morte, ou a separação dos pais, por exemplo.

Isto permite à criança apreender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente e detalhes, a menos que importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos. (BETTELHEIM, 2002, p. 6)

Como se pode perceber pela citação, dois elementos se mostram importantes nessa redução. Um obviamente é o enredo. Outro são os personagens. Com relação ao enredo, a exigência de simplificar a trama, em muitas ocasiões, prescinde de nexos de encadeamento, favorecendo, por vezes, a fragmentação e as cenas soltas, já que o apelo à imaginação e à fantasia passa a ser favorecido pela lógica da linguagem simbólica. Quanto ao personagem tipo, como são figuras claramente delineadas, não se destacando

como indivíduos, permitem que detalhes possam ser eliminados quando praticam suas ações, restringindo os fatos do enredo apenas aos mais importantes.

Uma das consequências da simplificação da trama propiciada pelo modo conciso e concludente do conflito é o expediente que os dramaturgos passam a usar para quebrar fluência da ação dramática com diálogos e ações que visam a algum efeito em relação à plateia, estendendo a duração do espetáculo. Um exemplo típico da utilização de tal recurso é o que ocorre na peça *O pomar do Dr. Zangolino*, de Rubem Rocha Filho.

Na cena I, estabelece-se o conflito: Zangolino, um velho rabugento, expulsa um menino e uma menina de seu pomar, limitando-o com uma cerca. A Árvore Fina e a Árvore Gorda prometem reunir os outros elementos que fazem parte da paisagem para elaborar um plano de vingança e pedem para que os meninos retornem no outro dia na hora de sempre. A cena II se inicia com o Riozinho gemendo de dor e a Flor preocupada com o estado de saúde do amigo. Três páginas depois, com a ajuda da Árvore Fina, sabe-se o verdadeiro motivo do personagem estar passando mal. Uma pedra fora chutada por Dr. Zangolino na barriga do Riozinho. Depois de retirada a pedra de dentro do Riozinho, há um corte de luz na cena e somente nesse ponto começa a reunião das árvores com os outros elementos que compõem o cenário.

Em função do modo como os conflitos se desenvolvem duas outras questões podem ser apresentadas em função da recepção prevista tanto para crianças, quanto pelos adultos que as acompanham. A primeira deriva do intuito didático que algumas passagens contemplam e diz respeito ao que Pupo (1991, p. 50) denomina “pretexto para uma peroração que quase sempre quebra a fluência da ação dramática e se impõe como uma verborragia desprovida de significado para o desenvolvimento da trama”. A segunda se refere a diálogos que somente adquirem sentido completo, quase sempre explorando o humor, quando se atualiza o referente dificilmente conhecido por certas faixas etárias.

Um exemplo da primeira ocorrência pode ser encontrado em *Peripécias na Lua*, de Walmir Ayala.

CLARA: Mas eu queria ver como é lá. Se há gente deve haver crianças. Queria conhecê-las.

MÃE: Não lhe bastam seus amiguinhos daqui?

CLARA: Estes eu já conheço, nem sinto mais vontade de brincar com eles. Mas a lua... Antes tinha a forma de uma fatia de melancia. Antes ainda era mais fina... Deve ser bom morar num lugar que muda de forma.

MÃE: A lua não muda de forma. Isto é apenas uma questão de iluminação, minha filha. Conforme a posição dela em relação ao Sol e à Terra, a gente vê apenas uma parte iluminada, nada mais. A lua tem sua forma e não se modifica. (AYALA, 1994, p. 09).

Para ilustrar o segundo, pode-se utilizar da fala do Coronel, em *O rapto das cebolinhas*, no momento de clímax da peça. Depois de muitas correrias, encontrões e outras peripécias, o personagem entra em cena carregando uma espingarda e faz uma série de perguntas: “O que foi? Pegaram o Gaspar com a pata na cebola? (Vendo que é Camaleão o culpado.) O quê? Então o senhor, que se dizia meu amigo... é o...” (MACHADO, 2009, p. 61).

Contribuindo ainda com esses elementos para acentuar o modo breve e categórico como esses contos apresentam seus conflitos, é possível dar destaque também a outro quesito. Nesse processo de representação dos personagens e suas ações, as pretensões moralistas ou moralizantes também não são saídas para essas histórias, em que “o mal é tão onipresente quanto a virtude” (BETTELHEIM, 2002, p. 6). Bettelheim, sobre os contos de fadas, esclarece que nesse tipo de narrativa “o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todos os homens” (BETTELHEIM, 2002, p. 6). Para o psicanalista, é nessa dualidade que se coloca o problema da moral nos textos, chamando o leitor ou o espectador a resolvê-lo. Salienta que a mensagem é efetiva porque não é apresentada como uma moral ou solicitação, mas de modo casual, indicando de modo simbólico a vida como ela é.

Essa fuga ao moralismo e a função pedagógica e instrumental é apontada em relação a *O casaco encantado*, por exemplo, por Campos (1998, p. 88), quando revela que os personagens “não estão ali para compor ‘pessoas’ em profundidade psicológica” e que “as vontades hiperbolicamente arbitrarias” combinam com a manipulação de uma narradora que introduz e interfere em toda a história. Contudo, como salienta a autora, apesar de pequeno escorregão no que diz respeito à intervenção dessa narradora dizendo diretamente à mulher do mágico, o personagem de Mme. Morineau, que ser leal ao marido é dever de uma esposa, a peça, “não cai nas pretensões moralizantes” (CAMPOS, 1998, p. 89). Não há “moral da história”, destaca ela. “Mesmo um conflito entre bem e mal seria aqui um exagero. Os seus protagonistas só remotamente podem ser associados ao bem. Tratam de salvar a própria pele, e a mera sobrevivência não se alça em valor moral” (CAMPOS, 1998, p. 89).

Como se nota, por sua capacidade de concisão e clareza, a complexidade da situação proporcionada pela linguagem simbólica se amplia quando se leva em consideração as regras de verossimilhança para a concretização do maravilhoso no palco. Nesse sentido, Todorov (2010) afirma que o conceito de real e imaginário é o ponto crucial para se definir o fantástico, o maravilhoso e o estranho, enquanto gêneros literários. Enquanto o acontecimento fantástico produz uma hesitação entre o que é imaginário e o que realmente existe para quem o percebe, o maravilhoso e o estranho exigem uma opção.

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2010, p. 30).

O consentimento de que se está no reino da fantasia é então um requisito essencial para se definir o maravilhoso em relação ao estranho, pois enquanto o primeiro aceita o caráter insólito do acontecimento como algo sobrenatural, o segundo o explica, justamente por estar fora do entendimento humano. Por esse viés, a aceitação prévia de que o fenômeno a ser encenado reside no reino do maravilhoso, aliada à linguagem simbólica característica dessas histórias, permite ao teatro infantil explorar largamente uma terceira faculdade intrínseca ao conto maravilhoso, ou seja, seu potencial para favorecer a intersubjetividade.

Essa terceira faculdade, por sua vez, possibilita a discussão de três aspectos que se sobressaem na questão. Sem a pretensão de lhes dar ordem de importância, podem ser assim definidos. Um diz respeito a uma característica inerente ao modelo dos contos maravilhosos que existem como consequência de jogos interpessoais desde sua origem. Outro diz respeito à potencialidade do teatro para explorar essas relações entre indivíduos e, especificamente no teatro infantil, resgata as questões relativas ao jogo dramático. Nessa esteira, um terceiro e importante fator se trata de marcas encontradas na dramaturgia analisada, pontuando estratégias utilizadas na tentativa de garantir a intersubjetividade entre palco e plateia e garantir a comunicação entre artistas e público.

No primeiro aspecto, o que evoca a intersubjetividade intrínseca dos contos maravilhosos, entram dois fatores. Um se refere a uma característica interna da história e diz respeito ao desfecho da narrativa e às relações que se estabelecem entre os

personagens nesse final. Outro diz respeito à intersubjetividade presente no ato de contar histórias, o que garantiu a perpetuação desse tipo de conto.

Sobre a subjetividade como questão interna dos contos maravilhosos, Bettelheim (2002) afirma que a maturidade humana significa transcender a uma existência autocentrada e, nesse sentido, as histórias em que o elemento fantástico atua ajudam as crianças a se entenderem melhor, tornam-nas mais capacitadas para entenderem os outros e, conseqüentemente, desenvolverem relações satisfatórias e significativas. Assim, as soluções que tais contos oferecem para os dilemas instaurados são capitais para o desenvolvimento dos mais jovens.

Terminando com frases como “se eles não morreram, ainda estão vivos” ou “e viveram felizes para sempre”, para o autor, ao contrário da visão desinformada de que tais finais premiam a realização de desejos irrealistas, os contos sugerem às crianças que somente “formando uma verdadeira relação interpessoal, a pessoa escapa da ansiedade de separação que a persegue” (BETTELHEIM, 2002, p. 11), ou ainda que a possibilidade de vida eterna prometida pelos contos está em “construir uma relação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa” (BETTELHEIM, 2002, p. 11). Dito de outro modo, “os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo em segurança emocional de existência e permanência de relação disponível para o homem; e só isto pode dissipar o medo da morte” (BETTELHEIM, 2002, p. 11).

Desse modo, os contos maravilhosos estimulam as relações interpessoais porque resolvem ao seu final uma condição inerente aos seres humanos. Orienta para o futuro, como declara Bettelheim (2002). Como os heróis dos contos de fadas, somente partindo para o mundo é que alguém pode se encontrar, à medida que somente outra pessoa pode aplacar a ansiedade da separação.

Quanto à troca de experiências propiciadas pelos envolvidos no ato de contar e ouvir histórias, Bettelheim (2002, p. 82) salienta: “a narrativa da história para uma criança, para ser mais eficaz, tem de ser um evento interpessoal, moldado pelos que participam dela”. E nessa perspectiva, o teatro por sua vez, amplia a dimensão da intersubjetividade já contemplada entre os personagens e no ato de contar histórias.

Isso porque, como o teatro é um campo artístico com dimensão própria em seu poder de comunicação, ele oportuniza a integração de vários aspectos dessa complexidade. Por um lado, entra sua capacidade de atingir integralmente os significados simbólicos de tais histórias, à medida que as relações entre palco e plateia são presentificadas. Por outro, a criança acredita e se identifica intensamente através de

suas emoções com o que se desenrola em sua presença, atestando a força do jogo dramático como elemento lúdico indispensável para a formação das gerações mais jovens. Assim, no teatro, essa possibilidade de participação e troca de experiências se amplia sobremaneira, quando os contos são transformados em espetáculos teatrais. Se o discurso teatral é mesmo um discurso composto por quatro vozes, como define Ubersfeld (2005), no teatro, essa possibilidade encontra a ocasião oportuna para atingir alto grau de potencialização. Isso porque numa comunicação direta, imediata, frente a frente com o público, acaba sempre por transmitir certo modo de ver o mundo.

Um terceiro aspecto relativo à linguagem simbólica e o maravilhoso como forma de favorecer as relações interpessoais diz respeito às estratégias utilizadas para o envolvimento do espectador no espetáculo que se encena, diminuindo a distância entre a plateia e o palco. O ilusionismo que exigiu posturas críticas e teóricas para ser rompido no teatro para adultos reclama do mesmo modo tanto embasamento crítico quanto teórico para ser respeitado no teatro para crianças e jovens, pois para as jovens gerações a fantasia e a ilusão fazem parte da lógica constitutiva de seu universo.

Essas estratégias desenvolvidas e encontradas na dramaturgia analisada dão ideia de como se operou essa intersubjetividade entre artistas e público. Isso funciona também como tentativa de transpor, em princípio, a limitação oferecida ao conto maravilhoso pelo palco que se usava na época. Mais do que meras marcas, esse conjunto de sinais, juntamente com os personagens tipos, os enredos simplificados, que não necessitam ser concatenados, permitindo a fragmentação, as cenas soltas e mudanças surpreendentes de cenário, e ainda a ausência de moralidade e os finais que apontam para a solidificação de relações intersubjetivas, constitui um aspecto importante na definição da linguagem cênica desenvolvida no moderno teatro infantil e para estabelecer as peculiaridades desse palco.

Nesse sentido, uma questão a ser apontada de início é a anulação da divisão entre palco e plateia. O tratamento que é dado ao momento antes de abrir o pano, o qual funciona como uma primeira instância a ser transposta para efetivação da imaginação e da fantasia propiciada pelo maravilhoso em cena, é um fato que chama a atenção.

O recurso que mais se utiliza na maioria das peças do início do período é o estabelecimento de um prólogo encenado diante do pano. Os personagens aparecem do meio da plateia ou ao lado do palco ao apagar das luzes e têm sempre essa função: fazer a passagem da realidade da sala de espetáculos para o maravilhoso a ser representado no

palco, o qual se amplia principalmente com a música, a revelação dos cenários, a iluminação ao se abrir a cortina.

Esse prólogo envolve sempre personagens característicos da produção cultural para crianças. Assim, é que o primeiro elemento que aparece em cena em *O casaco encantado*, de Benedetti, é uma avozinha narradora. Particularmente, a existência do personagem narrador, em *O casaco encantado*, é um fato importante dentro da tradição do teatro infantil brasileiro. Em primeiro lugar, quando uma avozinha surge diante da cortina e introduz a história aos seus netinhos e durante o espetáculo fica a um canto com agulhas de tricô, poderia se afirmar que ali se encontra uma atualização de personagens como Dona Benta, de Monteiro Lobato. Depois porque esse personagem aparece continuamente em cena em todos os períodos de desenvolvimento do teatro infantil.

Contudo, a concretização desse personagem no teatro evoca ainda a experiência do narrador que tem suas raízes no povo e nas camadas artesanais da sociedade, tal como afirma Benjamin (1994), quando discute a obra de Nikolai Leskov. Para o filósofo, por sua capacidade de intercambiar experiências, “o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Desse modo, para efetivar essa passagem inicial, ou seja, contextualizar a história para a plateia, preparando-a para o abrir das cortinas, o narrador muitas vezes se transveste de outros personagens, como por exemplo, o Livro, em *Simbita e o dragão*; Tereza, José e o poeta Manuel Bandeira, em *O balão que caiu no Mar*. uma baiana que apregoa cocadas em *A estória de Rosa Príncipe*; o Sapateiro Real, em *Joãozinho anda pra trás*; o Hipopótamo, dono do circo, em *Uma girafinha das Arábias*; Os marujos Sebastião, Julião e João, em *Pluft, o fantasminha*.

Não raro, esses elementos, ao situar a plateia em relação à história que será contada, lançam mão de outro recurso que vai se desenvolver em grande parte das peças e não apenas por quem participa do prólogo, mas igualmente pelos outros personagens que aparecem depois com o desenrolar da história. Esse recurso diz respeito a estabelecer e manter os canais de comunicação com a plateia através de diálogos provocados por quem está em cena. Como já se disse, essa marca é tão relevante para garantir o canal de contato, marcando a intersubjetividade entre palco e plateia, que grande parte das peças, mesmo as que não estabelecem o prólogo, fazem uso dela durante a encenação.

Nesse aspecto de definição da linguagem do teatro infantil brasileiro, vinculada à utilização de procedimentos que garantam a intersubjetividade em cena, entra outra questão que pontua todo o desenvolvimento da trajetória desse teatro a partir de *O casaco encantado*. Esse ponto diz respeito à construção dos diálogos. A partir de Benedetti, não se trata mais do diálogo como recurso para garantir a função pedagógica das peças, mas como instrumental criativo que potencializa a nova linguagem cênica. Em detrimento do objetivo pedagógico entra em vigor o aspecto formativo, o qual envolve a estruturação psíquica da criança e a sensibilização para o universo do teatro de modo geral.

Sobre os diálogos no processo de construção de *O casaco encantado*, Lúcia Benedetti revela:

Ao sair do teatro fiz uma longa viagem de volta ao meu tempo de professorinha primária e verifiquei que numa peça para crianças há um elemento que pode ser de efeito que é o diálogo. As crianças com quem eu lidara durante uns três anos tinham sempre me dado provas de uma grande capacidade humorística. Muitas vezes eu mesma quebrara a disciplina da classe dando boas risadas com as observações feitas pelos meus alunos. E também eles sempre se haviam revelado capazes de rir de alguma situação engraçada ou de uma observação maliciosa. Tendo assumido o compromisso de fazer uma peça tomei a deliberação de jogar com o diálogo o mais possível dentro das limitações da compreensão das crianças. Outra coisa que me ocorreu é que não havia necessidade de ser uma série de “Sketches”, como em “Juca e Chico”. Podia se utilizar da técnica tradicional de narrar uma história em três atos, ainda que curtos. Pus-me a meditar numa história em termos de “visão e audição” em lugar de pura narrativa (BENEDETTI, 1969, pp. 104).

Como se vê, os diálogos se tornam uma ferramenta decisiva para a exploração de outro recurso que contribui de maneira decisiva para constituir uma tradição no teatro infantil brasileiro. Isso porque esse quesito assegura de modo leve e descontraído, por seu apelo inconsciente, como se nota em Bergson (1983), o canal de comunicação com a plateia, ampliando a intersubjetividade estabelecida desde o primeiro contato do público com a representação. Trata-se da utilização do humor.

Embora o humor nas peças seja trabalhado igualmente através de outros procedimentos além dos diálogos, tais como personagens caricaturados, as mímicas, as peripécias circenses, os recursos farsescos, as perseguições e correrias em cena, sua sustentação está nas falas dos personagens. Até mesmo peças como *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e suas descendentes *Lágrimas*

de *brinquedo*, de Alfredo Fernandes, e *Peripécias na lua*, de Walmir Ayala, as quais trabalham com a fantasia por um viés marcadamente compensatório, como definem Zilberman e Magalhães (1982), utilizam-se dele.

Um exemplo desse humor pode ser visto no seguinte trecho de *A revolta dos brinquedos*:

BONECO – (Autoritário) Deixem de conversa fiada. O que quero saber é o que vamos fazer contra ela. Qual vai ser a nossa vingança?

BONECA – (Muito feminina) Vamos puxar bastante o cabelo dela. É assim que ela faz comigo todos os dias.

SOLDADO – Nada de puxar cabelos. Isso não é vingança. Vamos encerrá-la naquele castelo, como fizeram com Maria Espoleta na Tomada da Pastilha.

FANTOCHE – Eu acho melhor fechá-la dentro da minha caixa.

BONECO – (Muito circunspecto) Não. Essas vinganças não estão boas não! Vamos pensar coisa melhor. Vamos todos. Vamos pensar! (Movimento geral de dedo na cabeça para pensar – além de tropeços e quedas. Pausa.)

URSINHO – (Caído no chão) Pronto! Descobri. (Todos correm para êle).

TODOS – O que foi? O que foi?

URSINHO – (No auge da ingenuidade) Vamos quebrar todos os brinquedos dela?

FANTOCHE – (Impaciência marcada) Ursinho do meu coração! O que é que você pensa que a gente é? Por acaso não somos nós os brinquedos dela?

URSINHO – (Ingênuo) Ah! Sim... É verdade!

BONECA – A primeira coisa a fazer é prendermos a nossa dona. A vingança a gente resolve depois (OLIVEIRA; VEIGA, 1969, p 148-149).

Como se nota pelo exemplo, o esforço dos dramaturgos é em explorar um tipo de humor que acaba por caracterizar a visão que cada autor tem da infância, ou seja, utilizam-se do diálogo para reproduzir o mundo por uma ótica que julgam ser da criança. Nesse sentido, se o trecho acima pode ser tomado como representante de uma tendência conservadora, há diálogos no teatro infantil brasileiro que as palavras atingem alto potencial criativo, instaurando o poético. Esse é o caso da passagem seguinte, em *Pluft, o fantasminha*:

MARIBEL (lembrando-se) – Oh! (Vai até a janela.) O Perna de Pau vai voltar, meu Deus do céu. Ele quer roubar o tesouro do meu avô e vai me levar para o mar.

PLUFT (Imitando a mímica do marinheiro) – Navegar... navegar... navegar... não é?

MARIBEL (Começando a chorar) – Não... não... não... (Cai sentada à beira da janela.)
 PLUFT – Que lindo! Que lindo! Que lindo!... Mamãe, mamãe... acode aqui... A menina está derramando o mar todo pelos olhos!...
 MÃE (De dentro) – Ela está chorando, meu filho.
 PLUFT – Que lindo é chorar mamãe... Também quero!
 MÃE – (De dentro) – Fantasma não chora, Pluft. Senão derrete. (Chegando) Vá buscar um pano para enxugar os olhinhos dela.
 PLUFT (Sai e torna a voltar) – Para pegar o choro dela?
 MÃE – É. (A mãe Fantasma passa a mão na cabeça da menina, que se assusta ao vê-la.) Ah! Tinha me esquecido (Formaliza-se toda para se apresentar. Põe na cabeça um chapéu fora de moda.) Sou a mãe do Pluft. (Cumprimentos) Aceita um pastel de vento? (Sai.)
 PLUFT (Chegando com um pano) – Toma, para você pegar seu choro (MACHADO, 2009, 158 – 159).

Retomando a citação de Benedetti (1969), os diálogos, além do humor, contribuem com outros elementos na tentativa de segurar a atenção do espectador no palco, pois se trata de um modelo de histórias em que ainda se leva em conta “‘visão e audição’ em lugar de pura narrativa” (BENEDETTI, 1969, pp. 104 – aspas da autora). Dito de outra forma, a construção dos diálogos na dramaturgia para crianças começa a se preocupar também com a dimensão do espetáculo ou da representação.

A recriação dos contos maravilhosos e sua efetivação nos palcos concedem então ao teatro infantil, igualmente através do diálogo, a liberdade necessária à realização de efeitos que antes não eram vistos nas representações do teatro brasileiro. À medida que a representação não tem a obrigatoriedade de fixar um registro realista, marca significativa do período anterior, do cenário ao figurino, da iluminação à sonoplastia, da entonação dos atores à estrutura do enredo, o envolvimento de um público específico exige a criação de nova atmosfera e, para isso, a elaboração de uma linguagem para criar novos mundos e garantir a atenção da plateia.

Outro recurso que apresenta trajetória interessante na formação da linguagem do moderno teatro infantil é o uso de músicas. Nos primeiros textos, presos ao esquema profissional de produção, a música é um recurso executado sobretudo pelos maestros. Uma ou outra quadrinha aparece no enredo. Gradativamente, contudo, as canções vão ganhando destaque no enredo como forma de seduzir os espectadores.

Comentários de procedimentos utilizados para a construção dessas novas ambientações no palco e o que significaram para a plateia são passíveis de serem recolhidos em vários textos de jornais da época. Um, contudo, assinado por Paschoal Carlos Magno, no jornal *Correio da Manhã*, na terça-feira após a estreia, 19 de outubro

de 1948³³, dá conta da dimensão cênica que *O casaco encantado* trouxe para o palco brasileiro, iniciando essa nova linguagem, e também abrindo novo campo profissional para o segmento do teatro. Essa crônica constitui um documento essencial como registro do nascimento do moderno teatro infantil brasileiro.

O autor da crítica, cujo título é “*O casaco encantado*”, *para crianças, é um dos mais belos espetáculos de 1948*, inicia o texto comentando o pouco destaque que a estreia recebeu da imprensa, enquanto um crime hediondo ocorrido na Tijuca esteve em todos os jornais.

(...) Os assassinos ganharam imediatamente a primeira página dos vespertinos de ontem e certamente estarão enchendo colunas e colunas de todos matutinos durante dias, enquanto pouco se falará do nascimento desse importante fato para todos que olham o teatro como um fator de educação das massas: o teatro de adultos para crianças inaugurado pelos “Artistas Unidos”, o qual nos revela completa, sem uma falha sequer, total na entrega da sua emoção e de sua história um autor que começa por onde os outros acabam: a Sra. Lucia Benedetti. Se a platéia de marmanjos na madrugada de domingo, não regateou aplausos á história fabulosa que lhe era contada, através de um e texto onde não há uma só palavra a mais, onde a coisas misteriosas acontecem como se fossem de verdade – o público que superlotou o Ginástico na manhã de domingo na sua maioria de menina e meninos, não só aplaudia como participava da representação, vivendo os alfaiates que amarravam a megera e faziam dormir o bruxo; saudavam com palmas a aproximação da princesa que trazia a liberdade dos inocentes. Nunca mais me esquecerei daquelas centenas de garotos que, nos intervalos e depois do espetáculo, se aproximavam, da “Avósinha” (Sra. Maria Castro) e “Relógio” (Sr. Nilson Penna) para pedir-lhes autógrafos, fazer-lhes perguntas, tocar-lhes as roupas e olhá-los de perto. Nunca mais me esquecerei do menino que indagava a Sra. Morineau, da voz que era fiaposinho de beleza: – Mas a senhora é mesmo mulher do bruxo? De outro que, a passagem da Sra. Nieta Junqueira (Pajem) no final da peça, distribuindo balas, tocou-lhe a malha e disse a seu companheiro de cadeira tão pequenino quanto ele: – Mas não é pajem não. É uma mulher.

A peça da Sra. Lucia Benedetti dá a adultos e crianças o feérico sem luxos de encenação ou excessos de personagens e comparsaria. Tem simplesmente quatorze personagens dos quais três – “os Pajens” e “o Manequim” – são puramente decorativos, dois como “A avósinha”, e “Relógio” intervêm pouco e servem de ponte para conduzir a história e seus heróis ao público. Os demais – os dois alfaiates, o bruxo e sua mulher, o rei, sua filha e seu ministro, movimentam-se dentro de uma atmosfera que tangencia a irrealidade devido não só a presença do feiticeiro como do personagem mais importante, que dá o título da peça, que é, “O Casaco Encantado”. Com tais elementos, os reais e os

³³ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=o%20casaco%20encantado>, acesso em 16/11/2015.

abstratos apoderando-se da poesia que escorre das palavras que a Princesa pronuncia; da angústia que se fragmenta em choro da mulher do Bruxo, que é uma Feiticeira fracassada (lindo assunto para uma peça de maior fôlego, agora para gente crescida somente); da humanidade dos alfaiates com seus sentimentos de alegria, pavor, vingança e ingenuidade; do Rei, com sua vaidade ofendida porque lhe estragaram um casaco, o sr. Graça Mello provou que nele não há somente virtudes, de um ator de qualidade, mas de um diretor também. Por obra de sua direção, os acontecimentos se desenvolvem num ritmo que não dá margem a cansaço e mantém a platéia num interesse crescente. Soube discriminar o que merecia sê-lo por sua natureza concreta ou subjetiva. E com luz, ruído – bela música do maestro Massarani, buzinar de automóvel, rumor de passos de gente que não se vê – conseguiu criar o mistério da presença do mundo mágico do bruxo, especialmente a caverna deste, povoada de bichos que, segundo de sua mulher, foram moças faladeiras e rapazes simpáticos.

Muito o ajudou a obter essa atmosfera, o novo cenógrafo senhor Nilson Penna. Seu cenário do segundo ato, particularmente aquela árvore esgalhada que mais parece uma imensa mão de longos dedos, faz prever para esse estreante um lugar importante entre nossos cenógrafos. O sr. Nilson Penna responsável também pelos figurinos, móveis, adereços, merece grande parte das palmas que “O Casaco Encantado” obteve. Elogiados o diretor e o cenógrafo, que dizer da Sra. Henriette Morineau, esplendidamente caracterizada como a “Mulher do Bruxo”, que surge com sua cabeleira cômica de fogo, montada no seu cabo de vassoura que vôle. As crianças a amaram imediatamente. A trágica admirável de “Medeia” está também, diante dos homens de todas as idades, soprando os cabelos vermelhos que lhe caem sobre a testa e tampam-lhe os olhos, torcendo as mãos de unhas sujas, ou fungando o nariz, sobre o qual há uma verruga que é uma pequena bola de vidro preto, com um lenço vermelho de ramagens. O sr. Graça Mello, como “Bruxo” impressionou. A sra. Flora May é a “Princeza”, aparece bonita, de voz e gestos suaves. O pequenino e inquieto Sebastião Lacerda – filho de Carlos Lacerda – que se sentava à minha esquerda, não se conteve, ao vê-la dirigindo-se ao alfaiate José (Dary Reis) – Princeza é assim, não é? O Sr. Orlando Guy pouco tem a fazer como “Manequim” e Primeiro Ministro. Mas o faz bem. As Sras. Lucilia Perrone e Nieta Junqueira, como pajens, solucionaram a falta de “massas” com suas presenças decorativas. Há graça, dignidade dada pela doçura e pelos anos, na “Avósinha” da Sra. Maria Castro. O Sr. Nilson Penna como “Relógio” executa passos de dança e toda vez que aparece as crianças batem palmas e sorriem felizes. O sr. Fregolente, como o alfaiate João que se transforma em “Sapo” revela-se um esplêndido ator cômico, cheio de recursos vocais e de gestos. Mas o espetáculo me trouxe duas surpresas: as dos srs. Dary Reis e Jacy Campos. O primeiro cuja carreira acompanho desde que surgiu no elenco de “Os Artistas Unidos”, demonstra também qualidades raras de comicitàs. O alfaiate José da sra. Lucia Benedetti deveria ser assim mesmo: livre de movimentos, cara infantil, passando do riso para o choro facilmente. A sra. Morineau devia quanto antes descobrir uma peça em que pudesse usá-lo como galã cômico, de que anda tão precisado nosso teatro. Em dois anos foi a primeira vez que o vi realmente à vontade, como se não tivesse seguindo as marcações do Sr. Graça Mello, mas as de seus próprios

impulsos. Quanto ao sr. Jacy Campos, que levei para o “Teatro do Estudante” nunca acreditei que houvesse nele interprete capaz de envelhecer a voz e o andar, de seu papel em todas as suas minúcias, como se pode testemunhar no “Rei” que ora nos apresenta em “O Casaco Encantado”. Sabia-o inteligente e culto, com um curso de Arte Fotográfica na América, mas obsedado simplesmente pela idéia de voltar ao estrangeiro e dedicar-se ao cinema, como diretor. Ingressou no “Teatro do Estudante” com um só objetivo: estudar direção de teatro. Aceitou mais tarde um pequeno papel em “A Castro” do qual se saiu muito bem. A Sra. Henriette Morineau lhe ofereceu um contrato. Apareceu mediocremente em “Medeia”, melhorou sensivelmente no “Espanhol” de “Uma Rua Chamada Pecado”. Ganhou mais comando de cena e de voz em “Só nós três”. E agora em “O Casaco Encantado”, como composição de tipo, capacidade de mudar a voz e o andar de tal maneira a se tornar irreconhecível mesmo a seus amigos, o sr. Jacy Campos bem merece os louvores que os espectadores fariam ao seu trabalho, alguns dos quais com autoridade dos srs. João Villaret e R. Magalhães Júnior. Há os que me acusam de ser exagerado com os moços, como se não o fosse também com os que chegaram antes deles, quando exibem trabalho, estudo a propósito artístico. Mas como só os indiferentes merecem censura, por que não transbordar de alegria diante de moços que se revelam com tanto talento?

Mais uma vez me dirijo a Sra. Henriette Morineau para dizer-lhe “muito obrigado”. Em nome de todos os que, como eu, se batem pelo teatro como fator educacional pelos que vivem há anos pregando a necessidade de se dar a nossa criança espetáculos bonitos, sadios, com atores adultos. Obrigado também porque me ouviu a voz quando lhe levei o original da Sra. Lucia Benedetti, que lhe tornou possível tornar uma realidade, meu permanente sonho de se criar o teatro que inaugurou.

O modo por que se constrói o texto permite observar detalhes que vão além das orientações previstas pela autora nas didascálias. Um exemplo disso é a música e a sonoplastia, as quais podem ser identificadas em toda a sua complexidade no texto jornalístico, mas não na dramaturgia publicada. Outro aspecto que também chama a atenção é a atuação dos atores e a caracterização dos personagens.

Como se pode perceber pelo exposto até o momento, a novidade é parte de uma longa construção. O grande significado de *O casaco encantado* foi o de sintetizar no palco elementos que traduzia uma nova sensibilidade infantil e juvenil. Essa nova sensibilidade, que se registrou primeiramente no texto de Benedetti e que depois possibilitou as várias dimensões da representação, é simultânea ao processo de modernização da sociedade brasileira e do contato das categorias sociais representadas com os meios de comunicação de massa: o cinema, o rádio, as revistas ilustradas e as histórias em quadrinhos em principio e depois a televisão.

1.3.5 O artista e a sua relação com o público

Como se notou no tópico anterior, um aspecto preponderante nos contos maravilhosos é a sua disponibilidade para as relações interpessoais. Tanto em questões internas do texto, quanto na sua transmissão e perpetuação, a interação entre pessoas é um fator chave. O teatro amplia essa possibilidade pelo tipo de comunicação que propicia. Assim, o simbólico da linguagem dos contos maravilhosos, representando processos internos e incorporando significados interpessoais e intersubjetivos à trama, assegura a essa dramaturgia uma série de elementos que garantem a esse teatro características que possibilitam ao artista adulto controlar as relações que se estabelecem entre palco e plateia, procurando fazer o espectador se esquecer de si mesmo.

A atuação do adulto em detrimento da criança, que antes ocupava a cena do teatro infantil no país, fica sendo desse modo um pressuposto básico do teatro infantil não apenas no Brasil, mas como se procurou mostrar aqui, do teatro para crianças que se realizou mundialmente após a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, segundo J. Galante de Souza (1960), essas bases foram lançadas por Paschoal Carlos Magno, no jornal *O Globo*, em 1944³⁴.

Na entrevista publicada pelo jornal, em 14 de novembro, nas páginas 01 e 10, por ocasião da inauguração do Teatro do Gibi, Paschoal Carlos Magno expõe de forma categórica a necessidade de se criar um teatro para crianças, orientado por adultos, pois segundo ele, crianças não gostam de ver outras representando. O empreendimento, articulado por ele e patrocinado pelo proprietário do jornal, Roberto Marinho, garantia palcos sobre rodas, percorrendo inclusive os bairros mais distantes da periferia do Rio de Janeiro. Esses palcos, a cada domingo, possibilitavam um repertório de atrações que podiam ser assistidos nos bairros da cidade. Apesar de apresentar pequenas e rápidas peças ou cenas de autores nacionais ou estrangeiros, as atrações não eram, contudo, somente de teatro. Contavam também com apresentações de circo, cinema e orquestra; manifestações populares, tais como pastorinhas, presépios e bailes infantis; curso de marionetes e exposição de desenho.

³⁴ Disponível em

<<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=&ordenacaoData=dataAscendente&allwords=paschoal+carlos+magno&anyword=&noword=&exactword=teatro+infantil&decadaSelecionada=&anoSelecionado=&mesSelecionado=&diaSelecionado=>>, acesso em 01/11/2015.

A parte inicial da crônica publicada sem identificação no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, em 04 de outubro de 1948, no entanto, problematiza melhor a questão da encenação por adultos de teatro para crianças como público específico:

A “Companhia Artistas Unidos”, de que a senhora Henriette Rister Morineau, ora representando magistralmente a peça “Só nós três!” é a primeira figura, vai apresentar na segunda quinzena deste mês, o seu Teatro das Crianças. É um teatro infantil feito, como deve realmente ser e é, nos países bem orientados sobre o assunto, por atores adultos e não por crianças. As crianças não tiram com toda a propriedade os efeitos cômicos das peças, nem são capazes de um jogo burlesco como os atores adultos. A representação para crianças deve ter um tom caricatural, de exagero de gestos e de recursos, que só os atores experimentados são capazes de realizar. Assim, ninguém pode contestar que atrizes com o tirocínio de Madame Morineau, Flora May e Maria Castro representem melhor os papeis de uma peça infantil do que bisonhos amadores infantis, entre os quais não é todos os dias que surge uma revelação como o de Teresinha, a assombrosa e minúscula interprete de “Mulheres”.³⁵

Se o primeiro elemento a figurar nas bases do teatro infantil é a encenação realizada por adultos para crianças, porque somente eles, os adultos, são capazes de realizar com propriedade os efeitos da peça, o primeiro documento que define todos os aspectos que compõem essas bases, no entanto, é atribuído a Julio Gouveia (1951). Ao estabelecer as bases psicológicas, pedagógicas, técnicas, estéticas e econômicas para a realização do teatro para crianças e adolescentes, no I Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, coloca o problema em termos de que “enquanto o teatro para adultos deve ser encarado pelo aspecto cultural, o teatro para crianças e adolescentes só pode ser considerado como educativo”.

O posicionamento, segundo o autor, exige que se coloque tal teatro no âmbito da pedagogia, o que implica em considerar o novo gênero de teatro como elemento importante não apenas para formar para o futuro um público adulto de boa qualidade, mas também pelas influências psicológicas na integração da personalidade da criança dentro da sociedade. “O teatro para crianças e adolescentes, além de contribuir para a formação do público, constitui elemento importantíssimo na formação intelectual, moral, artística e social do adulto” (GOUVEIA, 1951, p. 125).

³⁵ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=54944&Pesq=O+Teatro+pa-ra+Crian%u00e7as+dos+Artistas+Unidos>, acesso em 17/08/2014.

Para levar adiante sua tese, Julio Gouveia (1951), defende então que o teatro para crianças e adolescentes deve obedecer a cinco princípios básicos: possuir conflito perfeitamente delineado, estar de acordo com o interesse do público, separar o público por idades, evitar personagens capazes de agir antipedagogicamente e, por fim, estimular a participação do público. Esses pressupostos, segundo Julio Gouveia (1951), prescrevem que “só atores adultos serão capazes de apresentar espetáculos de boa qualidade artística e pedagógica, e só eles serão capazes de estabelecer as necessárias relações entre palco e plateia, orientando e controlando as reações do público infantil” (GOUVEIA, 1951, p. 123).

Para o autor, isso, contudo, não inviabiliza investimentos no teatro representado por crianças e adolescentes, não somente porque “constitui um poderoso elemento de formação do hábito do teatro, como contribui, como precioso fator educativo, para a personalidade social, graças ao espírito de cooperação que caracteriza o trabalho em equipe indispensável no teatro” (GOUVEIA, 1951, p. 123).

É importante notar então a presença do adulto representando em cena, como traço distintivo entre o moderno teatro infantil e o teatro com função pedagógica destinado às jovens gerações antes de 1948 no Brasil, abre perspectiva para a produção que visa ao mercado, pois até a montagem de *O casaco encantado*, “o teatro infantil, no país, significa um grupo de crianças, normalmente organizado pela escola, que representa para adultos. Não existe a criança como público-alvo nem teatro profissional voltado para a infância”³⁶.

Dito de outra forma, “a posição do artista em relação ao seu público” (CAMPOS, 1998, p. 48) amplia de forma definitiva a possibilidade de também se discutir o teatro para a infância no país através de critérios estéticos. É o que demonstra Benedetti (1969), no trecho a seguir, sobre a diferença entre teatro escolar e teatro realizado por profissionais:

Quando digo que o teatro escolar não pode prescindir do fundo moral, não quero dizer que o outro teatro infantil, o espetáculo de arte possa. O que acontece é que no teatro de arte há mais recursos, a lição pode ser dada indiretamente, há grandes margens para a fantasia e a conclusão final. Mas no teatrinho infantil onde tudo é esquematizado é preciso que a lição seja quase sempre direta (BENEDETTI, 1969, p. 102).

³⁶ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399357/os-artistas-unidos>>. Acesso em 21/01/2015.

Outro elemento que entra nesse jogo e que é colocado em evidência pela encenação da peça escrita por Benedetti pode ser encontrado nas seguintes palavras de Pupo (2013, p. 416):

Levado a efeito por atores adultos, o teatro para a infância e juventude se endereça a um público particular: as jovens gerações. Com mais frequência adjetivado como *teatro infantil*, ele pode eventualmente ter como alvo um segmento mais amplo de público, passando nesse caso a ser chamado de teatro infanto-juvenil. Sob ambas as denominações, ele se distingue das modalidades teatrais produzidas por crianças e jovens em contextos escolares ou ligados à ação cultural. Seu traço distintivo se situa precisamente na diferença de idade entre quem o realiza e o público ao qual ele se destina, independente do caráter profissional ou amador do acontecimento teatral.

Assim, além das questões relativas à arte e ao mercado, a diferença de idade entre quem realiza e o posicionamento do adulto deve ser observada mais uma vez em razão de como se resolve, de acordo com o que assinalam Zilberman e Magalhães (1982, p. 18), a “assimetria congênita” entre aqueles aos quais estão ligados todos os fatores de produção do novo bem cultural e as jovens gerações, os espectadores, os quais correm o risco de participar apenas como polo passivo em todo o processo, não sendo considerados em suas expectativas.

Por essa perspectiva de trabalho, ou seja, procurando diferenciar um teatro que se filia a uma tradição pedagógica e utilitária e um teatro que privilegie o universo de seus espectadores, é que a análise da dramaturgia para a infância deve ser analisada. Nesse sentido, a publicação de peças encenadas no período revela uma faceta importante, porque, por um lado, divulga peças, que se destacaram por ser fenômeno de público e bilheteria e que, por isso, chamaram também o interesse das editoras. Por outro lado, esses textos que se destacaram revelam como esses autores se posicionam de modo a conceber a infância, a adolescência e a juventude em seu momento histórico, permitindo a discussão, além das questões formativas inerentes a esse teatro, de questões estéticas.

1.3.6 A representação das jovens gerações

A representação da criança e do jovem no conjunto de peças analisadas durante o período em questão, contempla uma gradual mudança no modo como os autores compreenderam essas categorias sociais a seu tempo. Essa variação está diretamente

ligada à valorização ou não das experiências das gerações mais jovens e na capacidade da dramaturgia em questão de se colocar no lugar daquele que é retratado, como propõem Zilberman e Magalhães (1982).

Benedetti, ao escrever *O casaco encantado*, segue o modelo tradicional dos contos de fadas, ou seja, trabalha com dois protagonistas, um adolescente, José, e um jovem, João, que se colocam em perigo por causa das características do mais jovem. Falta-lhe cuidados, é estouvado. O modo como o rapaz age coloca a dupla em uma situação de vida ou morte. Isso os faz partir para o mundo à procura da solução para o problema. Solucionado o problema, retornam para a casa.

O levantamento das temáticas da peça de Benedetti mostra que uma possibilidade de discussão está na iniciação do jovem no mercado de trabalho, completamente inserida no contexto de urbanização e industrialização da época. A autora coloca em cena um *Prólogo*, no qual uma Vovó exerce o papel de narradora, para contextualizar a história dos dois rapazes. João é o mais velho, estudou muito, não conseguiu emprego e por isso aprendeu a costurar. É muito pobre, mas não deixa de ajudar o amigo, José. Este, sendo mais novo, mora em casa de João e é bom rapaz, porém tem medo da tesoura, o que não o impede de ser bom ajudante.

Em relação aos estudos e à formação profissional dos protagonistas, é preciso destacar em primeiro lugar que a educação no país estava sob a égide da Escola Nova. Saviani (2007), em *História das ideias pedagógicas no Brasil*, aponta a predominância da pedagogia nova no período entre 1947 e 1961. Ancorada nas descobertas da psicologia infantil, já nas décadas de 1920 e 1930, a Escola Nova defendeu uma concepção de criança e de jovem diferenciada da pedagogia tradicional e propôs um modelo de educação à coletividade em geral e não apenas para classes privilegiadas economicamente. A principal consequência foi que o ideário escolanovista contribuiu fortemente para a ampliação do pensamento liberal no Brasil. Isso por que, como salienta Saviani, a problemática relativa ao taylorismo e ao fordismo são os elementos motivadores da Escola Nova, completamente alinhada à modernização da cultura cafeeira e à industrialização do Brasil. “É impossível desenvolver as forças econômicas ou de produção, sem o preparo intensivo das forças culturais e o desenvolvimento das aptidões à invenção e à iniciativa que são os fatores fundamentais do crescimento de uma sociedade”, diz *O manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*³⁷, datado de 1932.

³⁷ Disponível em <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/22e/doc1_22e.pdf>, acesso em 18/12/2014.

“O ponto nevrálgico da questão”, ou seja, da estrutura do plano educacional proposto pelo *Manifesto*, estaria na escola secundária, “campo educativo em que se levanta a controvérsia sobre o sentido de cultura geral e se põe o problema relativo à escolha do momento em que a matéria do ensino deve diversificar-se em ramos iniciais de especialização” (MANIFESTO, 1951). A solução sugerida para o plano proposto é adaptar a educação “à diversidade nascente de gostos e a variedade crescente de aptidões que a observação psicológica registra nos adolescentes e que “representam as únicas forças capazes de arrastar o espírito dos jovens à cultura superior” (MANIFESTO, 1951).

No que tange à escolarização, sobre José, o mais novo, nada é dito dele, mas parece estar justamente naquela idade de ingressar no âmbito de um processo que lhe considere as aptidões e gosto, ou seja, por volta dos 15 anos. Sobre João, no entanto, sabe-se no prólogo, pela narradora, que “estudou muito, formou-se, mas não conseguiu emprego” (BENEDETTI, 1969, p. 17). Mais adiante, no final do primeiro ato, já transformado em sapo, argumenta com o rei, apoiado pela princesa, para escapar à decapitação que o monarca lhes impunha como castigo: “estudei na Universidade Real e sou formado em Ciências e Letras. Tenho curso de Pintura e Arquitetura” (BENEDETTI, 1969, p. 33).

Em relação ao mais velho, a peça de Benedetti abre então uma lacuna. Se o rapaz estudou e se formou, por que não obteve emprego? Além disso, optou justamente por áreas novas, mais adequadas à variedade de gostos e necessidades sociais da época segundo o *Manifesto*. O problema então estaria na educação ou na oferta de emprego? Qualquer que seja a resposta, não nomeada pela autora, o que se pode perceber é que os protagonistas de Benedetti estão completamente inseridos no movimento sócio-educacional brasileiro da época em que a peça foi escrita e resta uma questão a ser respondida em relação a João.

Ao final, a peça não pontua nenhuma questão de classe e de luta social e os garotos não transcendem a condição inicial, nem em termos de consciência crítica de mundo, nem em termos materiais. Nesse sentido, a peça poderia ser considerada reacionária ao solidificar os laços entre os alfaiates para os manter onde estão. Assim, abriria espaço também para a discussão da fantasia como elemento escapista, como propõem Zilberman e Magalhães (1982).

Porém, ao final, é a função geral dos contos de fadas em sua dimensão universalizante que se sobressai. Ao registrar um rito de passagem, Benedetti coloca em

cena dois jovens, os quais têm que se virar para resolver seus problemas, o que culmina, no desfecho, com o fortalecimento das relações interpessoais. Nisso, contudo, não entra nenhum juízo crítico sobre o lugar social desses jovens. O universo da adolescência e da juventude fica, desse modo, restrito às experiências de dois rapazes que formam uma família e, por intervenção de um bruxo, acabam ajudando a fabricar um produto diferenciado, o casaco, o qual funcionará como uma arma para resguardar de invasores o reino em que vivem.

As peças que vêm na sequência, até 1953, quando acontece a estreia de Maria Clara Machado, adotam o mesmo critério de colocar a magia no centro da complicação dos problemas e na sua resolução. A tendência é usar o elemento mágico que representará “o adulto onipotente, aliado e bom, que soluciona interferirá no problema do herói, de modo que este se sujeita à dominação do outro, sem questionar de onde provém seu poder ou quem o delegou a ele” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 16).

Até 1953, duas peças, no entanto merecem comentário. *O balão que caiu no mar*, de Odilo Costa Filho, de 1949, e *O filhote de espantalho*, de Oswaldo Waddington, encenada em 1952. A primeira é estruturada como homenagem a Manuel Bandeira, explorando elementos carregados de carga poética. É nessas condições que o balão assume o lugar de protagonista, representando as jovens gerações. Nessa construção, contudo, não entra a força da magia ajudando o personagem, mas a lógica de uma obra poética, a qual, por sua condição, é campo aberto à fantasia. O enredo, no entanto, como já se disse no tópico anterior, obedece à estrutura dos contos maravilhosos e, entre as possibilidades temáticas, explora assunto diverso dos que aparecem em todo desenvolvimento do teatro infantil no Brasil: a inexorabilidade dos fluxos da vida. Após realizar sua viagem, o balão retorna ao lugar de onde partiu, mas, ao chegar, compreende que seu destino está ligado no mar, a ele retornando.

O filhote de espantalho é outra obra que se organiza sobre o modelo universalizante dos ritos de passagem dos contos maravilhosos, em que a magia não é elemento complicador do conflito. A fantasia não se realiza por meio de mágicos, bruxos, ou fadas, mas pela antropomorfização de animais e seres inanimados. Esses elementos não são novos no teatro infantil brasileiro, o relógio e o sapo, em *O casaco encantado*, foram elementos iniciadores nesse sentido.

A peça de Oswaldo Waddington também segue a mesma estrutura dos contos maravilhosos. Um garoto espantalho vive em casa, estudando, sob os cuidados de sua

mãe. O pai trabalha na lavoura, lugar um pouco distante de casa. O jovem espantalho tem um sonho, trabalhar como o pai. No entanto, a família o protege, pois, para que possa exercer a profissão, deve saber de cor algumas lições, entre elas, como espantar o Azulão, o principal inimigo.

Como é preguiçoso e não gosta de estudar, mas tem muita vontade de mostrar que é capaz de enfrentar o trabalho, o menino sai de casa em uma madrugada e, antes que os pais percebam, vai à roça. Lá chegando, Azulão aparece e o ataca. O bico do inimigo lhe rasga o corpo, fazendo com que o enchimento saia pelo buraco. Correndo risco de morte, o menino corre para casa e é obrigado a contar o que se passou.

A situação se resolve, quando, depois de recuperado, o garoto, que está de castigo, percebe a chegada do Azulão no quintal e consegue expulsá-lo. A cena é assistida pela mãe, por Perequeté, o coelho, seu melhor amigo, e pelo pai que retorna do trabalho. A peça termina com a comemoração do aniversário de oito ou nove anos – segundo a rubrica – do jovem espantalho, agora colocado em outro lugar social.

Como se pode perceber, o modelo de família representado pelos espantalhos é a típica família idealizada. O pai provedor, a mãe responsável pelo lar e pela educação do filho, a criança protegida no ambiente doméstico e privado. Porém, na questão da passagem da vida familiar para o campo, ou o mundo, algo fica patente: é pela capacidade de exercer o trabalho que o garoto passa a ser considerado um “espantalho completo”. Todavia, para o aperfeiçoamento de suas habilidades, percebe-se que a escola, como instituição burguesa, mesmo apesar do novo discurso que lhe emprestou a pedagogia nova no período em que a peça foi escrita, ainda não contempla a realidade do garoto.

O contato com o mundo efetivo é que proporciona ao pequeno espantalho a oportunidade de realizar seu sonho de ir ao trabalho, com a segurança esperada pela família. Nessa questão, o que parece estar em jogo é o velho ditado popular “mais vale a prática que a gramática”. Ou seja, o aprendizado verdadeiro se dá pela interação com o mundo e não com o universo da escola, que continua livresca e sem utilidade para a verdadeira formação dos mais jovens. Dito de outro modo, à teoria, necessária para desenvolver e aprimorar qualquer trabalho, não é dado o valor necessário. Faz crer, portanto, na imutabilidade das situações e em contextos que não sofrem interferências de outros fluxos que não sejam os já postos e determinados.

Outra questão importante a ser apontada é a idade do garoto, oito ou nove anos. Nesse texto, diferentemente de *O casaco encantando*, onde se tem um adolescente e um

jovem e o ingresso no mercado de trabalho, em tempos politicamente corretos, poderia se dizer que se trata de trabalho infantil. Porém, o mais complexo é perceber o modelo de sociedade que perpetua. Mulheres e crianças só estão em segurança em casa. Ao homem cabe a força para o trabalho e a defesa do lar. À mulher compete o cuidado do lar e a educação dos filhos. No desfecho, enquanto a mãe permanece na condição de indefesa, o filho adquire competência para enfrentar os perigos do mundo, ameaças ligadas unicamente à execução de um ofício. Diga-se de passagem, uma ocupação determinada pelas condições de nascimento, ou classe. Em trocadilho com outro ditado popular, “quem nasceu para espantinho, nunca chegará a outro ser”. Essa é uma postura comum também em todas as outras peças do período, lidas e não citadas neste trabalho.

Nesse ponto, o texto de Oswaldo Waddington se iguala ao de Lucia Benedetti. Os protagonistas apenas garantem os seus direitos de continuarem fazendo aquilo que já lhes estava reservado. Os rapazes de *O casaco encantado* voltam para a casa somente com aquilo que foi negociado com o rei: as próprias vidas. Nenhum reconhecimento ou distinção por terem ajudado a criar uma arma revolucionária. Apenas a solidificação dos laços de afeto e de trabalho que já os guiava. À criança de *O filhote de espantinho* é dado o direito de exercer sua profissão, com a qual sonhava. Para exercer esse ofício, há uma condição *sine qua non*, não se relacionar com alguns indivíduos, como o Azulão, por exemplo. Ao final, os contatos interpessoais do garoto continuam sólidos na família e com o amigo coelho. Em relação à abertura para o mundo e a possibilidade de conhecer alguém de fora desse núcleo para se relacionar, será preciso esperar por um novo rito de passagem.

Esse panorama, contudo, gradativamente vai dando sinais de mudança. Em 1953, há a estreia de Maria Clara Machado, com *O boi e o burro no caminho de Belém*. Inicialmente escrita para ser encenada por bonecos, a peça inova por renovar a linguagem dos autos pastoris. A inversão de ótica promovida pela autora ao conceber um auto de natal, em que a história do nascimento de Cristo é conduzida por dois animais antropomorfizados, promove uma desestruturação na percepção dos autos publicados anteriormente, em que os condutores da ação eram os pastores, ou os reis magos. A título de exemplo dessa tradição sendo empregada no teatro publicado para crianças, é esse o posicionamento encontrado no *Auto de Natal*, de Carlos Góis, citado na seção anterior, apresentada e publicada pela primeira vez em 1917, ou ainda em *Um menino nos foi dado*, de D. Marcos Barbosa, encenada pela primeira vez no Natal de

1943, mas publicada somente em 1974, pelo Serviço Nacional de Teatro, em edição organizada por Lucia Benedetti.

O que muda realmente é que Maria Clara Machado segue o molde dos contos populares em que a fantasia se realiza por personificar animais. Os dois autos anteriores, ao contrário, procuravam seguir o modelo simbólico realista, sendo difícil localizar o universo infantil na estrutura da peça. Em Carlos Góis, não há espaço para a criança, a não ser na manjedoura. Na peça de Dom Marcos Barbosa, além do menino no presépio, as três crianças que aparecem em cena servem basicamente aos seguintes propósitos: marcar o realismo simbólico da encenação, ao servirem de ponto de passagem entre a encenação do presépio e a missa que deve começar em seguida; dentro desse realismo, dar à encenação cor local, pois são crianças da Tijuca que ouviram na escola a história dos reis e dos pastores e saíram para procurar o menino que nasceu; e ainda, na passagem do simbólico da representação para a cerimônia religiosa, serem interlocutores do pároco celebrante da missa para que se afirmem dogmas religiosos.

Como se pode notar, na peça do religioso, por exemplo, ressalta-se apenas o caráter divino do acontecimento. Aos animais, não foram reservados lugares naquele presépio. Tampouco na peça de Carlos Góis. Maria Clara Machado, ao contrário, ao humanizar o boi e o burro, como nos contos populares, flexibiliza a lógica da criança em cena e é capaz de fazer uma transição sutil e complexa entre os planos divino, animal e humano. Essa lógica infantil intersubjetivada pelos animais se revela, desse modo, como algo capaz de movimentar estruturas. É certo que a peça registra a universalidade da história de Cristo, mas transcreve também uma questão de ordem social e estética no país: uma maneira diferenciada de representar a infância no teatro.

Outro ponto importante a se ressaltar sobre Maria Clara Machado é o caminho seguido por sua obra. Em sua estreia, explora a fantasia pela vertente das manifestações populares ligada à religiosidade, contudo, o conjunto de 29 peças que constituem a obra da autora não segue apenas nessa direção. Assim como redimensionou as representações infantis em *O boi e o burro no caminho de Belém*, Maria Clara inova mais uma vez ao optar por desenvolver não apenas o modelo legado pela tradição popular, como os contos de fadas e as histórias de animais, bem como por incorporar outras fontes e elementos no teatro infantil brasileiro.

Como afirma Lopes (1997, p. 87), Maria Clara Machado explora “dados do imaginário, legados pela nossa cultura ocidental, chegados de várias fontes, isoladas e/ou combinadas, como literatura, cinema, rádio, televisão, artes plásticas, etc”. Em

outras palavras, a obra de Maria Clara Machado estabelece um intenso diálogo com do processo de formação da sociedade de massa no país, a partir do momento que amplia largamente o molde original oferecido pelos contos de fadas e pelas histórias maravilhosas para elementos explorados pela indústria cultural em âmbito nacional e internacional.

Isso mostra que, mais do que qualquer outra dramaturgia do período, Maria Clara Machado amplia os horizontes do teatro infantil brasileiro, por inseri-lo de forma categórica no movimento mundial de destinação de produtos culturais para as jovens gerações. A obra da autora dialoga, como se viu, com outras referências que já vinham sendo exploradas pela indústria cultural.

O prêmio de dramaturgia promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro e que autora ganhou em 1953 e 1955 é um dos primeiros indícios desse fenômeno de inserção. Logo após Lúcia Benedetti ser a contemplada em 1952, com *Joãozinho anda pra trás*, no ano seguinte, Maria Clara Machado foi a ganhadora com *O rapto das cebolinhas*, a primeira história de detetive do teatro infantil brasileiro. Não se pode esquecer que referências a esse tipo de história já haviam aparecido na comédia *A derrota de Sherlock Holmes*, de Joracy Camargo e Henrique Pongetti, publicada em 1938.

Em 1955, a autora encena *Pluft, o fantasminha* – em clara referência a Gasparzinho, criado Seymour Reid e publicado pela editora Harvey Comics, desde o início da década de 1940. O primeiro desenho animado do personagem foi realizado pela Paramount Pictures, em 1945. Em 1954, Gasparzinho ganha uma companheira, Wendy, the good little witch, no Brasil, Luísa, a boa bruxinha. Dentro desse contexto, é que em 1955, *A bruxinha que era boa* é classificada em primeiro lugar no Concurso de Dramaturgia da Prefeitura do Distrito Federal.

Outras marcas de legitimação da produção da autora podem se situar na fortuna crítica sobre a obra de Maria Clara Machado. Carlos Drummond de Andrade, Décio de Almeida Prado, Austregésilo de Athayde, Paulo Francis, Yan Michalski, Bárbara Heliadora e Flora Süssekind são nomes que garantem textos em jornais e revistas especializadas, legitimando não apenas seu trabalho na dramaturgia, como também o campo cultural que se amplia.

Bárbara Heliodora, por exemplo, em texto crítico intitulado *O desenvolvimento de um teatro brasileiro*, publicado na Revista Brasileira³⁸, em março de 1959, ao discutir as possibilidades do teatro infantil no país, traça diferenciações entre a linguagem desenvolvida por Lucia Benedetti e aquela realizada por Maria Clara Machado.

Enquanto que Lucia Benedetti baseia seu sucesso num bom aproveitamento dramático das fórmulas mais ou menos universais dos contos de fadas, (...) Maria Clara Machado criou um mundo cuja linguagem tem muito do encanto particular da vida de criança no Brasil. Não tem, é certo, escolhido temas e histórias de caráter regional, mas há em sua linguagem uma autenticidade que é indiscutível, tanto pela incrível captação do ponto-de-vista infantil dos assuntos quanto pelo uso de imagens que são parte da infância brasileira. A extrema poesia de *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, a incrível plausibilidade de uma encantadora família de fantasmas em *Pluft, o fantasminha*, a infantil ingenuidade de *O Rapto das cebolinhas* ou de *A Bruxinha que era boa* são excelentes exemplos de uma inventividade muito desenvolvida e servida por um diálogo rico e verossímil.

Nessa discussão não se pode esquecer ainda de algumas outras questões que envolvem a obra em questão. Uma delas está vinculada às relações que o Tablado estabeleceu com a Rede Globo de televisão, como escola formadora de talentos para a telinha. Outro ponto é a carreira internacional das peças de Maria Clara Machado, traduzidas e encenadas em diferentes países: “França, Espanha, Alemanha, Rússia, Índia...” (CAMPOS, 1998, p. 31).

Ao comentar a produção de Maria Clara Machado no período que vai de 1953 a 1960, Campos (1998) comenta os caminhos percorridos pela autora e assim o relaciona ao teatro infantil daquele momento:

Se algo, acima de tudo, caracteriza a produção de Maria Clara Machado entre 1953 e 1960 é a variedade de assuntos e de tons das peças. É um teatro que se inventa quase a cada experiência, fato que talvez não se deva estranhar. Afinal, não apenas o seu teatro, mas o teatro infantil brasileiro está se criando e criando seus modelos (CAMPOS, 1998. p. 136).

³⁸ Disponível em

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=139955&pesq=teatro%20infantil>>, acesso em 19/10/2015.

Lopes (1997), com base em 26 trabalhos de Maria Clara Machado, propõe a divisão da produção destinada por ela a crianças e jovens em quatro eixos temáticos: a) peças históricas, bíblicas ou extraídas dos contos tradicionais; b) peças que tematizam a busca do sonho/conhecimento ou os ritos de passagem; c) peças detetivescas; e ainda, peças de costumes. De acordo com essa classificação, é no período tratado nessa seção, em pouco mais de dez anos de criação d'O Tablado, que a autora desenhou a sua trajetória compondo trabalhos que contemplam os quatro grupos.

As peças pertencentes ao primeiro conjunto são: *O boi e o burro no caminho de Belém*, de 1953; *O Chapeuzinho Vermelho*, de 1956; *O embarque de Noé*, de 1957; *A Gata Borralheira*, de 1962. Do segundo grupo fazem parte: *Pluft, o fantasminha*, de 1955; *A bruxinha que era boa*, escrita em 1955, mas encenada pela primeira vez em 1958; *O cavalinho azul*, de 1960; *A menina e o vento*, encenada pela primeira vez em 1963. Ao terceiro composto, pertencem *O rapto das cebolinhas*, em 1953, e *A volta do Camaleão Alface*, em 1959. Finalizando, no último agrupamento: *Maroquinhas Fru-Fru*, em 1961.

Quanto ao modo como a infância, a adolescência ou a juventude aparece nas peças do período e, por consequência, na maior parte da obra da autora, o que se observa no conjunto das quatro temáticas, já a partir dos títulos das peças, é que, por estarem inseridas no movimento internacional de destinação de bens simbólicos às jovens gerações, dialogam com a tendência daquele momento de universalizar o teatro infantil brasileiro. Isso faz com que uma visão crítica das dinâmicas sociais seja pontuada apenas em *A menina e o vento*, como se viu anteriormente, ou sugerida em outras, como *Maroquinhas Fru-Fru*, na qual, de dentro de um poço, a protagonista pode ouvir todas as maquinações de seus conhecidos.

Assim, o que se percebe em Maria Clara Machado e O Tablado dentro dessa tendência em universalizar o teatro infantil brasileiro é o domínio da carpintaria teatral, do texto à encenação. Nesse aspecto, também se destacam novidades que a autora traz para a cena do teatro infantil brasileiro. Entre elas, o desenvolvimento do enredo não mais pela estrutura clássica dos três atos, geralmente orientados pela estrutura dos contos maravilhosos. O primeiro ato trazendo a apresentação do conflito, o segundo coincidindo com a viagem do herói e o terceiro solucionando o problema e trazendo de volta o herói ao lar. Com Maria Clara Machado, o desenvolvimento das histórias privilegia as cenas e não mais os atos. O procedimento aproxima então a linguagem do teatro à linguagem televisiva, marcando uma inversão no fluxo das influências. Quando

da inauguração da TV no Brasil, o novo meio de comunicação se apropria da linguagem do teatro, Maria Clara, no entanto, explora a linguagem do teatro infantil em relação à TV e ao cinema.

Além disso, a autora é a primeira a incluir as histórias que dependem da escuridão da noite para o desenvolvimento dos conflitos. Em *O rapto das cebolinhas e Pluft, o fantasma*, por exemplo, os efeitos de luz explorando a penumbra são fundamentais para a realização dos enredos.

Contudo, dentro dessa tendência em universalizar as histórias por sua estreita relação com o mercado de bens culturais no período, além de *O boi e o burro no caminho de Belém* e da exploração de outros caminhos que não sejam única e exclusivamente os contos maravilhosos, como vinha acontecendo, outra exceção é preciso ser apontada em relação à produção da autora. Com *Pluft, o fantasma*, em 1955, ela provoca nova ruptura no teatro infantil brasileiro, exatamente no ponto que diz respeito a este tópico, na representação do universo infantil. “É justamente mostrando como a autora recupera a identidade infantil no texto e experiencia a verdade de ser infante que a sua mensagem torna-se a chave da própria obra” (SOUZA, 1986, p. 10)

Pode-se afirmar que *Pluft, o fantasma* é a primeira peça infantil em que a criança, ou as jovens gerações representadas pelo fantasma, são tematizadas de forma inovadora. Isso porque a autora coloca como conflito principal de uma criança fantasma o medo que tem de gente. Um desvio semelhante à inversão de ótica que caracterizou *O boi e o burro no caminho de Belém*, também se verifica em *Pluft*, quando a autora traz para o palco os fantasmas como personagens.

Lopes (1997), em sua tentativa de encontrar um leitor aprisionado nas malhas do texto de Maria Clara Machado, identifica alguns pontos que esclarecem as facetas distintas do personagem, o qual, segundo o autor, pela contextualização das rubricas e pelos diálogos deve ter em torno de 07 a 10 anos. Entre eles, o pesquisador afirma que:

Esse menino brincalhão – que não conhece estereótipos, ou atributos de gênero, que passa indistintamente da brincadeira com *objetos e brinquedos masculinos* para outros de *natureza feminina*, como os classificaria uma visão conservadora dos papéis sexuais e de gênero –, parece refletir uma concepção de criança livre das amarras dos estereótipos e predestinações estreitas, presentes na pedagogia e nas artes destinadas às crianças daqueles tempos, já que estamos falando da época de criação da peça, ou seja, metade dos anos 50 (LOPES, 1997, p. 94 – 95 – itálicos do autor).

Outra face de Pluft que rompe com a destinação fatalista, segundo Lopes (1997) é o medo paradoxal que o personagem sente dos humanos. Isso porque a cultura ocidental, principalmente a literatura e o cinema, sedimenta que o fantasma é quem infunde medo nas pessoas. O autor, contudo, alerta para o fato de que essa caracterização não abafa a vocação do personagem para a solidariedade e para a generosidade. É quando entra em cena outro personagem criança, Maribel, a qual “é responsável (ao lado do Pirata Perna de Pau), pela humanização emotiva e sentimental do fantasminha” (LOPES, 1997, p. 102 – parêntesis do autor). As duas crianças opõem desse modo dois medos diferentes. Pluft luta contra um medo vago e impreciso, enquanto Maribel se defronta com uma ameaça real, o Capitão Perna de Pau.

O medo como assunto ligado ao universo das gerações mais jovens tinha sido uma constante no teatro infantil brasileiro na fase anterior. Figueiredo Pimentel, Coelho Neto, Henrique Pongetti e Joracy Camargo são autores que abriram espaço para essa discussão em suas peças, como se viu na seção anterior. Contudo, em nenhum deles se viu o tratamento dado por Maria Clara Machado a Pluft. Nem mesmo os autores que escreveram nesse período de nascimento do moderno teatro infantil brasileiro conseguiram esse intento.

Além da dramaturgia de Maria Clara Machado, duas outras peças do período merecem destaque no que se refere à representação da infância aliada ao universo folclórico e à cultura popular no teatro infantil do período. São elas *O vestido de Estrela Flor*, de Maria Lúcia Amaral, e *O bode e a onça*, de Cléber Ribeiro Fernandes, ambas de 1958. Nas duas, contudo, não se escapa de certa dimensão pedagogizante. Em *O vestido de Estrela Flor*, a encenação recheada de canções, trovas e parlendas acaba por definir regras de valores para os personagens, a partir do momento em que o desfecho soluciona uma história do tipo *o cravo brigou com a rosa*. Todavia aqui não se trata de uma trama de amor, mas da inveja que a margarida, Contente, tem da rosa, Estrela-Flor, por causa do vestido. A contenda é solucionada quando a margarida se transforma em sapo por obra de uma receita de chá e volta depois à forma de flor com outra consciência, arrependida de suas atitudes anteriores.

Também a adaptação para as necessidades pedagógicas dos novos tempos é um dos pontos da crítica de Paulo Francis ao espetáculo de Cléber Ribeiro Fernandes, no

jornal *Diário Carioca*, de 11 de março de 1959³⁹. Mais precisamente, para o jornalista, o desfecho é o que chama a atenção quando diz respeito ao aspecto que aqui se comenta. Ao realizar uma adaptação para o palco, o dramaturgo modifica o texto original, fazendo com que a disputa entre a onça e o bode pela casa que estava sendo construída resulte num acordo em que os dois ocuparão a mesma moradia. Diferentemente da adaptação, o conto original, no entanto, privilegia a esperteza do bode, numa lógica que valoriza não aquele que tem mais poder ou é mais forte, como faz crer o imaginário popular, quando se leva em consideração as relações entre uma onça e um bode, mas aquele que é astucioso.

Ao comentar o desfecho, assim se pronuncia o crítico:

Conta uma história de uma onça e um bode, animais solitários, que resolvem construir uma casa, que a destroem por conflito de vaidades e que preferem, por fim, esquecer essas vaidades em troca de um pouco de afeto mútuo, de companhia e de um teto para morar. Nada de excepcional, de revolucionário. Tudo fica no terreno das verdades familiares, discutíveis possivelmente no mundo de hoje, mas que ainda são correntes em meio a pedagogos. O tema de Cléber é o da necessidade de se por fim à solidão, ainda que para isso sejam necessários certos compromissos contrários às convenções humanas, às vaidades etc (FRANCIS, 1959, p. 6).

Como se nota, pelo comentário do jornalista, a prevalência dos desfechos que solidificam as relações interpessoais é mais uma vez o que resulta o desenrolar da peça.

Se as histórias de Maria Lúcia Amaral e Cléber Ribeiro Fernandes, apesar de se utilizarem de histórias do folclore não chegam a romper com o modelo dominante no teatro infantil do período, ao lado de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, uma outra peça pode ser citada na tentativa de definir uma trajetória em que a busca por emancipação e identidade se torna mais complexa. Trata-se de *Um lobo na cartola*, de Oscar Von Pfuhl, que recria o conto *Chapeuzinho Vermelho*.

Em *Um lobo na cartola*, de 1959, como se viu no tópico anterior, a autonomia da menina apresenta uma diferença em relação a *Pluft*. Enquanto na trajetória do fantasminha é importante o conhecimento que o personagem vai adquirindo ao correr da ação, em *Um lobo na cartola*, a garota já inicia a narrativa com uma compreensão da

³⁹ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=283&Pesq=a%20on%C3%A7a%20e%20o%20bode>, acesso em 22/11/2015.

realidade e disposta a mudar a trajetória original do personagem que lhe serve de base. Assim, em termos de conhecimento adquirido, a história da nova Chapeuzinho se desenrola não à medida que o personagem principal, através do conhecimento adquirido, define os contornos de sua identidade, mas a partir do momento em que esse personagem principal se torna um elemento que muda a percepção do Lobo e dos outros personagens que compareceram em sua festa, reagindo contra a fatalidade desse tipo de história.

Sobre *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado, de 1962, e *O circo de bonecos*, de Oscar Von Pfuhl, de 1964, peças que se destacam por inserir as representações das jovens gerações em contextos sociais mais amplos, já se teceram comentários nos tópicos anteriores. Mas é importante mais uma vez destacar que são as primeiras peças do teatro infantil brasileiro que caracterizam as jovens gerações a partir do contexto histórico e social do país. Em *A menina e o vento*, enquanto os dados sócio-históricos aparecem na caracterização da mentalidade de todos os personagens, em *O circo de bonecos* esses dados formam parte complicadora do enredo a partir da relação empregado/empregador, que existe entre Golias, o dono do circo, e Joãozinho e os bonecos, e obriga os personagens à ação.

Assim, o que se pode perceber de modo geral nas obras do conjunto é que apresentam personagens protagonistas que são crianças e jovens de acordo com o modelo universalizante dos contos maravilhosos. Nesse posicionamento, o que se sobressai é o final feliz como forma de valorizar um pressuposto básico desses contos, ou seja, as relações intersubjetivas. Não há contudo, na grande maioria das peças – exceção a *Pluft, o fantasminha*, *Um lobo na cartola* e *O circo de bonecos* – a tentativa de os tornar autônomos em relação à sua própria identidade. Ao final, continuam presos a mecanismos sociais, que os controlam e os protegem. As famílias são as principais representantes dessas disposições.

Quanto à língua que falam, novamente é preciso destacar o projeto de Maria Clara Machado. É com a autora que as falas dos personagens deixam de lado as regras do padrão gramatical para se aproximar da oralidade e da lógica infantil. Isso acaba por ampliar ainda mais a dimensão do poético na linguagem do teatro infantil. Exemplos desses acontecimentos podem ser lembrados nas citações de *Pluft*, comentadas no tópico anterior. Contudo, em todas as obras da autora é possível encontrar passagens em que o coloquial da fala, a lógica da criança, o humor dessa lógica e a carga poética se ampliam.

Desse modo, o que se nota na trajetória de desenvolvimento do moderno teatro infantil e a representação das jovens gerações no Brasil é a concomitância do desenvolvimento desse produto cultural com a formação da cultura de massas no país. Isso certamente também está relacionado à urbanização das cidades e à contemplação de novas demandas sociais no campo da cultura, com o surgimento de novos nichos consumidores, marcando profundamente a formação da individualidade das pessoas.

1.3.7 Instâncias legitimadoras

A euforia que se seguiu ao sucesso de *O casaco encantado*, como se viu, permitiu a ação progressiva de instâncias e condições que propiciaram a formação e a emancipação do gênero teatro infantil no Brasil. As preocupações com esse teatro no país, contudo, começou a se acentuar anteriormente com a criação do Serviço Nacional de Teatro, no ano de 1936, e mais especificamente com a constituição da Comissão de Teatro Nacional, instituída no ano seguinte. Dela faziam parte nomes ilustres como Oduvaldo Viana Filho e Sérgio Buarque de Holanda.

Promover o teatro para crianças e adolescentes dentro e fora da escola era um os objetivos da Comissão. Entre as justificativas para se investir no gênero estava o argumento que destacava o teatro infantil como “valioso instrumento educativo, cujos resultados não se fazem sentir apenas na formação artística, mas na formação geral da personalidade” (APUD, CAMPOS, 1998, p. 66).

A atuação do órgão já se observou anteriormente, quando se tratou do patrocínio para a Associação Brasileira de Críticos Teatrais montar as operetas que fizeram a transição entre o teatro escrito e publicado para ser representado por crianças e jovens sob a supervisão dos adultos e o moderno teatro infantil brasileiro. A partir de 1948, continuou a patrocinar empresas e companhias teatrais, tendo inclusive financiado a companhia de Henriette Morineau. Contudo, ao longo do período, o Serviço Nacional de Teatro, além dos financiamentos de produção, teve grande participação nas políticas públicas de fomento do teatro infantil, como se verá nesse tópico.

De imediato, além das companhias profissionais lideradas por artistas conhecidos, como é o caso daquelas que encenaram as peças de Benedetti, surgiram no Rio de Janeiro companhias especializadas em teatro para crianças, tais como Teatro da Carochinha, Teatro Rataplan, Cia Monteiro Lobato, Teatrinho Tio Paschoal, Grupo Garoto, Grupo Pinguim, Teatro do Jaboti, Teatrinho Caçula. Algumas encenaram

apenas um espetáculo. Outras, no entanto, chegaram a encenar mais peças, porém sem que se destacassem no período.

É preciso salientar, contudo, que durante esse período não apenas se encenaram peças com interesses comerciais. Se as companhias profissionais se destacaram no momento em que foi concebido o moderno teatro infantil brasileiro, a formatação de sua linguagem teatral não se deu somente por elas. A formação de grupos e companhias amadoras que investiram em pesquisa na linguagem do teatro infantil, no entanto, foram indispensáveis para a solidificação dessa manifestação cultural no país.

A ação desses grupos favoreceu o desenvolvimento de programas de longo prazo, o que lhes possibilitou a formação de estilo e personalidade própria. A título de exemplo, como expoentes dessa tendência, podem ser citados O Tablado, no Rio de Janeiro, a partir de 1953; o Teatro Escola de São Paulo – TESP, a partir de 1949, e O Teatro de Arena, a partir de 1958, em São Paulo; e ainda o Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação General Flores da Cunha - TIPIE, coordenado por Olga Reverbel, em Porto Alegre, a partir de 1956.

O tablado precisa ser lembrado igualmente pelo tríplice papel que desempenhou no teatro infantil brasileiro moderno, tal como destaca o número 27, da revista *Dionysos*, organizada por Flora Sussekind e publicada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN – e pelo Ministério da Cultura – MINC. Nesse aspecto, destaca-se como escola, empresa de produção e divulgação do gênero e um centro de irradiação intelectual, principalmente pela edição da revista *Cadernos de Teatro*. A publicação, lançada em 1956, foi publicada até 2007, em 178 edições.

Ressalte-se que não apenas O Tablado se destacou no cenário do teatro infantil brasileiro do Rio de Janeiro no período aqui estudado. Outros grupos também colaboraram para evidenciar a força desse teatro. A estreia do Teatro de Equipe da Guanabara, conhecido como o primeiro teatro infantil de Arena do Rio de Janeiro, aconteceu em 1960 e o grupo esteve em atividade até 1967. Ainda em 1960, o Movimento Universitário da UNE marcou seu interesse pelo teatro infantil. A entidade se aliou à Campanha Nacional da Criança e lançou o Grupo MUCANACRI – Movimento Universitário da Campanha Nacional da Criança.

Além da atuação de companhias e grupos, tanto profissionais, semiprofissionais ou amadores, certas casas de espetáculos instituíram em sua programação vesperais para crianças e passaram a apresentar continuamente espetáculos para esse público. É o caso do Teatrinho Jardel, inaugurado em 1948, que além de espetáculos noturnos para

adultos, apresentava vesperais de cinema para crianças ou para moças. Meses depois, com a estreia da peça de Benedetti, passou a apresentar espetáculos para o público infantil. Esse também foi o caso de outras casas de teatro para adultos como o Teatro João Caetano, o Teatro Regina e o Teatro da Tijuca.

Foram criadas inclusive as primeiras casas de teatro especialmente dedicadas a teatro infantil nos centros urbanos da época. No Rio de Janeiro, em 1954, inaugurou-se o teatrinho infantil no bairro do Jardim Zoológico. A primeira casa de espetáculos no gênero, no entanto, foi inaugurada em São Paulo, no ano de 1950, apesar de, em 1951, os jornais dizerem que a situação de São Paulo era de penúria em relação ao Rio de Janeiro e, em 1958, Miroel Silveira⁴⁰, diretor e crítico teatral paulista, em crônica publicada no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, intitulada Bilhete de São Paulo, dizer que a Comissão Estadual de Teatro cogitava transformar o ano de 1959 no ano zero do teatro infantil no estado.

A agitação ocorrida principalmente na capital federal favoreceu o aparecimento de outros mecanismos que estimularam a produção e a divulgação das peças e consequentemente do teatro infantil, destacando-o pela possibilidade de discussão estética. Nesse sentido, uma parte que contribuiu para fomentar o assunto foi a mídia impressa da época. Jornais e revistas passaram a publicar periodicamente crônicas, críticas e comentários em suas páginas ao longo do período. Nessa tarefa, a nomes conhecidos no cenário artístico nacional, como Paschoal Carlos Magno, Viriato Correia, Dinah Silveira de Queiroz, Paulo Francis, Bárbara Heliadora, vieram se juntar outros que escreviam regularmente sobre teatro em jornais. Dentre eles, podem ser citados Augusto Maurício, no *Jornal do Brasil*; Henrique Oscar, no *Diário de Notícias*; Ney Magalhães, no jornal *A noite*; e Accioly Netto, na revista *O cruzeiro*.

É preciso destacar igualmente que várias foram as ações de marketing da época envolvendo o teatro infantil. No Rio de Janeiro, já tinha sido utilizada pelo jornal *O Globo*, do jornalista Roberto Marinho, que patrocinou a fundação do Teatro do Gibi, como se viu no tópico referente às bases do teatro infantil brasileiro. Depois o jornal *Diário de Notícias*, por exemplo, utilizou-se do teatro infantil, em parceria com empresas, como Coca-Cola Refrescos, Magazine Mesbla e Sorvetes Kibon, para divulgar *O Calunga* e o Suplemento Walt Disney, veiculados pelo jornal. A primeira

⁴⁰ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=teatro%20infantil>, acesso em 21/10/2015.

peça encenada foi *Maria Trapalhona*, de Thaís Bianchi. Da mesma autora, encenou depois *O vendedor de pirulitos*. Em seguida, *O vestido de Estrela Flor*, de Maria Lúcia Amaral.

A empresa de sorvetes também se tornou patrocinadora, a partir do ano de 1961, do programa Teatrinho Infantil, do canal 6, da TV Tupi, do Rio. O programa criado em 1956, sob o patrocínio dos brinquedos Trol, manteve-se no ar até 1964, exibindo sempre aos domingos, às 14 horas, peças que haviam se destacado no palco do teatro infantil brasileiro. O programa teve a direção de Fábio Sabag e seu principal cenógrafo de Pernambuco de Oliveira. Artistas do TBC, d'O Tablado, do Teatro Duse e de outras companhias encenaram peças como *O casaco encantado*, *O balão que caiu no mar*, *A revolta dos brinquedos* e *O rapto das cebolinhas*. Como o TESP, na TV tupi, em São Paulo, o Teatrinho Infantil da TV Tupi do Rio mostra a ligação que estabeleceu entre o teatro infantil e, não somente a mídia impressa, mas também a televisada e mais que isso, a contribuição do teatro infantil para a formação da linguagem do audiovisual para as jovens gerações no país.

Fazendo parte das estratégias para estimular a produção, a distribuição e o consumo, sucederam-se ainda os prêmios e os festivais. Em relação aos prêmios, o primeiro foi para Lucia Benedetti, em 1948. A autora recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Academia Brasileira de Letras em 1950, na categoria teatro. A honraria, no entanto, foi lhe concedida por ser o nome de destaque no teatro brasileiro em 1948, com a peça *O casaco encantado*. Em 1949, seu texto *Simbita e o dragão* foi premiado como uma modelar comédia infantil, pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais na votação para os melhores artistas teatrais e musicais da temporada.

Em 1951, no entanto, surgiu aquele que foi o prêmio que mais se destacou no período, seja por sua longevidade, quase uma década, ou pelos nomes que firmou ou revelou. O então vereador, poeta Jorge de Lima, criou por lei o Concurso de Dramaturgia Infantil da Prefeitura do Distrito Federal, em 1950. O prêmio foi efetivado entre 1952 e 1959. Em 1960, foi substituído pelo Prêmio de Dramaturgia Infantil do Serviço Nacional de Teatro.

Não somente o Rio de Janeiro surgiram os prêmios. Em 1964, em São Paulo, outro prêmio importante foi criado. Trata-se do Prêmio Narizinho, instituído pela Comissão Estadual de Teatro. Entre os nomes que revelou, é possível citar Walter Quágli, autor de peças significativas no período subsequente do teatro infantil

brasileiro. Entre as peças do autor, podem ser citadas *O patinho preto*, de 1965, e *O gigante*, de 1970.

A partir de abril de 1958, realizou-se o Festival de Teatro Infantil patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro. *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga; *Os soldadinhos de chumbo*, de José Francisco; *Paulinho no castelo encantado*, de Wladimir José; *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado; *João mais Maria*, de Daniel da Silva Rocha; *A cabra cabriola*, peça de fantoches, de Hermilo Borba filho; *O bobo bobão*, de Lígia Nunes; *A história do mágico de Oz*, de José Valluzi; *O filhote de espantalho*, de Oswaldo Waddington, são peças que foram apresentadas naquele ano. O Festival teve edições até 1961.

Além disso, palestras foram realizadas em várias instituições no Rio de Janeiro. Sempre com a participação do Serviço Nacional de Teatro. Lúcia Benedetti, Paschoal Carlos Magno, Maria Lúcia Amaral, Thaís Bianchi foram alguns nomes que se destacaram no Rio. Em São Paulo, a partir de 1958, como aqui já se falou, o Teatro de Arena iniciou seu teatro infantil. O grupo procurou atuar de maneira a fomentar o então cenário de estagnação em que se encontrava o teatro infantil da capital paulista. Até então, a única referência encontrada para o teatro infantil na cidade era a companhia de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky.

Outras ações do Serviço Nacional de Teatro continuaram a ser realizadas no sentido de formar pessoas habilitadas para desenvolver a nova atividade. Essas ações estão diretamente ligadas à criação, em 1952, da Comissão de Teatro Infantil, o que intensificou as ações do órgão em relação ao teatro para as jovens gerações. A Comissão era composta pelos educadores Joaquim Ribeiro, o qual era o presidente, Mário Carneiro, Luiz Haselmann, e o médico e teatrólogo Silveira Sampaio. Uma consequência direta da atuação da Comissão foi a criação do primeiro curso de teatro infantil no país, em 1962.

Ainda podem ser citados para pontuar o ritmo do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil, outros fatos. Em 1951, o lançamento das *bases psicológicas, pedagógicas, técnicas, estéticas e econômicas para a realização do teatro para crianças e adolescentes*, no I Congresso Brasileiro de Teatro, é marca significativa para definir os contornos do teatro infantil no Brasil. Além disso, na década de 1950, o ano de 1959, marca a fundação da Associação Paulista de Teatro Infantil – APTI – e o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC – inicia suas atividades com um elenco especialmente dedicado ao teatro infantil.

Outras consequências da efervescência ocorrida na capital federal foi o surgimento de companhias profissionais encenando teatro infantil no modelo iniciado pela companhia de Morineau em outros centros urbanos. Curitiba é um exemplo disso. O Teatro do Estudante do Paraná – TEP – encenou em 1950, *Pinnocchio*, adaptação de Eddy Fraga e em 1952, *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Em 1955, com um repertório basicamente de peças de autores nacionais, escritas para público infantil, o grupo criou o Teatro Permanente da Criança – TPC –, que esteve em atividade durante toda a década de 1960. Entre as peças encenadas pelo grupo, além das já citadas, figuram ainda *Joãozinho anda pra trás*, de Lucia Benedetti, e *Pedro e o lobo*, adaptação de Santa Rosa para a obra do ucraniano Sergei Prokofiev.

Na capital do Paraná, pode ser citada igualmente a junção, em 1958, da Sociedade Paranaense de Teatro, grupo dirigido por Ary Fontoura, desde 1953 com o Teatrinho da Rádio Marumby, criado em 1957, e que encenava peças infantis de dois paranaenses: Ubiratan Lustosa e Ísis Rocha. Entre as peças que a dupla escreveu estão *O rei e o sapateiro*, *A flor do moinho*, *A fadinha sapeca*.

Além do fato de grupos e companhias que se desenvolveram em outros estados brasileiros terem encenado em seu território peças que já tinham feito sucesso na Capital Federal, o diálogo entre o Rio de Janeiro e outros centros urbanos, podem ser observados, por exemplo, na excursão que o Teatro Infantil Permanente – TIP –, de Porto Alegre, realizou no Distrito Federal, em julho de 1957, e a participação do Teatro do Estudante do Paraná, no Primeiro Festival de Teatro Infantil do Rio de Janeiro, em 1958.

O TIP encenou inicialmente *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, depois de dezoito meses em cartaz na capital gaúcha. Alguns dias depois, estreou *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Sobre a montagem da primeira peça, em crônica veiculada no Diário de Notícias, Henrique Oscar classificou o espetáculo como “um equívoco total, não só como interpretação da peça, mas, também, como teatro para crianças”⁴¹. O crítico ressalta que a peça, que não é das melhores da autora, foi completamente desvirtuada.

O grupo paranaense, por sua vez, levou à cena *Quero ser gente*, de Armando Maranhão. A participação do grupo, apadrinhado por Paschoal Carlos Magno, resultou,

⁴¹ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=teatro%20infantil>, acesso em 28/10/2015

contudo, em acusação de plágio. O autor, diretor e ator da companhia teria se apropriado dos argumentos de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. A querela terminou com declarações públicas do dramaturgo de que a peça teria sido livre adaptação do original.

Os diálogos entre Rio de Janeiro e outros centros urbanos, no entanto, não se restringiram à movimentação interna no país. Diz respeito à tradução das peças para outras línguas e pela encenação dessas peças por companhias profissionais. Matéria publicada na Revista de Teatro de 1962⁴², dá conta de como o trabalho de Lucia Benedetti era recepcionado na Argentina e de como o teatro infantil brasileiro se posicionava na América Latina.

Foi Lúcia Benedetti quem deu início a uma renovação total no gênero. Suas peças, na Argentina, são hoje tidas como a mais importante contribuição da América Latina para o teatro de nosso tempo, sendo que, em todas as vezes que se montam ali trabalhos seus, costumam os programas mencionar, sob o nome de Lúcia Benedetti, estas palavras: “la madre el moderno teatro infantil mundial” (SBAT, 1962, nº 328, p. 17).

Como se pode perceber pelo exposto acima, a formação e solidificação do teatro infantil brasileiro se dão pela atuação das instâncias legitimadoras que estavam em consonância com amplo movimento internacional de destinação de produtos culturais às novas gerações. Se por um lado, Walt Disney é uma referência para o público brasileiro do período, por outro lado, as criações brasileiras na área do teatro infantil também contribuíram para a formação de crianças e jovens fora do país.

Isso porque essas criações participam da crença mundial na força criadora da imaginação, capaz de abolir ocasionalmente as fronteiras entre o verossímil e o inverossímil, valorizando o universo das jovens gerações. Como consequência, o moderno teatro infantil brasileiro decretou o fim de uma tendência que, no teatro para crianças no país, procurava, sob o argumento de reproduzir a realidade, decretar normas de conduta idealizadas como forma de privilegiar o aspecto pedagógico e educativo. Desse modo, o que o moderno teatro infantil brasileiro faz é introduzir as jovens gerações em um mundo de convenções, no qual a imaginação é ferramenta para construir reinos, a partir das potencialidades do palco.

⁴² Disponível em <<http://cbitj.org.br/teatro-infantil/>>, acesso em 24/07/2015

Ao final, essas instâncias legitimadoras são as responsáveis no teatro infantil brasileiro pela constituição de um acervo de recorrência contínua, integrado definitivamente à cultura brasileira.

1.3.8 Depois do palco, o livro

A euforia ligada ao teatro infantil realizado por companhias profissionais e grupos amadores marcou a profissionalização de dramaturgos para a infância. Na esteira de Lúcia Benedetti, como se viu, rapidamente vieram outros e as publicações de peças para ser encenadas para crianças ganharam maior agilidade. *Simbita e o Dragrão*, por exemplo, teve edição em 1952, patrocinada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. *O boi e o burro no caminho de Belém*, em 1956, pelo Serviço Nacional de Teatro.

Como se observa, apesar da especialização das editoras na publicação de Literatura infantil ser uma das características do mercado editorial do período, como afirmam Lajolo e Zilberman (2007), a dramaturgia ainda não despertava o interesse dessas instâncias. Os livros vieram a público por conta dos incentivos oferecidos pelas políticas públicas ou por entidades de classe.

Nesse quesito, em termos de publicação de textos, se a publicação de peças infantis não era conveniente às editoras, convém destacar novamente a importância dos prêmios. Além de valor em dinheiro, a Prefeitura do Distrito Federal e a Comissão Estadual de Teatro, de São Paulo, ofereciam publicações para as peças.

Exceção nesse panorama foi Lucia Benedetti, que em 1957, lançou em livro, pelas Edições *O Cruzeiro*, sete de suas peças. Nessa ação, não se pode esquecer que a autora era colaboradora da Revista *O Cruzeiro*, desde 1954. No mesmo ano de 1957, também Maria Clara Machado lança em livro, pela Editora Agir, as cinco peças que escreveu entre 1953 e 1956. Ainda Thaís Bianchi lançou sua peça *Maria Trapalhona*, pela Editora Lidador, em 1963 e Oscar Von Pfuhl, *O circo de bonecos*, em 1964, pela Editora Brasiliense.

Em consequência dessa forma de divulgação dos textos, o projeto gráfico desses livros eram bastante simples em relação às possibilidades técnicas da época. Mesmo os livros lançados por essas três editoras se ressentem de cuidados com o projeto gráfico. Quanto ao miolo impresso, a maioria deles não traz ilustrações internas. As poucas que aparecem são em preto e branco. Não são encadernados em brochura, mas com

grampos. As fontes são pequenas. Os paratextos são comuns nas orelhas e páginas que se sucedem à folha de rosto, contudo não trazem outra coisa além dos dados biográficos do autor e às vezes citações extraídas de textos maiores em que pessoas supostamente conhecidas do público da época comentam a peça. O maior atrativo desses projetos gráficos são as capas impressas em poucas cores. As que mais se utilizam do recurso são as publicações do Prêmio Narizinho, com quatro cores.

Evidentemente que não contemplando a inclusão do gênero dramático às obras direcionadas à infância, a casas editoras não consideravam os públicos mais jovens como leitores de textos dramáticos. Somente a partir dos anos de 1970 é que as editoras iniciariam o movimento contínuo de publicação de peças. Foi quando passaram a associar o sucesso do palco a um projeto gráfico que procurava atrair a atenção das gerações mais jovens, para a leitura de peças teatrais. Desde então, essa postura veio a se constituir na principal linha de força para a publicação de textos dramáticos para crianças no país.

Dessa forma, no período em questão, o material publicado era destinado ainda aos adultos, como na fase anterior. A ausência de paratextos e a utilização das orelhas dos livros para registrar a biografia do autor e considerações de pessoas conhecidas da época sobre a peça sugerem que o interlocutor não precisa de explicações para entender o tipo de texto que ali se reproduzirá.

A conversa com um leitor adulto e intenção de explicar, divulgar o teatro infantil e informar professores sobre a nova modalidade é evidente no prólogo *Palavras ao leitor*, à obra *Teatro infantil*, de Lucia Benedetti, publicada em 1957.

Quase dez anos depois da estréia de “O Casaco Encantado”, apresento em volume estas peças. Muita alegria e muita contrariedade me vieram desta experiência. Cotejando as duas coisas, creio que os dois lados se equilibraram.

Logo que “O Casaco Encantado” foi estreado, recebi pedidos em quantidade de colégios para que enviasse cópias de minhas peças. Alguns, satisfiz, a muitos não pude atender. Em geral, os pedidos me vieram explicando a intenção de fazer com que as crianças representassem. Essa nunca foi a minha intenção. Escrevi estas peças para que as crianças fôssem espectadores e não atores. Acho que o público infantil precisa de espetáculos e é nessa direção que movo meus esforços. As peças que escrevo possuem quase sempre cenários fantasistas, papéis que exigem tirocínio cênico e um guarda-roupa muito particular. Quando as crianças é que vão representar, tudo isso tem que ser pensado e resolvido. As peças em que as crianças participam devem ser mais curtas, pois não podem, nem devem se fatigar em excesso, decorando nem ensaiando. Devem ser mais

simples. Uma coisa é ver o espetáculo. Outra coisa é fazê-lo. Por isso mesmo perguntam se sou contra a atuação de crianças. Em absoluto. Mas as crianças precisam ter peças e papéis que se coadunem com suas idades e aproveitamento escolares. A pedagogia moderna aconselha insistentemente essa forma de desenvolvimento intelectual das crianças.

Se estou lembrando aqui esse particular é porque muitas professoras, principalmente do interior, me pareceram desapontadas com as dificuldades que minhas peças oferecem. Estas palavras são, portanto, uma advertência e uma explicação (BENEDETTI, 1957, p. 7).

Exceção nesse panorama pode ser considerado o projeto gráfico de *O circo dos bonecos*, de Oscar Von Pfuhl. O livro traz desenhos com traços em preto como fundo de capa, porém com listras amarelas e vermelhas sobre os desenhos, o que provoca um vibrante efeito visual. A qualidade da encadernação e do papel empregado na capa e no miolo também é superior aos demais livros do conjunto. Um resumo da peça aparece no texto *A estória*. A leitura da síntese certamente facilita o entendimento do texto, mas o diferencial está na conversa com o leitor que vem logo após o resumo e que assim se inicia:

Amiguinho leitor:

Esta pequena história se encontra nas páginas seguintes, sob a forma de peça de teatro. O que cada personagem “diz” está escrito no *diálogo*, e os “esclarecimentos” ou “coisas que acontecem” são as *rubricas*. Seguindo os diálogos e as rubricas pode-se *montar* a peça. Para isso, alguém, que vai assumir a direção do *espetáculo*, isto é, o *diretor*, lê o texto da peça e fica “imaginando” como seria aquela história colocada num palco. Depois reúne várias pessoas, que são os *atores*, e distribui os *papéis* referentes aos personagens (...). (PFUHL, 1964, p. X).

O texto continua com as explicações relativas ao fazer teatral, mas direcionado agora a um leitor marcadamente das gerações mais jovens. Além disso, ao elencar os personagens na página 01, inova ao ilustrar o nome de cada personagem com o desenho do rosto que o identificará nos diálogos. Ou seja, o leitor não lerá mais os nomes indicando a fala dos personagens, mas deverá ser capaz de reconhecer a sua feição.

Dessa forma, *O circo dos bonecos*, de Oscar Von Pfuhl, além de se constituir uma peça, na qual se equilibram a linha de força do universalismo com o viés da problemática nacional e que, além disso, harmoniza a representação da infância, da adolescência e da juventude, ao humanizar brinquedos e o trabalhador Joãozinho, também agrega mais essa novidade. Em termos de publicação, torna-se a primeira peça

a ser editada com um projeto gráfico que demonstra clara preocupação com os leitores jovens.

Trata-se, por isso, de observar mais um elemento que garante a afirmação de que às vésperas do Regime Militar no Brasil o teatro infantil dava provas de que tinha completado sua formação. A publicação de peças para as jovens gerações com um projeto editorial que contempla esses leitores é mais um canal de integração no circuito que garante a integração no sistema literário nacional e internacional.

Isso posto, a seção seguinte apontará como, valendo-se de elementos já existentes, o teatro infantil brasileiro acrescentará novas marcas à linguagem do teatro brasileiro.

1.4 DESDOBRAMENTOS DO TEATRO PARA CRIANÇAS

A presente subseção não tem a intenção de explorar exaustivamente elementos que caracterizem novas fases ou movimentos por que passou o teatro infantil, enquanto gênero que se consolidou como um subsistema no campo artístico brasileiro. A intenção é apontar observações para a sustentação das idéias defendidas nos itens anteriores e servir de ponto de partida para novas pesquisas.

Como se sabe, o crescimento das cidades, a formação das classes médias urbanas, a industrialização, a modernização econômica e administrativa do país, o aumento da escolarização, a consolidação no país de redes de comunicação de massa propiciaram o surgimento de novos nichos consumidores nos anos que se seguiram ao fim da Era Vargas, no Brasil. Além disso, não apenas no país, mas em âmbito mundial, as percepções sobre a infância, a adolescência e a juventude atingiam novas dimensões e exigiram novas posturas sociais em face dos espaços que esses grupos etários foram demarcando na sociedade como categorias sociais, como demonstra Groppo (2000).

Esses acontecimentos aceleraram a oferta de produtos de toda ordem aos novos públicos consumidores. No caso do teatro para a infância, a adolescência e a juventude no Brasil, companhias de teatro para adultos, grupos profissionais ou amadores, autores, artistas e técnicos se viram atraídos por uma nova possibilidade de expressão. O crescimento quantitativo da produção e a atração que ela começou a exercer sobre escritores e artistas que se comprometeram com os públicos mais jovens garantiram histórias inéditas e originais, tendo como orientação o modelo universal dos contos maravilhosos e a apropriação de matéria folclórica. É dessa forma que companhias,

grupos e produtores teatrais passaram a direcionar os espetáculos para os gostos desse novo público, fazendo com que, no período que vai do fim da Era Vargas no Brasil até 1964, ano do Golpe Militar no país, a frequência de crianças e jovens às salas de teatro nos centros urbanos do país tenha se constituído um hábito.

Uma mostra de 50 peças encenadas no período e publicadas nesse lapso de tempo ou em momentos posteriores, como se procurou mostrar na subseção anterior, evidencia que as características da produção variam entre o apelo comercial e obras que procuraram romper com essa postura. A tensão entre essas duas forças pode ser medida quando se observam peças que optam por fórmulas bem sucedidas financeiramente, repetindo estratégias, técnicas e assuntos que tendem à manutenção e reafirmação do sistema simbólico e peças que revelam criatividade em relação à linguagem teatral, possibilitando, portanto, discussões estéticas mais complexas no campo do teatro.

Essas obras que se caracterizam por evidenciar posturas investigativas de uma nova linguagem para o teatro brasileiro têm como vetor, como se viu, dois caminhos, os quais, ao final do período se cruzam, deixando os primeiros legados de um repertório que procura equilibrar a representação das jovens gerações com uma postura voltada para as dinâmicas sociais do país. Assim, por colocar essa orientação no centro da criação, essas obras servem de referência para períodos posteriores, como marcas renovadoras do sistema simbólico que se constrói e se amplia com as dinâmicas sociais que envolvem esse novo público.

Por esse viés, durante o período em questão, ampliam-se as possibilidades de discussão estética e consolidam-se novas práticas e novos produtos, mas também se encontram realizações em que a discussão que propiciam quebra com o paradigma da simples mercadoria. Dessa forma, o modelo inaugurado por Benedetti e Os Artistas Unidos com *O casaco encantado*, em 1948, o qual tem por base a dramatização da fantasia dos contos maravilhosos, com conflitos claramente marcados por decorrências de relações interpessoais, já encontrava ruptura com Oscar Von Pfuhl e Maria Clara Machado, em 1962, respectivamente com as peças *A bomba do Chico Simão* e *A menina e o vento*, por inserirem na discussão universalizante que o modelo desses contos propicia o contexto sócio-histórico do país. É quando se começa a perceber no teatro infantil brasileiro, em termos estéticos, a observação de dinâmicas de força que regem a sociedade brasileira perpassando as estruturas da obra.

Antes disso, é conveniente lembrar que os dois autores em questão já tinham inovado no modo como representaram as jovens gerações. Maria Clara Machado havia

escrito *O boi e o burro no caminho de Belém*, em 1953, e *Pluft, o fantasminha*, em 1955. Oscar Von Pfuhl tinha aparecido no cenário do teatro infantil com *Um lobo na cartola*, em 1959, recriando o conto da menina do chapeuzinho vermelho.

Um equilíbrio completo dessas tendências, principalmente em relação ao conteúdo das peças, pode ser encontrado em *O circo de bonecos*, de Oscar Von Pfuhl, de 1964. A obra amplia a dimensão do conflito interindividual legado pelos contos maravilhosos, inserindo-o num contexto mais amplo, no qual os dados históricos são determinantes para se compor os dramas pessoais dos personagens. Além disso, a representação que faz das gerações mais jovens valoriza os personagens como seres capazes de se emancipar dentro de um jogo de forças sociais e interpessoais que os oprime.

Desse modo, a evolução do gênero segue, em linhas gerais, durante o Regime Militar até os anos da abertura democrática, por um duplo caminho. Uma dessas veredas vai pela continuação do formato da intersubjetivação de vivências interiores dos personagens através da exploração do modelo dos contos maravilhosos, ampliado para os contos populares e as histórias que se filiam aos elementos explorados pela indústria cultural. Outra se traduz numa postura crítica e engajada tanto em relação à realidade social como à representação das jovens gerações.

A primeira tendência, como se nota, mantém-se no mesmo diapasão das peças do período anterior. São representantes desse movimento Maria Clara Machado, Paulo Rónai, Jayr Pinheiro, Sylvio Gomes, João Jorge Amado, Zuleika Mello. Esses autores tendem então a situar suas obras dentro do sistema simbólico vigente, utilizando-se das formas de expressão já estabelecidas no período anterior.

A segunda necessita ser observada em relação às teorias do teatro e às ideias aplicadas à educação. Essas obras se caracterizam por um diálogo explícito, principalmente com o teatro épico de Brecht e pelas posturas favorecidas pela Arte-Educação. Sobre a teoria desenvolvida pelo dramaturgo alemão, tal como salienta Bader (1987), em relação ao teatro adulto, o teatro infantil e juvenil brasileiro também pode ser incluído na discussão sobre o sucesso que se tornou Brecht no Brasil nos anos pós-1964. Isso obviamente por sua “capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira” (BADER, 1987, P. 17).

Em relação à Arte-Educação, definida como disciplina nos currículos brasileiros durante o Regime Militar, através da Lei 5692/1971, a qual estabeleceu as “Diretrizes e

Bases da Educação”, é necessário que se observem os pontos em que a referida matéria possibilitou para o teatro abertura para a discussão política e o papel das jovens gerações como forças potenciais que atuam no mundo. Como diz Ana Mae Barbosa (1989), no currículo estabelecido pela referida Lei, “as artes eram aparentemente a única matéria que poderia mostrar alguma abertura em relação às humanidades e ao trabalho criativo, porque mesmo filosofia e história haviam sido eliminadas do currículo” (BARBOSA, 1989, p. 170).

São essas referências que devem ser levadas em consideração quando da análise da produção do período no que diz respeito à alegorização do palco do teatro infantil Brasileiro, tanto na questão forma quanto conteúdo. Entre os autores dessa vertente, a linguagem que garantiu a formação do teatro infantil no país e que discutia simbolicamente os problemas interpessoais das jovens gerações de forma “breve e categórica”, como afirma Bettelheim (2002), amplia agora sua dimensão para as possibilidades de expressão indireta da alegoria, como estratégia de linguagem. Isso porque os elementos alegóricos são representação concreta de ideias abstratas, pois “a alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz b para significar a”. (HANSEN, 2006, p. 6 – itálico do autor). Ou ainda, “uma vez que, conforme seu étimo, alegoria significa ‘dizer o outro’, nela cada elemento quer dizer outra coisa que não o seu sentido original” (KOTHE, 1986, p. 52).

Nesse processo de alegorização do palco infantil brasileiro há que se notar a revolução que se operou em relação às estratégias utilizadas para trabalhar a intersubjetividade entre artistas e espectadores. Um marco nessa tendência está em *A bomba do Chico Simão*, de Oscar Von Pfuhl, a primeira entre as peças estudadas a levar pessoas da plateia a participarem da ação desenvolvida no palco. A partir daí, a clássica divisão entre palco e plateia desaparece em muitas peças, fazendo com que cenas aconteçam em meio ao público, o qual passa a ocupar o espaço cênico. Outro viés é a encenação de histórias que obriga o público a se deslocar por vários espaços para que a narrativa possa ser efetivada.

Por essa vereda passaram autores que hora se alinham à teoria teatral, hora aos princípios da Arte-Educação, mas também autores que sintetizam as duas orientações, como é o caso de Ilo Krugli. Sua obra é declaradamente inspirada em Brecht, entre outros nomes do teatro, e resultado da ação do dramaturgo na área da Arte-Educação. Nesse aspecto, é preciso investigar a atuação das escolinhas de arte no país, iniciadas

em 1948, com a Escolinha de Artes do Brasil, onde Krugli começou a trabalhar a partir de 1963, recém-chegado da Argentina.

Além de Ilo Krugli, Maria Helena Kühner, Oscar Von Pfuhl, Sylvia Orthof, João das Neves, Walter Quaglia, Vladimir Capella, Chico Buarque de Holanda, Benjamin Santos são autores, cujas obras devem ser analisadas na relação com o diálogo que estabelecem com a tradição do próprio teatro, com o engajamento e criticidade em relação ao contexto histórico-social por que o Brasil passou e no que diz respeito às representações das jovens gerações.

Esses, contudo, são nomes que se destacaram no eixo Rio-São Paulo. Uma compreensão do que se transformou o teatro infantil no período abrangerá também uma vasta pesquisa de como se deu o desenvolvimento do teatro infantil nas várias regiões do país, como reverberação do movimento que se articulou a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. Poucos são os estudos que se preocuparam até agora com esse viés de pesquisa, ou seja, como o teatro infantil foi se construindo em cada estado brasileiro, a partir de seus centros mais influentes, como aconteceu no Paraná, em relação a Curitiba e a irradiação para o interior do estado, como se viu na subseção anterior.

Nesse aspecto, cite-se mais uma vez o exemplo do Paraná, com políticas públicas realizadas através da Fundação Teatro Guaíra, as quais permitiram a formação de uma geração de profissionais ainda hoje atuante no teatro infantil no estado e no país. Uma questão que ilustra o lugar que atingiu o Guaíra no cenário do teatro infantil no Brasil foi o Festival Nacional do Teatro Infantil e de Bonecos, realizado anualmente, entre 1974 e 1979, e o concurso de dramaturgia, em três edições, entre 1975 e 1977, o qual revelou Sylvia Orthof como dramaturga e escritora de livros infantis e juvenis.

Exclusivamente em Curitiba, a importância das políticas públicas que se articularam na década de 1970 e que acabaram por reverberar no interior do estado e para outros centros urbanos brasileiros que estabeleceram relações de influxo com a capital paranaense, diz respeito à criação, em meados daquela década, do Centro de Criatividade e o Atelier de Criação Infanto-Juvenil, fundamental para o desenvolvimento do teatro infantil no Paraná.

O entendimento da complexidade do movimento que envolveu o teatro infantil no país durante o Regime Militar certamente deve considerar o que diz Campos (1998, p. 73):

A década de 70 assistirá a uma explosão em qualidade e quantidade, do teatro para crianças. As causas do fenômeno ainda estão por ser

analisadas. Sabe-se, no entanto, que envolvem fatores de ordem social, artística, bem como aqueles relativos à política oficial para a cultura. A transformação da vida urbana, iniciada nos anos 50, sofre, em alguns aspectos, um salto até brutal pela aceleração do processo sob o projeto de modernização conservadora que domina o Brasil dos anos 70. O estreitamento das condições de convivência espontânea nas grandes cidades abre espaços para espaços para o domínio do lazer programado, com a contribuição das condições decorrentes de mudanças que se operam nos padrões de vida familiar.

Nesse processo, mais uma vez o nome de Ilo Krugli deve ser lembrado como aquele que talvez melhor represente a consolidação e culminância do teatro infantil como um processo dialético, no qual as discussões locais aliadas a elementos universais se equilibram com a discussão da linguagem do próprio teatro. Além disso, é preciso ressaltar o diálogo que se estabelece mais uma vez entre Brasil e Argentina. Se o sucesso de Benedetti na Argentina na fase anterior lhe garantiu destaque, a atuação de Ilo Krugli no Brasil, a partir da primeira metade da década de 1960, modifica sobremaneira a percepção que os artistas brasileiros passam a ter do teatro infantil.

O argentino naturalizado brasileiro provocou uma verdadeira revolução no teatro infantil e juvenil do país. A simples leitura de suas obras publicadas já é capaz de revelar pontos importantes desse acontecimento. As obras lidas para esse trabalho foram: *História de um barquinho*, de 1972; *História de lenços e ventos*, de 1974; *Da “metade do caminho” ao “País do último círculo”*, premiada no I Concurso do Teatro Guairá, em 1975; *Andando e voando com alguém e ninguém*, premiado no II Concurso do Teatro Guairá, de 1976; *As quatro chaves*, escrita em 1983; *Labirinto do Januário*, uma homenagem explícita a Brecht, que recebeu o primeiro prêmio no concurso de dramaturgia infantil de 1983-1984, realizado pelo Serviço Nacional de Teatro; e, finalmente, *O mistério do fundo do pote*, de 1989.

No campo acadêmico, é preciso cotejar essa produção com os primeiros textos teóricos que, entre outros, autores como Maria Helena Kühner e Oscar Von Pfuhl escreveram sobre o teatro infantil. A primeira em livros como *Teatro e movimentos sociais* e *O ar de nosso tempo*, lançados recentemente pela Editora Vertente, do Rio de Janeiro. O segundo, através da colaboração com a Revista Teatro da Juventude, coordenada por Tatiana Belinky, editada pela Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, entre 1965 e 1971. Saliente-se ainda que a publicação foi reeditada entre 1995 e 2005, pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e constituiu-se, nos dois

períodos, um importante canal de divulgação de peças e instrumento de discussão do teatro para crianças no país.

Durante o período em que o Brasil esteve sob a égide do Regime Militar surgiram também os primeiros estudos acadêmicos sobre o teatro infantil, como se pode observar pelas pesquisas arroladas na introdução deste trabalho. Além delas, há que se relatar o trabalho de Marco Camarotti (2002), frente ao Grupo Jabuti, composto por atores mirins. Tendo por suporte a Universidade Federal de Pernambuco, a experiência resultou no livro *A linguagem do teatro infantil*, em que faz interessante contraponto entre a dramaturgia escrita e encenada por adultos e a dramaturgia elaborada pelas próprias crianças.

Além desses trabalhos, textos críticos também começaram a surgir no meio acadêmico. Um dos exemplos é *E o teatro infantil, como vai?*, de Flora Sussekind (1981), publicado pelos *Cadernos da PUC-RJ*, no segundo volume dedicado à literatura infantil. O texto faz importante comparação com os outros gêneros explorados pela literatura para crianças e situa a produção do teatro infantil brasileiro até aquele momento na relação que estabelece com o mercado de bens simbólicos para as jovens gerações.

Outra questão importante a ser notada durante o período é que entre uma vasta produção em que os homens se destacaram como dramaturgos, duas trajetórias femininas vêm se juntar a Maria Clara Machado no palco do teatro infantil no país e a discussão de suas obras se faz urgente não apenas por serem mulheres que se dedicam ao teatro, mas principalmente por conseguirem, em termos de dramaturgia, a realização equilibrada das ideias que aqui se discute. São elas: Sylvia Orthof e Maria Helena Kühner.

Sylvia Orthof fundou, em 1975, a Casa de Ensaios Sylvia Orthof, no Rio, no mesmo ano em que escreveu e encenou com toda a família *A viagem do barquinho*, vencedor do Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil do Teatro Guaíra, no Paraná. Da autora ainda podem ser citados os seguintes textos que se encontram publicados: *Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina*, também de 1975; *Eu chovo, tu choves, ele chove*, de 1976; *A gema do ovo da ema*, de 1978 e *Folia dos três bois*, de 1979, e *Cantarim de cantará*, publicada em 1997.

Maria Helena Kühner é o outro nome que merece atenção especial, principalmente por ter sua prática teatral aliada à intensa pesquisa e produção voltada para o teatro popular e político. A princípio a autora dialoga com o modelo instaurado

por Benedetti. Nesse sentido, o ano de 1965 insere o nome de Kühner no catálogo da dramaturgia para crianças no Brasil, com *Joãozinho Peteleco*, seu primeiro trabalho. A dimensão universalizante dos contos maravilhosos inaugurada por Benedetti, em Kühner, assume alta complexidade, ao trazer como elemento mágico a Fada Ternura, uma entidade invisível que, em pleno acirramento da luta armada contra o Regime Militar, alia-se a Joãozinho para mostrar que as coisas importantes não são acessíveis aos olhos, que o medo é inerente às pessoas, as quais por causa dele fazem bobagem.

Na sequência, a autora parte para a exploração de um teatro alegórico, com *As aventuras de um diabo malandro*, em 1971, e *O jogo da caça ao pássaro*, em 1973. *Anchieta*, de 1972, é um drama histórico, que trata da atuação do jesuíta na Confederação dos Tamoios. *A menina que buscava o sol*, de 1975, é classificada por Nelly Novaes Coelho (1995), como um *Bildungsroman*. *De histórias e lendas*, em 1980, utiliza-se da lenda d'O negrinho do pastoreio para um questionamento crítico do momento histórico por que o Brasil passava; *O-que-se-mostra e o-que-se-esconde*, de 1986, e *É*, de 1989, resgatam a direção do romance de formação.

Mesmo não contendo a dimensão crítica presente na obra de Sylvia Orthof e Maria Helena Kühner, durante o período, não se pode esquecer, contudo, de Maria Clara Machado pelo que representou em termos de solidificação do teatro infantil no Brasil, tornando O Tablado o principal centro divulgador da modalidade no país. Durante o período, escreveu e encenou *O diamante do Grão Mogol*, em 1967; *Maria Minhoca*, em 1968; *Aprendiz de feiticeiro* e *Camaleão na Lua*, em 1969; *Tribobó City*, em 1971; *Um tango argentino*, em 1972; *Camaleão e as batatas mágicas*, *O patinho feio* e *Os Cigarras e os Formigas*, em 1976; *Quem matou o leão*, em 1978; *João e Maria*, em 1980; *O dragão verde*, em 1984; *O gato de botas*, em 1987; *Passo a passo no Paço*, em 1993; *A coruja Sofia*, em 1994; *A bela adormecida*, em 1996 e *Jonas e a baleia*, em 2000.

Além dessas trajetórias, outras há que merecem especial atenção nesse período pelo modo como as obras concretizam o pensamento dos autores sobre as gerações mais jovens, sua interação com o mundo social e as relações que podem estabelecer com o teatro. Um exemplo continua sendo Oscar Von Pfuhl. O autor pode ser considerado um pioneiro na exploração das ideias de Brecht no teatro infantil do país, com *A bomba do Chico Simão*, de 1962, todavia não segue nessa linha para compor outras obras. Vai em direção à intertextualidade, com a recriação de clássicos do teatro para a realidade brasileira. É por essa trilha que escreve e encena, por exemplo, em 1965, *Romão e*

Julinha, sua mais conhecida peça, baseada em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Em 1967, coloca em cena *As beterrabas do Senhor Duque*, nos moldes da *commedia dell'arte* e publica ainda, em 1982, a peça *Seis bichos à procura de uma história*, livremente adaptada de Pirandello.

Na mesma obra que publicou seu diálogo com o autor italiano, publica também *As goiúvas*, peça em que discute relações existentes entre ecologia e capitalismo e em 1987, publica *Jeremias Herói*, um trabalho alegórico sobre o Regime Militar no Brasil, escrita em 1973 e encenada somente em 1984. Há que se dizer que, da autoria de Pfuhl, encontra-se publicada, em 1968, *Um elefantinho incomoda muita gente*, trabalho, no qual se volta para a discussão sobre a imbecilização do universo infantil e juvenil pelos produtos culturais destinados a essas categorias sociais.

Esses naturalmente não são os únicos nomes que se destacaram no período e uma pesquisa adequada revelará outras dramaturgias que complementarão as aqui representadas. No entanto, os nomes relacionados acima devem ser levados em consideração, principalmente por apresentar uma obra consistente e capaz de ampliar as discussões teóricas, críticas e estéticas do teatro infantil brasileiro em seu período de consolidação. Isso porque aparecem no cenário nacional trazendo elementos que, além da inovação nas representações de crianças e jovens, apresentam discussões relacionadas ao contexto sócio-histórico e recursos cênicos propiciados pelos novos tempos e, obviamente, porque conseguiram publicar seus trabalhos.

Outra questão que deve ser levada em consideração no teatro infantil não apenas durante o período do Regime Militar, bem como posteriormente nos anos de abertura democrática até a contemporaneidade, é o movimento do teatro de grupo. Ao instituírem um processo em que criar em colaboração é a principal linha de ação, propicia, além das práticas coletivas, uma série de outros quesitos que vão contribuir decisivamente para a qualidade do teatro para as jovens gerações no país. Isso porque se orienta por treinamento e pesquisa contínuos, possibilita abertura para debates e seminários, favorece o protagonismo político e amplia a consciência artística sobre a produção.

Pelo projeto estético comum que viabiliza e pela permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes, a identidade coletiva desse teatro acaba sendo uma consequência da experimentação conjunta, resultando em conquistas técnicas e artísticas. Essa identidade se converte em ideias e procedimentos que acabam por constituir uma linguagem particular e um repertório original.

Por seu modo de agir, pela coletivização dos processos criativos, os grupos têm maior autonomia para se afastar do circuito comercial. Isso, porque, em primeiro lugar se posicionam do lado oposto dos espetáculos encenados pelas empresas e companhias profissionais. Eliminam a divisão social do trabalho, diluem as divisões entre as funções artísticas e tendem à democrática repartição das tarefas práticas.

Entre os exemplos dessa tendência podem ser citados o Grupo Pasárgada, orientado por Vladimir Capella e José Geraldo Rocha, desde 1971. Além dele, o Teatro Ventoforte, de Ilo Krugli, a partir de 1974. Lúcia Coelho, por sua vez, inaugura Núcleo de Arte da Urca – NAU, em 1976, e depois funda, em 1978, o Grupo Navegando. Em 1977, aparece em cena o Grupo Hombu, de Sílvia Aderne. O Grupo Luz e Ribalta, liderado pelo ator, produtor e diretor Antônio de Andrade, estreia em 1982, tendo como entidade que lhe dá suporte a Cooperativa Paulista de Teatro. Esses são nomes que se destacam entre outros nos dois principais centros urbanos do país.

É preciso novamente atentar para a necessidade de se fazer um levantamento sobre a formação e atuação desse tipo de organização teatral fora do eixo Rio-São Paulo. A título de exemplo pode ser citado o amplo movimento que surgiu em três estados brasileiros: Pernambuco, Rio Grande do Sul e Paraná. A atuação de grupos de teatro nesses três estados propiciou um alargamento nos horizontes do teatro infantil brasileiro não apenas em quantidade, mas também em qualidade. Investindo em dramaturgias inovadoras, a atuação dessas instâncias contribuiu para o surgimento de novas linhas de pesquisa que vieram a ampliar os temas e a linguagem do teatro infantil.

Outras instâncias legitimadoras precisam ser identificadas e estudadas em suas funções e na importância que representam como modelo para ações, como, por exemplo, a fundação, em 2011, da Associação de Teatro para A Infância e A Juventude – ATINJ/PR. Em 1978, é fundada a Associação Paulista de Teatro Infantil e Juvenil – APTIJ. Em 1990, ganha corpo o Movimento de Teatro para a Infância e a Juventude – MOTIN – e, em 1995, tem início o Centro Brasileiro de Teatro Infantil e Juvenil – CBTIJ. A Rede Nacional de Teatro Infantil – RENATIN – começa a funcionar a partir de 2008.

Os prêmios também se tornam categorias que devem ser analisadas dentro do período. O Prêmio Molière, a partir de 1974, passa a incluir o teatro infantil em suas categorias de premiação. Em 1979, o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA – assume o mesmo posicionamento. Assim também o faz, em 1994, o Prêmio Coca-Cola. Em 2007, surge o prêmio Zilka Sallaberry, específico para teatro

infantil, criado pelo Centro de Pesquisas e Estudo do Teatro Infantil – CEPETIN, inaugurado em meados dos anos 2000. A referida instituição contribui, a partir de 2013, com o prêmio Ana Maria Machado, exclusivo para dramaturgia infantil.

Outro prêmio de dramaturgia que não pode ser esquecido nesse levantamento é o prêmio patrocinado pelo Governo Federal, inicialmente através do Serviço Nacional de Teatro – SNT, depois pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN – e, por último pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Pela frequência com que foi editado, esse prêmio merece atenção especial no cenário das políticas públicas para o teatro infantil no Brasil.

É importante frisar que a partir dos anos de abertura democrática, o teatro infantil notoriamente se amplia para além dos caminhos trilhados durante o Regime Militar e várias são as direções que as peças apresentam. Os temas sociais, as discussões intersubjetivas, a exploração do tempo psicológico e dos ambientes mentais dos personagens, as histórias de aventura, os contos populares e folclóricos, a cultura popular, os contos maravilhosos, as tendências da indústria cultural, todos esses são aspectos que são encontrados nas obras que aparecem a partir da segunda metade da década de 1980.

Nesse período, autores comprometidos com a literatura infantil de modo geral contemplam também peças para crianças. Esse é o caso de Ana Maria Machado, Ziraldo, Lygia Bojunga Nunes e Fernanda Lopes de Almeida. Por estarem ligadas primeiramente à indústria dos livros, as obras assinadas por eles caminham na tendência do mundo contemporâneo de explorar comercialmente produtos simbólicos nos vários setores que o mercado cultural oferece. Esse acontecimento deve ser analisado por isso na relação que determina como os autores vão do livro para o teatro em uma relação bastante diferente daquela que envolvia os autores da primeira fase do teatro infantil brasileiro.

Outra questão que diz respeito à ação do mercado cultural em suas várias instâncias é a segmentação do público de acordo com faixas etárias. Essa tendência já havia sido prevista por Julio Gouveia, nas bases psicológicas, pedagógicas, técnicas, estéticas e econômicas para a realização do teatro para crianças e adolescentes, em 1951, contudo somente a partir da consolidação dos meios de comunicação de massa no país tal situação foi possível.

Dois exemplos desse acontecimento podem ser citados na realização da peça *Confissões de adolescentes*, de Maria Mariana, e na fundação do Teatro Jovem, do ator

e diretor Tadeu Aguiar. Maria Mariana era atriz da TV Globo, quando lançou em livro seu diário. O sucesso da publicação levou o texto primeiramente ao teatro, transformou-o em série televisiva e posteriormente foi exibido nos cinemas. Tadeu Aguiar também tinha passagem pela TV Globo, em 1991, quando em 1996, iniciou o empreendimento que tinha como alvo as escolas e como objetivo a formação de platéias. Para isso, os espetáculos idealizados pelo ator e diretor procuravam explorar o universo de alunos matriculados do 6º ano do ensino fundamental ao terceiro ano do ensino médio. Até 2010, a companhia teatral encenou 10 espetáculos especialmente voltados para esse público. Nessa iniciativa, é preciso salientar também a relação estabelecida entre os espetáculos e a publicação dos textos em livros.

Atualmente, a atuação de Karen Acioly no terreno do teatro infantil talvez seja a face mais visível desse fenômeno que caracteriza o teatro infantil brasileiro, ou seja, a destinação dos espetáculos por faixas etárias, a derivação dos espetáculos para outros produtos ligados à indústria cultural e ainda a possibilidade de se discutir questões estéticas e sociais. A atriz e diretora se destaca como referência no teatro infantil brasileiro não apenas pelas mais de 20 peças que escreveu, dirigiu, atuou e produziu, mas também por sua ação frente a iniciativas que garantem a continuidade do teatro infantil brasileiro, tais como o Centro de Referência do Teatro Infantil do Rio de Janeiro e o Festival Intercâmbio de Linguagens, ambos iniciados em 2002.

Como se nota por essa rápida explicação, a saga do teatro brasileiro a partir da segunda metade dos anos de 1960 envolve uma série de eventos notáveis que clamam por serem trazidos a luz como forma de revelar uma história que está repleta de pontos obscuros e de lacunas. Essa tarefa está por ser realizada e constitui um amplo campo de pesquisa, o qual se resente por não ser explorado na mesma dimensão que outros produtos simbólicos.

Em relação às questões estéticas há que se analisar a fragmentação dos enredos e ruptura com a linearidade do tempo cronológico, a existência de finais que fogem ao tradicional “felizes para sempre”, os conflitos esgarçados e a diminuição das tensões como motor do enredo, o desenvolvimento dos musicais, entre outras questões. Os novos temas também exigem observação especial. Esse quesito certamente ganha novos contornos a partir de 1996, com a atual Lei 9394/96, que dispõe sobre as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. As novidades trazidas pela lei no que diz respeito ao ensino de línguas, de literatura e leitura, tais como os temas transversais e os gêneros

textuais, causam impactos no teatro infantil, principalmente exploração dos assuntos e na encomenda para a publicação de uma dramaturgia.

Assim, além das peças que são encenadas e seguindo o caminho do período anterior, devido ao seu sucesso são publicadas, há escritores que apenas adaptam ou produzem textos para publicação. Isso acontece quase sempre com editoras que se preocupam em disponibilizar em seus catálogos livros que contemplem a exigência de ofertar aos jovens leitores diversidades de temas e gêneros textuais.

CONCLUSÃO

O teatro para crianças, tal como se conhece hoje, tem sua origem na esteira de produtos destinados à criança, a partir do espaço que a infância gradativamente vai delimitando dentro das sociedades modernas como categoria social. Isso significa acompanhar a trajetória dessa construção social que coloca a criança em um lugar em que é merecedora de atenção e cuidados, exigindo tratamento diferenciado.

No Brasil, nos primeiros anos da colonização, a criança tem acesso aos mesmos espetáculos a que estão presentes os adultos. Algumas décadas depois, o teatro envolvendo as jovens gerações se restringiu ao ambiente educativo dos colégios, a cargo dos religiosos, e era usado principalmente como recurso para o ensino de língua.

Derivado dessa prática, com o decorrer dos anos, passou a ser encenado por crianças para a animação de encontros sociais, festas e reuniões de família. É com essa orientação que, por volta da Proclamação da República, as primeiras peças são publicadas, adaptando formas importadas de outros países, algumas já prescritas no teatro brasileiro para adultos, como a comédia realista, outras ligadas às vertentes que se destacavam no palco brasileiro daquele momento, como a opereta.

Essas formas têm na comédia realista seu principal ponto de apoio. O modelo favorece a prerrogativa da literatura infantil à época do aparecimento dos livros para crianças no país: servir como instrumento pedagógico para inculcar valores e padrões de conduta. Essa dramaturgia se ressentia de não haver registros de montagem e, pelas indicações cênicas dos autores, deixa entrever o caráter amador dos espetáculos que se realizavam. É preciso ressaltar, no entanto, que o próprio teatro brasileiro para adultos ainda não se profissionalizara.

Na passagem para essa profissionalização, no início da década de 1940, as operetas ganham força no teatro infantil. Patrocinadas agora como modelo adequado à educação para o gosto e à formação de artistas mirins, já encontravam registro no livro *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, primeiro livro publicado por autor brasileiro com dramaturgia para criança, mostrando que o teatro infantil não apenas estava ligado ao teatro literário adulto, prescrito em livros, mas também às formas ligadas ao teatro de entretenimento, que permaneceriam até as primeiras décadas do século XX. É quando, por exemplo, a Associação Brasileira de Críticos de Teatro – ABCT – e o Serviço Nacional de Teatro – SNT – se empenham em montar espetáculos

que seguem orientação diversa da dramaturgia realista que se direcionou à infância durante todo o período.

Se as comédias realistas são adequadas aos livros, um dos primeiros produtos culturais destinados à infância, as operetas se apropriam dos moldes de outro canal da indústria cultural, o cinema. Inspiradas nos contos de fadas, as histórias invertem a lógica predominante até aquele momento no palco infantil. No lugar da realidade, a fantasia vai ampliando fronteiras na formação da sensibilidade das jovens gerações em espectro global. Por isso, o Brasil e suas peculiaridades históricas e sociais aparecem em marcas esmaecidas dentro de um panorama de idealização e generalização das sociedades nessa dramaturgia. São frágeis as frestas através das quais se podem entrever dinâmicas de forças sociais entranhando as estruturas das obras.

O conceito de teatro infantil brasileiro se encontra desse modo inserido em um amplo movimento de reconhecimento da infância como fase da vida que se diferencia das demais em suas especificidades. O fenômeno tem suas raízes na Europa, mas adquire dimensão universal, à proporção que se constrói também o conceito de família burguesa e se define sua atuação no campo econômico, social e político dentro das sociedades.

A atuação de agentes, como a escola e a indústria cultural, requisitados para colaborar com a família na gradual passagem da criança da vida doméstica para a vida social, ajuda a definir contornos de práticas sociais que se julgam válidas para a configuração de valores que legitimam o molde que se instaura. Não é diferente no Brasil que sempre esteve imerso numa relação de dependência no fluxo e contrafluxo de forças globais.

A formação do teatro infantil no país como um bem simbólico que escapa ao posicionamento pedagógico, por isso, fica à espera da percepção da infância como consumidora de produtos culturais por parte das companhias profissionais de teatro e de grupos amadores, o que, em fins da década de 1940, torna-se uma excelente oportunidade para auferir lucros a suas atividades. Ou seja, à medida que o país se moderniza, é preciso modernizar também seus canais de difusão de cultura e incluir os novos nichos de mercado.

Ao manifestar essa postura, essas empresas deslocam a criança do palco para a plateia, mudando inclusive a orientação do que era conhecido como teatro infantil. Antes voltado para a função pedagógica, a partir da encenação de *O casaco encantado*,

de Lucia Benedetti, pela companhia Os Artistas Unidos, o teatro infantil assume então, pelo molde que adota, a função formadora e integradora da personalidade da criança.

Esse modelo que efetiva no palco os contos maravilhosos exige que os recursos do espaço cênico sejam explorados de acordo com a sensibilidade do novo público, compondo uma nova linguagem. Esses elementos são tratados de maneira a prender a atenção da plateia no palco, estimulando a participação dos espectadores e garantindo canais que propiciem a intersubjetividade entre artistas e público participante do espetáculo.

Na criação dessa nova linguagem, levam-se em conta peculiaridades que a diferenciam do teatro para adultos, já que, por adequar-se à lógica das gerações mais jovens, necessita fundir a realidade à fantasia, estimulando a imaginação. É quando entram em cena os artifícios do teatro: as mudanças de cenário, a iluminação, a música, a sonoplastia, os adereços de cena, a caracterização e a voz dos atores, enfim, uma soma de recursos que visam à adesão do público e, com isso, conduzir a plateia para o reino do maravilhoso.

A dimensão universal dos contos de fadas acaba por ditar a regra nos primeiros anos do teatro infantil, incorpora depois as histórias de animais, os contos populares e o folclore e, por fim, os motivos da indústria cultural. Figuras simbólicas são exploradas nessa dramaturgia que se transforma em performance por artistas e técnicos, compondo um tempo mítico em que personagens diferentes interagem dentro de um contexto que asseguram a verossimilhança.

As marcas sociais e históricas da sociedade brasileira vão se encorpando nos textos com o acirramento da discussão ideológica que se realizou no país em fins dos anos de 1950 e início da década seguinte. O teatro infantil brasileiro recorre então a novos posicionamentos em relação à linguagem colocada em cena. Gradualmente vai deixando de ser simbólica para ser alegórica, evidenciando posturas críticas em relação à organização social. Dito de outro modo, os dados históricos e sociais levam os dramaturgos a tratarem os temas relacionados à infância de maneira diferenciada do período anterior

É importante frisar que todo esse processo é garantido pelo texto, responsável por articular autor, obra, artistas e público, referendando ainda uma tradição, ou seja, obras que passam a ser referencia para novas dramaturgias e espetáculos. Desse modo, é entre fins da década de 1940 e os anos iniciais do Regime Militar no país que o teatro infantil brasileiro aparece integrado à cultura do país, articulado com a sociedade,

pesando e fazendo sentir a sua presença como um bem simbólico, propício a discussões estéticas, reconhecendo de autores e obras precedentes.

Instâncias legitimadoras se fortalecem durante o período em questão e se ampliam significativamente ao longo das décadas seguintes. Toda essa movimentação confere novos matizes ao teatro infantil brasileiro, possibilitando à linguagem que se formou no período anterior encontrar novos modos de expressão. As variações que se percebem consolidam as conquistas anteriores e abrem vasto campo de pesquisa, o qual mal se encontra delineado. A exploração desse terreno, em suas múltiplas possibilidades, é que o presente trabalho aponta como perspectiva futura de investigação.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Tipografia Soares e Irmão, 1858. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00176200#page/5/mode/1up>>. Acesso em 06 de março de 2014.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, Editora S/A, 1981.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado. Um apólogo. In: *Machado de Assis : Contos*. Seleção de Deomira Stefani. São Paulo: Editora Ática, 1995, 20ª ed.
- BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil: Realidade hoje e expectativas futuras*. São Paulo: Revista Estudos avançados – USP, p. 170 – 182. V. 3, n. 07, 1989.
- BENEDETTI, Lucia. *Teatro infantil*. Rio de Janeiro: Edições O cruzeiro, 1957
- _____. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, 1969.
- _____. *Teatro Infantil*. III Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1974.
- BENJAMIN, Walter. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: Obras esoclhidas*, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henry. *O riso : ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª Ed. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BRANDÃO, Tânia. Os grandes astros. In: *História do Teatro Brasileiro*, Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.
- BILAC, Olavo; COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *Theatro infantil*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 3ª Ed.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro de entretenimento e as tentativas naturalistas. IN: *História do Teatro Brasileiro*, Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. Recife: Editora Universitária/UFPE, 2002. 2ª Ed.

_____. *História do Teatro para Crianças em Pernambuco*. Disponível em <<http://cbtij.org.br/historia-teatro-para-criancas-em-pernambuco/>>, acesso em 15/10/2015.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. O Tablado e a modernização do teatro infantil. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro*, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*, resumos para principiantes. São Paulo: USP, 1998.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1 e 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. 6 ed.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. 9ª Ed.

CASTRO, Ilíada S. Alves. *A dramaturgia no teatro para crianças de São Paulo : uma análise de autores e textos premiados*. São Paulo: ECA/USP, 1987. Dissertação de Mestrado.

CAVINATO, Andréa. *Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte*. São Paulo ECA/USP, 2003. Dissertação de Mestrado.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira : séculos XIX e XX*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *Teatrinho*. Rio de Janeiro: Edições Organizações Simões, 1960.

COSTA, Marta Moraes. Uma dramaturgia eclética. In: *História do Teatro Brasileiro*, Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

DUARTE, Flor de Maria. *O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina (1975). A gema do ovo da ema (1979)*. Maringá: UEM, 2007. Dissertação de Mestrado.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação – literatura popular e pronográfica no Rio de Janeiro (1870/1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. *Ideias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 2001.

_____. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil : ensaio de interpretação sociológica*. 5ª Ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERRAZ, Leidson. *Teatro para crianças no Recife – 60 anos de história no século XX*. Recife: edição do próprio autor, 2013. Disponível em <<http://cbtij.org.br/wp-content/uploads/2014/08/cbtij-revista-teatro-para-criancas-no-recife-ano-19391.pdf>>, acesso em 15/10/2015.

FLORY, Alexandre Villibor. *Literatura e teatro : encontros e desencontros formais e históricos*. In: Revista JIOP, nº 1, páginas 18 a 40. Maringá: UEM/DLE editora, 2010. Disponível em <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf>, acesso em 18/12/2013.

FRANCIS, Paulo. *A onça e o bode no São Jorge*, Diário Carioca, de 11 de março de 1959, página 06, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=283&Pesq=a%20on%C3%A7a%20e%20o%20bode>, acesso em 22/11/2015.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (Org.). *Teatro infantil: história, leitura e propostas*. Curitiba: Editora Positivo, 2015.

GÓIS, Carlos. *Teatro das crianças*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo & Cia Ltda, 1950.

GOUVEIA, Julio. O teatro para crianças e adolescentes – bases psicológicas, pedagógicas, técnicas, estéticas e econômicas para sua realização. In BRASIL. *Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro*. Anais. Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Teatro, 1951. pp. 117 – 126.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude : ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro : temas, formas e conceitos*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria : construção e representação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

- KOTHE, Flávio René. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira : história e histórias*. 6ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- LEÃO, Andréa Borges. A magia da civilização: uma sociologia do livro para crianças na república das letras. In: SERRA, Elizabeth D' Angelo (Org.). *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001.
- LEMES, Gláucia dos Santos. *A constituição do jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves, ele chove...*, de Sylvia Orthof. Campo Grande: UFMS, 2014. Dissertação de Mestrado.
- LOBATO, Monteiro. *O museu da Emília*. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- LOPES, Ivo Cordeiro. *Pluft, o fantasminha e O cavalinho azul, de Maria Clara Machado : a criança e o conhecimento advindo e buscado*. Curitiba: UFPR, 1997. Dissertação de Mestrado.
- MACHADO, Maria Clara. *Pluft, o fantasminha e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.
- MANIFESTO dos pioneiros da educação nova. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4707.pdf>>, acesso em 17/11/2015.
- MIRANDA, Hercília Tavares. *O teatro infantil de Maria Clara Machado : estruturas narrativas e discursivas. Produção e sustentação de ideologias*. São Paulo: ECA/USP, 1980.
- NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama : um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.
- OLIVEIRA, Pernambuco; VEIGA, Pedro. A revolta dos brinquedos. In: BENEDETTI, Lucia. (Org.) **Teatro Infantil**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1969.
- PERROTI, Edmir. A criança e a produção cultural. In: ZILBERMAN, Regina. (Org.) *A produção cultural para crianças*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- PFUHL, Oscar Von. *O circo de bonecos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.
- _____. *Teatro de Oscar Von Pfuhl*. São Paulo, Editora Senzala, 1968.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Teatrinho infantil*. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1955.

PONGETTI, Henrique; CAMARGO, Joracy. *Teatro da criança*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. O teatro jesuítico. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). *O teatro brasileiro*, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva : Edições SESC/SP, 2012.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2 ed. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

_____. O teatro para a infância e a juventude. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro*, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 1998. (Dissertação de Mestrado).

REIS, Angela. MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. IN: *História do Teatro Brasileiro*, Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. “Teatrinho” de Coelho Neto. In: *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, nº 320, março e abril de 1961, página 07.

SAVIANI, Demerval. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2007.

SANDRONI, Laura. De lobato à década de 70. In: SERRA, Elizabeth D’Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens : algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 1998.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUZA, Denise Moreira de. *O mito poético de Maria Clara Machado*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984. Dissertação de Mestrado.

_____. *Pluft, o avesso poético de um fantasma*. Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1986.

SOUZA, José Galante. *O teatro no Brasil*, Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

SUSSEKIND, Flora. *E o teatro infantil, como vai?* In: Cadernos da PUC/RJ – Literatura Infantil II. Rio de Janeiro: PUC, 1981.

_____, *Dionysos : O Tablado*. Brasília: MINC/INACEN, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 7ª ed. Tradução de Maria Clara Corrêa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TORRES, Walter Lima. Os ensaiadores e as encenações. IN: *História do Teatro Brasileiro*, Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil : autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Editora Ática, 1982. 3ª Ed.

APÊNDICE

Peças lidas para a realização do trabalho, com as respectivas referências bibliográficas, indicação do ano de escrita (e), representação (r), ou publicação (p).

Ano	Peça	Autor	Publicação
1948 – e	O casaco encantado	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1949 – r	O balão que caiu no mar	Odilo Costa Filho	BENEDETTI, Lucia. (Org.) Teatro Infantil . II Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1971.
1949 – r	A revolta dos brinquedos	Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga	BENEDETTI, Lucia. (Org.) Teatro Infantil . Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1969.
1650 – e	Simbita e o dragão	Lúcia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1950 – e	Branca de Neve	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1950 – e	A menina das nuvens	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1951 – e	Josefina e o ladrão	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1951 – e	Chapeuzinho Vermelho	Paulo Magalhães	MAGALHÃES, Paulo. Chapeuzinho Vermelho. In: Revista de Teatro , nº 387 – mai/jun, 1972. Rio de Janeiro: SBAT.
1952 – r	O filhote de espantalho	Oswaldo Waddington	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil . II Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1971.
1952 – r	A estória de Rosa Príncipe	Elza Rodrigues	RODRIGUES, Elza. A estória de Rosa Príncipe. In: Revista de Teatro , nº 387 – mai/jun, 1972. Rio de Janeiro: SBAT.
1952 – e	Joãozinho anda para trás	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1952 – r	Uma girafinha das arábias	José Maria Monteiro	MONTEIRO, José Maria. Uma girafinha das arábias. In: Revista de Teatro , nº 393 – mai/jun, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.
1953 – e	O boi e o burro no caminho de Belém	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.

1953 – e	O rapto das cebolinhas	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1953 – e	As três rosas de ouro	Lúcio Fiuza	FIUZA, Lúcio. As três rosas de ouro . Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal/Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1954.
1953 – e	Lágrimas de brinquedo	Alfredo Fernandes	FERNANDES, Alfredo. Lágrimas de brinquedo. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.
1954 – e	A bruxinha que era boa	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1955 – r	João mais Maria	Daniel da Silva Rocha	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil . Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1969.
1955 – e	Pluft, o fantasminha	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1956 – r	Maria Trapalhona	Thaís Bianchi	BIANCHI, Thaís. Maria Trapalhona.
1956 – e	O Chapeuzinho Vermelho	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1956 – e	As galinhas da tia Chica	Cléber Ribeiro Fernandes	FERNANDES, Cléber Ribeiro. As galinhas da tia Chica . Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1957.
1957 – e	O embarque de Noé	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1957 – e	A menina sem nome	Guilherme de Figueiredo	FIGUEIREDO, Guilherme. A menina sem nome . Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura/MEC, 1972.
1957 – r	O pomar do Dr. Zangolino	Rubem Rocha Filho	ROCHA FILHO, Rubem. Teatro Infantil . São Paulo: Lidador, 1970.
1957 – r	A colcha do gigante	Zuleika Mello	MELLO, Zuleika. O teatro infantil de Zuleika Mello . Vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, s/d.
1957 – e	Sinos de Natal	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lucia. Teatro infantil . Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.
1957 – r	Carneirinho de Belém	Stella Leonardos	LEONARDOS, Stella. A coelhinha confeitadeira –

			Carneirinho de Belém (Teatro para crianças). Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
1958 – r	Paulinho no castelo encantado	Vladimir José	JOSE, Vladenir. Paulinho no castelo encantado . Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1973.
1958 – e	Peripécias na lua	Walmir Ayala	AYALA, Walmir. Peripécias na lua . Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.
1958 – r	O vestido de Estrela Flor	Maria Lúcia Amaral	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil . II Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1971.
1958 – e	A onça e o bode	Cléber Ribeiro Fernandes	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil . II Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1971.
1959 – r	Um lobo na cartola	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Teatro de Oscar Von Pfuhl . São Paulo, Editora Senzala, 1968.
1959 – r	A princesinha de ouro	Paulo Magalhães	MAGALHÃES, Paulo. A princesinha de ouro. In: Revista de Teatro , nº 310 – jul/ago, 1959. Rio de Janeiro: SBAT.
1959 – e	A volta do Camaleão Alface	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1959 – e	O cavalinho azul	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1960 – r	A formiguinha que foi à lua	Zuleika Mello	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil . Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1969.
1960 – e	A árvore que andava	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Teatro de Oscar Von Pfuhl . São Paulo, Editora Senzala, 1968
1960 – e	A oncinha margarida	Rubem Rocha Filho	ROCHA FILHO, Rubem. Teatro Infantil . São Paulo: Lidador, 1970.
1961 – r	O consertador de brinquedos	Stella Leonardos	LEONARDOS, Stella. O consertador de brinquedos. In: Revista de Teatro , nº 444 – out/Nov/dez, 1982. Rio de Janeiro: SBAT.
1961 – r	Camaleão na lua	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1961 – r	Maroquinhas Fru-Fru	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1962 – r	A menina e o vento	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil

			completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1962 – r	A gata borralheira	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1962 – r	A bomba do Chico Simão	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Teatro de Oscar Von Pfuhl. São Paulo, Editora Senzala, 1968
1963 – e	Os ciganos da floresta	Rubem Rocha Filho	ROCHA FILHO, Rubem. Teatro Infantil. São Paulo: Lidador, 1970.
1963 – r	Jambinho do contra	Stella Leonardos	LEONARDOS, Stella. Jambinho do contra. In: Revista de Teatro , nº 381 – mai/jun, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1964 – r	O circo de bonecos	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. O circo de bonecos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1964.
1964 – e	Viagem ao faz de conta	Walter Quaglia	QUAGLIA, Walter. Viagem ao faz de conta. São Paulo: CEC/CET, 1966. Concurso Narizinho.
1964 – e	Em busca do tesouro	Rubem Rocha Filho	ROCHA FILHO, Rubem. Teatro Infantil. São Paulo: Lidador, 1970.
1964 – r	Três peraltas na praça	José Valluzi	VALLUZI, José. Três peraltas na praça. In: Revista de Teatro , nº 384 – nov/dez, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1965 – p	Romão e Julinha	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Romão e Julinha. São Paulo: Edart, 1982. 3ª Ed.
1965 – r	Dona Patinha vai ser miss	Arthur Maia	MAIA, Arthur. Dona Patinha vai ser mis. In: Revista de Teatro , nº 355 – jan/fev, 1967. Rio de Janeiro: SBAT.
1965 – r	Joãozinho Peteleco	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades). Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1965 – e	O gigante	Walter Quaglia	SÃO PAULO. Governo do Estado. Teatro da Juventude. São Paulo: SEC/SP, 1995. Ano 1, nº 2.
1965 – r	O circo Rataplan	Pedro Veiga	VEIGA, Pedro. O circo rataplan. In: Revista de Teatro , nº 425 – set/out, 1978. Rio de Janeiro: SBAT.
1966 – r	A princesinha dengosa	Paulo Rónai	BENEDETTI, Lucia. (Org.). Teatro Infantil. II Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1971.
1966 – r	O diamante do Grão Mogol	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil

			completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1967 – p	As beterrabas do senhor duque	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Teatro de Oscar Von Pfuhl . São Paulo, Editora Senzala, 1968.
1967 – r	O coelhinho Pitomba	Milton Luiz	LUIZ, Milton. O coelhinho Pitomba. In: Revista de Teatro , nº 383 – set/out, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1967 – r	O gato playboy	Jayr Pinheiro	PINHEIRO, Jayr. O gato playboy. In: Revista de Teatro , nº 378 – Nov/dez, 1970. Rio de Janeiro: SBAT.
1967 – e	Dona Baratinha quer casar	Sylvio Gomes	GOMES, Sylvio. Dona Baratinha quer casar. In: Revista de Teatro , nº 380 – mar/abr, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1967 – r	Maria Minhoca	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1968 – r	O aprendiz de feiticeiro	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1968 – p	Um elefantinho incomoda muita gente	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Teatro de Oscar Von Pfuhl . São Paulo, Editora Senzala, 1968.
1969 – r	A formiga fofoqueira	Carlos Nobre	NOBRE, Carlos. A formiga fofoqueira. In: Revista de Teatro , nº 444 – out/nov/dez, 1982. Rio de Janeiro: SBAT.
1969 – r	O quati papa ovo	João Jorge Amado	AMADO, João Jorge. O quati papa-ovo. In: Revista de Teatro , nº 379 – jan/fev, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1969 – p	O Planeta dos palhaços	Pasqual Lourenço Teudech	TEUDECH, Pasqual Lourenço. O planeta dos Palhaços . São Paulo: CNT/CET, 1969.
1970 – p	O pomar do Dr. Zangolino	Rubem Rocha Filho	
1970 – p	O pirata tubarão e as esmeraldas do índio xavante	Rubem Rocha Filho	ROCHA FILHO, Rubem. Teatro Infantil . São Paulo: Lidador, 1970.
1970 – r	Apolônio I, o astronauta	Lyad de Almedia	ALMEIDA, Lyad. Apolônio I, o astronauta. In: Revista de Teatro , nº 383 – set/out, 1971. Rio de Janeiro: SBAT.
1971 – r	As aventuras de um diabo malandro	Maria Helena Kühner.	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades) . Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1971 – r	Tribobó City	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil

			completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1971 – r	O sorriso do palhaço	Pascoal Lourenço	LOURENÇO, Pasqual. O sorriso do palhaço. In: Revista de Teatro , nº 388 – jul/ago, 1972. Rio de Janeiro: SBAT.
1972 – r	Cão com gato	Euclides Marques Andrade	ANDRADE, Euclides marques. Cão com gato. In: Revista de Teatro , nº 391 – jan/fev, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.
1972 – p	O negrinho subterrâneo	Zuleika Mello	MELLO, Zuleika. O negrinho Subterrâneo. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1972.
1972 – r	Anchieta	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades). Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1972 – r	História do barquinho	Ilo Krugli	SÃO PAULO. Governo do Estado. Teatro da Juventude. São Paulo: SEC/SP, 1995. Ano 1, nº 1.
1972 – r	Um tango argentino	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1973 – e	Jeremias herói	Oscar Von Pfuhl	PFUHL, Oscar Von. Jeremias herói. São Paulo, Global, 1996.
1973 – r	O jogo da caça ao pássaro	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades). Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1973 – p	O misterioso caso do queijo desaparecido	J. Alberto Braga	BRAGA, J. Alberto. O misterioso caso do queijo desaparecido. In: Revista de Teatro , nº 394 – jul/ago, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.
1973 – r	A cigarra e a formiga	Lyad de Almeida e Luiz Maia	ALMEIDA, Lyad; MAIA, Luiz. A cigarra e a formiga. In: Revista de Teatro , nº 395 – set/out, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.
1973 – r	O gigante egoísta	Nelson Luna	LUNA, Nelson. O gigante egoísta. In: Revista de Teatro , nº 396 – nov/dez, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.
1974 – p	Sigamos a Estrela	Lucia Benedetti	BENEDETTI, Lúcia. Teatro Infantil. III Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1974.
1974 – r	Os cigarras e os formigas	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1974 – r	O patinho feio	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil

			completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1974 – p	Teatro Infantil	Lúcia Benedetti (org) – Natal	BENEDETTI, Lúcia. Teatro Infantil. III Volume. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1974.
1974 – r	História de lenços e ventos	Ilo Krugli	KRUGLI, Ilo. Histórias de lenços e ventos. Rio de Janeiro: Record, 2002.
1974 – r	Terra adorada	Valdemar de Oliveira	OLIVEIRA, Valdemar de. Terra Adorada. In: Revista de Teatro , nº 416 – mar/abr/, 1977. Rio de Janeiro: SBAT.
1975 – p	A viagem de um barquinho	Sylvia Orthof	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para teatro infantil. Curitiba: GRAFIPAR, 1975.
1975 – p	O castelo das sete torres	Benjamin Santos	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para teatro infantil. Curitiba: GRAFIPAR, 1975.
1975 – p	Rei Solimão e a rainha de Jabá	José Argemiro da Silva	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para teatro infantil. Curitiba: GRAFIPAR, 1975.
1975 – p	De “metade do caminho” ao “País do último círculo”	Ilo Krugli	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para teatro infantil. Curitiba: GRAFIPAR, 1975.
1975 – p	Andar... Sem Parar... de Transformar...	Maria Luiza Lacerda	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para teatro infantil. Curitiba: GRAFIPAR, 1975.
1975 – r	A menina que buscava o sol	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades). Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1976 – e	Era uma vez outra história	Enéas Lour e Fátima Ortiz	LOUR, Enéas; ORTIZ, Fátima. Era uma vez outra história. Curitiba: Edição Independente, 1997.
1976 – r	O elefantinho valente	Ronaldo Boschi	BOSCHI, Ronaldo. O elefantinho valente. In: Revista de Teatro , nº 435 – ago/set, 1973. Rio de Janeiro: SBAT.

1976 – p	Azul ou encarnado	Maria Arminda Falabella de Souza Aguiar	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1975 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1976 – p	Pipocas de papiro	Ricardo Mack Filgueiras	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1975 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1976 – p	A lenda do vale da lua	João das Neves	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1975 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1976 – p	Vamos jogar o jogo do jogo	Antonio Fernando Bezerra	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1975 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1976 – p	As aventuras de pardoca	Benedito Rodrigues Pinto	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1975 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1976 – r	Camaleão e as batatas mágicas	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1977 – p	Oncilda e Zé Buscapé	João Jorge Amado	AMADO, João Jorge. Oncilda e Zé Buscapé. In: Revista de Teatro , nº 416 – mar/abr/, 1977. Rio de Janeiro: SBAT.
1977 – p	Zé capim	Ricardo Mack Filgueiras	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1976 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1977 – p	Congresso internacional de viagens espaciais	Mauro José Rego Costa	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1976 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1977 – p	A donzela que foi à Guerra	Benjamin Santos	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1976 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1977 – p	O-que-é-o-que-é	Maria Arminda de Souza-Aguiar	BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Teatro Infantil 1976 . Rio de Janeiro: FUNARTE/SNAT, 1976.
1977 – r	Quem matou o leão	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1977 – r	Os saltimbancos	Chico Buarque	BUARQUE, Chico. Os saltimbancos . Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
1978 – p	Eu chovo, tu choves, ele chove	Sylvia Orthof	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil , coletânea de peças

			premiadas no II Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	João, José e Juca	Pedro Leonidas Lobo dos Santos	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no II Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	Andando e voando com alguém e ninguém	Ilo Krugli	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no II Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	A loja das maravilhas naturais	Benjamin Santos	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no II Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	O que fazer pela flor	Marco Antonio Carvalho	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Cinco textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no II Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	A menina que perdeu o gato enquanto dançava frevo na terça-feira de Carnaval	Marcos Antonio Rocha Apolinário Santana	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Quatro textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no III Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	Notre Dame de Paris	Marcos Monteiro Costa	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Quatro textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no III Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	O baú da inspiração perdida	Benedito Rodrigues Pinto	PARANÁ. Fundação Teatro Guaíra. Quatro textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no III Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1978 – p	Os mistérios das	Roberto	PARANÁ. Fundação Teatro

	três horas	Bittencourt Martins	Guaíra. Quatro textos para teatro infantil , coletânea de peças premiadas no III Concurso Nacional de textos para teatro infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978.
1979 – r	João e Maria	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1979 – r	A comunidade do Arco-Íris	Caio Fernando Abreu	ABREU, Caio Fernando. A comunidade do Arco-íris . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013
1980 – p	De histórias e lendas	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades) . Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1983 – r	As quatro chaves	Ilo Krugli	KRUGLI, Ilo. As quatro chaves. In: Teatro da Juventude , ano 8, número 44. SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo: IMESP, 2002.
1983 – r	O dragão verde	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1984 – e	Cantarim de Cantará	Sylvia Orthof	ORTHOF, Sylvia. Cantarim de Cantará . Rio de Janeiro: Rovellet, 2010.
1984 – p	As cartas não mentem	Ana Maria machado	MACHADO. Ana Maria. Hoje tem espetáculo . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
1984 – p	No país dos prequetés	Ana Maria Machado	MACHADO. Ana Maria. Hoje tem espetáculo . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
1984 – p	Édipo Rei – para os íntimos	Tatiana Belinky	BELINKY, Tatiana. Teatro da Juventude I . São Paulo: Cia Editora Nacional, 1984.
1984 – p	Os dois turrões	Tatiana Belinky	BELINKY, Tatiana. Teatro da Juventude I . São Paulo: Cia Editora Nacional, 1984.
1984 – p	As orelhas do rei	Tatiana Belinky	BELINKY, Tatiana. Teatro da Juventude II . São Paulo: Cia Editora Nacional, 1984.
1984 – p	Muitas luas	Tatiana Belinky	BELINKY, Tatiana. Teatro da Juventude II . São Paulo: Cia Editora Nacional, 1984.
1984 – e	Pinha, Pinhão, Pineiro	Enéas Lour	LOUR, Enéas. Pinha, pinhão, pinheiro . Curitiba, Editora Independente, 1997.
1985 – r	Labirinto de Januário	Ilo Krugli	KRUGLI, Ilo. Labirinto de Januário . In: Trilogia do Teatro Infantil. BRASIL. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro,

			INACEN, 1986.
1986 – r	O gato de botas	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1986 – p	O-que-se-mostra e o-que-se-esconde	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades) . Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1989 – r	O mistério do fundo do pote	Ilo Krugli	KRUGLI, Ilo. O mistério do fundo do pote . São Paulo: Comboio de Cordas, 2007.
1989 – p	É	Maria Helena Kühner	KÜHNER, Maria Helena. Teatro para crianças e jovens (de todas as idades) . Rio de Janeiro: Editora Vertente Cultural, 2011.
1989 – p	Quem roubou o meu futuro?	Sylvia Orthof	ORTHOF, Sylvia. Quem roubou o meu futuro? São Paulo: Atual, 1989.
1990 – p	A bela adormecida, queridos monstros	Paulo César Coutinho	COUTINHO, Paulo César. A bela adormecida , queridos monstros. In: Revista de Teatro , nº 474 – abr/mai/jun, 1990. Rio de Janeiro: SBAT.
1991 – p	Fantasmas não existem ou Aventuras do Saci Pererê	Elza Fiuza	FIUZA, Elza. Fantasmas não existem ou As aventuras do Saci Pererê. . In: Revista de Teatro , nº 479 – jul/ago/set, 1991. Rio de Janeiro: SBAT.
1992 – r	Passo a passo no passo	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1993 – r	A coruja Sofia	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1996 – r	A bela adormecida	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
1997 – p	Zé vagão da roda fina e sua mãe leopoldina	Sylvia Orthof	ORTHOF, Sylvia. Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
2000 – r	A excêntrica família Silva	Karen Acioly	ACIOLY, Karen. A excêntrica família Silva . Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.
2000 – r	Jonas e a baleia	Maria Clara Machado	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
2001 – p	Bonequinha de Pano	Ziraldo	PINTO, Ziraldo Alves. Bonequinha de Pano . São

			Paulo, melhoramentos, 2001.
2001- p	O macaco malandro	Tatiana Belinky	BELINKY, Tatiana. O macaco malandro . São Paulo: Moderna, 2001.
2003 – r	O alfaiate do rei	Maria Clara Machado e Cacá Mourthé	MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado: teatro infantil completo . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.
2005 – p	Mas essa é outra história... Episódios da obra Reinações de Narizinho: A pílula falante e O casamento de Emília.	Júlio Gouveia	GOUVEIA, Júlio. Mas essa é outra história... São Paulo: Moderna, 2005.
2006 – p	A magia das águas	José Facury Heluy	HELUY, José Facury. Magia das águas . Rio de Janeiro: Vertente Carioca, 2006.
2007 – p	Anabela procura e acha mais do que procura	Flávia Savary	SAVARY, Flávia. Anabela procura e acha mais do que procura . Belo Horizonte: Dimensão, 2007.
2008 – p	A rosa que gira a roda	Flávia Savary	SAVARY, Flávia. A roda que gira a roda . Curitiba: Positivo, 2008.
2008 – p	O travesseiro	Maurício Marques	MARQUES, Maurício. O travesseiro . Rio de Janeiro: Vertente Cultural, 2008.
2008 – p	O roque da cigarra	Flávia Savary	SAVARY, Flávia. O roque da cigarra . São Paulo: Editora Salesiana, 2008.
2009 –p	O protetor da natureza	Rogério Andrade Barbosa	BARBOSA, Rogério Andrade. O protetor da natureza . São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
2009 – p	O cigano e o gigante	Cláudia Vasconcellos	VASCONCELOS, Cláudia. O cigano e o gigante . São Paulo: Prumo, 2009.
2009 – p	Eram 4 vezes: comédia para crianças de todas as idades	Flavio de Souza	SOUZA, Flávio. Eram quatro vezes : comédia para crianças de todas as idades. São Paulo: FTD, 2009.
2010 – p	Fina	Karen Acioly	ACIOLY, Karen. Fina . Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.
2010 – p	As aventuras do boneco de gengibre	Adriano Messias	MESSIAS, Adriano. As aventuras do boneco de gengibre . Curitiba: Positivo, 2010.
2010 – p	Os vizinhos	Henrique Sitchin	SITCHIN, Henrique. Os vizinhos . São Paulo: Panda Books, 2010.
2010 – p	Cadê?	Flávia Savary	SAVARY, Flávia. Cadê? Curitiba: Positivo, 2010.
2011 – p	Meus olhos são	Flávia Savary	SAVARY, Flávia. Meus olhos

	teus olhos		são teus olhos. Curitiba: Positivo, 2011.
2011 – p	A rainha alérgica	Teresa Frota	FROTA, Teresa. A rainha alérgica. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2011.
2011 – p	Savanas	Marcelo Bizerril	BIZERRIL, Marcelo. Savanas. São Paulo: Saraiva, 2011.
S/D	O teatro infantil de Zuleika Mello	A formiguinha que foi à lua Faltava um carneirinho em Belém A colcha do gigante Pedro na casa do sol	MELLO, Zuleika. O teatro infantil de Zuleika Mello. Vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, s/d.
S/D	O teatro infantil de Zuleika Mello	O coelho e as flores O bolo bolado A caçadora de borboletas A estrelinha mensageira O coelho boa vida Fábulas de La Fontaine Fábulas da autora	MELLO, Zuleika. O teatro infantil de Zuleika Mello. Vol. 2. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, s/d.
S/D	A coelhinha confeitadeira – Carneirinho de Belém	Stella Leonardos	LEONARDOS, Stella. A coelhinha confeitadeira – Carneirinho de Belém (Teatro para crianças). Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.