ASPECTOS RELEVANTES DA DRAMATURGIA PARA A INFÂNCIA NAS PALAVRAS DE QUEM FAZ O TEATRO INFANTIL

RELEVANT ASPECTS OF DRAMATURGY FOR CHILDREN IN THE WORDS OF WHO DO THEATER FOR CHILDREN

Fabiano Tadeu Grazioli[*]
Fulvio Torres Flores[**]

Resumo: O artigo parte de uma reflexão sobre o primeiro livro de teatro infantil publicado no Brasil, a saber, *Teatrinho Infantil*, de Figueiredo Pimentel, até apresentar o propósito do trabalho, que é pinçar de um conjunto de publicações diversas (entrevista, depoimento, debate transcrito, artigos publicados inicialmente em jornais, publicações acadêmicas como obras teóricas e periódicos científicos) informações sobre a dramaturgia para a infância ou então aspectos do teatro infantil que servem também para pensarmos a dramaturgia para a infância. Este tema não é recorrente nos estudos da literatura infantil brasileira e não recebeu, no país, a mesma atenção, por parte dos pesquisadores, que o poema e a narrativa. Não houve a intenção de mapear um período histórico específico de publicações, mas sim de revisitar as vozes de alguns diretores, encenadores, atores, pesquisadores, críticos e dramaturgos que contribuíram com as Artes Cênicas, em especial aquelas destinadas às crianças. Ao final, percebe-se uma importante galeria de informações que podem auxiliar no direcionamento de um teatro infantil que serve aos princípios da infância e legitimam a arte que precisa ser oferecida a esse público, e, claro, à dramaturgia que vai servir de ponto de partida para a construção dos referidos espetáculos. Embora os autores pesquisados não tenham o intuito de prever uma dramaturgia para ser lida pela criança, nós, entusiastas dessa possibilidade, podemos afirmar que os aspectos levantados indicam alguns caminhos para uma dramaturgia com essa finalidade.
Palavras-chave: Literatura infantil brasileira. Experiências de criadores do teatro. Leitura da dramaturgia.

Abstract: This article begins by reflecting on the first children´s theater book published in Brazil, namely *Teatrinho infantil* (literally: *Little theater for children*), by Figueiredo Pimentel, and after it presents the purpose of the work, which is to draw from a set of different publications (interview, testimony, transcript discussion, articles published initially in newspapers, academic publications such as theoretical works and scientific journals) information on the dramaturgy for children or aspects of the children´s theater that are as well useful for thinking the dramaturgy for children. This theme is not recurrent in the studies of Brazilian children´s literature and it has not yet received, in this country, the same attention by researchers that poetry and narrative have. There was no intention of mapping a specific historical period of publications, but rather to revisit the voices of some directors, actors, researches, critics and playwrights who have contributed to the Performing Arts, specially those aimed at children. In the end, an important gallery of information can be found that can help guide a children´s theater that serves the principles of childhood and legitimize the art that must be offered to this audience and, of course, the dramaturgy that will serve as a starting point for the construction of these theater productions. Although the researched authors do not intend to predict a dramaturgy to be read by children, we – enthusiasts of this possibility – can affirm that the aspects raised indicate some ways for a dramaturgy for this purpose.
Keywords: Brazilian children´s literature. Theater artists experiences. Dramaturgy reading.

1 Introdução

[*] Doutor e mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim/RS e da Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE). E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br

[**] Doutor e mestre em Letras pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP). Docente da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), no curso de licenciatura em Artes Visuais, e no Programa de Pós-graduação em Extensão da Rural, orientando mestrado profissional na linha de pesquisa Identidade, Cultura e Processos Sociais. E-mail: fulviotf@uol.com.br

Para apresentarmos a proposta de escrita deste trabalho, iniciamos com uma reflexão que parte de algumas considerações sobre o primeiro livro de teatro infantil publicado no Brasil. Regina Zilberman, no ensaio intitulado "Teatro para crianças e jovens: questões históricas e caminhos criativos" (2015), afirma que a procedência dos textos do gênero dramático é diversificada, e essa característica acompanha o referido gênero desde o seu surgimento. "Supõe-se que resultem da imaginação do artista, mas, frequentemente, provêm da adaptação de mitos, como fizeram os trágicos gregos, de fatos históricos, como se verifica em boa parte da obra de Shakespeare, ou de obras literárias previamente existentes" (ZILBERMAN, 2015, p. 18). Segundo a pesquisadora, com o teatro infantil não é diferente, ele se alimenta tanto de criações individuais quanto do aproveitamento de material que circulou preliminarmente em outros contextos. Este segundo caso pode ser exemplificado com o primeiro livro brasileiro que contém textos de teatro para crianças[1], conforme informa a autora:

> Figueiredo Pimentel, então já consagrado autor de obras destinadas aos pequenos leitores, organizou o *Teatrinho infantil*, cujo subtítulo revela os destinatários previstos: "livro para crianças". Não bastasse essa indicação, acompanha o subtítulo a seguinte explicação: Contendo esplêndida coleção de monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias, operetas, etc. (em prosa e verso) próprios para serem representados por crianças de ambos os sexos, dispensando-se despesas com cenários, vestimentas e caracterização. (ZILMERMAN, 2015, p. 18-19, grifo do autor).

Nota-se, pela explicação, que não se trata de uma criação original para a criança, mas do aproveitamento de um repertório que já existia em outros contextos. Analisando o prólogo do livro, que Pimentel intitulou *Ao leitor* (não o leitor criança, mas um mediador, pai, mãe ou professor), Zilberman desvenda o intuito pedagógico da publicação e, por extensão, da prática do teatro por crianças na época do seu lançamento/circulação. A partir da avaliação da pesquisadora, na maioria das peças de *Teatrinho infantil* predominam, "além da perspectiva moralista, a falta de ação, a inconsistência das personagens, o diálogo insosso" (ZILBERMAN, 2015, p. 20). Seu valor seria outro, de cunho histórico: "seu livro [de Figueiredo Pimentel] oferece um interesse antes de tudo histórico, na medida em que inaugura a publicação de textos conforme um gênero bastante popular entre o público adulto, mas ainda não frequentado por autores voltados a crianças e jovens". (ZILBERMAN, 2015, p. 20).

Registrado o valor histórico de *Teatrinho Infantil*, de Figueiredo Pimentel, Zilberman encerra suas reflexões sobre o primeiro volume de textos para teatro destinados à infância publicado no Brasil com uma importante reflexão:

> [...] ele [o volume em questão] é indicativo de um pendor bastante significativo no que diz respeito ao teatro infantojuvenil, mesmo quando produzido por adultos: a sugestão de que a qualidade possa vir em segundo lugar ou até estar ausente, porque não é esse o objetivo principal quando o destinatário é menor de idade. Bastaria a ele ensinar algo ou divertir; preenchidas tais metas, o resultado mostrar-se-ia satisfatório, conclusão que sairia fortalecida em decorrência da efemeridade congênita à produção teatral. Afinal, as representações cênicas se extinguem quando terminadas;

[1]PIMENTEL, Figueiredo. **Teatrinho infantil:** livro para crianças. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955. A edição referida por Regina Zilberman data de 1955, mas a primeira edição do livro de Pimentel foi lançada em 1897.

> portanto, nem precisariam ser muito boas se dirigidas à infância, idade, aliás, que é sinônimo, ela mesma, da transitoriedade. (ZILBERMAN, 2015, p. 20).

É de suma importância relatar como se deu o surgimento desse primeiro volume de textos para a infância reunidos em livro. Para tanto, esclarece-se que Pimentel ficou primeiramente conhecido como romancista, migrando depois para a literatura infantil:

> […] Figueiredo Pimentel assume um novo 'ethos' e passa a transitar também pelo universo infantil, tentando afastar-se da antiga face de escritor imoral que ganhara com a publicação de *O aborto* (1893) e o *Canalha* (1895). Nada melhor para apagar sua imagem anterior tão deteriorada do que mudar o foco e assumir a linguagem de um inocente contador de histórias para crianças [...] (LAURITI, 2018, p. 42)

Isso nos ajuda a entender que o autor era preocupado com sua carreira, conforme nos informa Thiago Lauriti (2018, p. 44), quando afirma que a partir de 1897 (ano da publicação de *Teatrinho infantil*), "gradativamente Figueiredo Pimentel vai se distanciando dessa representação inicial [de autor imoral], provavelmente por perceber que essa 'imagem de autor' não era compatível com alguém ainda em início de carreira e com vinte e oito anos de idade". A entrada para a literatura infantil não se deu, portanto, como primeira opção ou "vocação", mas como forma de aproveitar a onda comercial editorial ascendente naquele momento, "considerando-se que em 1890, o Rio de Janeiro contava com meio milhão de habitantes, seis livrarias, oito teatros, e uma taxa de analfabetismo de 50% – a mais baixa do país – fazendo com que escritores e editores previssem a possibilidade de atingir um grande número de leitores potenciais" (MENDES, 2015, p. 9[2] apud LAURITI, 2018, p. 41). Pimentel sabia se promover, respondendo aos ataques da imprensa a sua obra e também criando situações que ajudassem a promover seus livros, como fez com o folhetim *Suicida*, simulando seu próprio suicídio, o que causou repercussão na imprensa e ajudou a impulsionar a venda do romance lançado semanas após sua fingida morte (LAURITI, 2018, p. 52-54).

Aproveitando tais oportunidades editoriais, ele publicou *Contos da carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* (1896), *Histórias do arco da velha*, *Histórias de fada*, *Contos do Tio Alberto*, *Os meus brinquedos*, e a reunião de textos em *Teatrinho Infantil* (1897), entre outros que se seguiram. Todos esses livros alcançaram no mínimo a sexta edição, tendo alguns atingido a décima e outros, a décima oitava, segundo o editor Pedro Quaresma (LEÃO, 2003). Saber que o *Teatrinho infantil* de Pimentel atingiu no mínimo a sexta edição em plena década de 1890 numa cidade com apenas 50% de pessoas alfabetizadas e que na época contava com uma classe média de número reduzido é algo que nos impulsiona a acreditar que o mercado editorial pode e deve investir na publicação de dramaturgia para a infância.

Uma das vertentes que a dramaturgia para crianças no Brasil seguiu foi aquela que colocou a qualidade em segundo lugar ou mesmo a renegou. Essa mesma vertente optou pelo teatro infantil que se satisfez (e ainda se satisfaz) ensinando, como Fabiano Tadeu Grazioli registrou tratando da recepção calorosa de *Dramatizações Escolares*, de autoria de Zulmira de Queiroz Breiner, na década de 1960, pelas escolas brasileiras em uma subseção da obra *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*, que teve

[2] MENDES, L. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In: PIMENTEL, A. F. **O aborto.** Estabelecimento do texto e organização de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015 [1893]. p. 7-14.

CC BY

sua segunda edição no início deste ano, em e-book[3]; ou se satisfaz simplesmente divertindo, oferecendo ao espectador diversão pueril, descaracterizando o sentido de transformação social que toda a arte possui, além de tratar de forma redutiva a capacidade de apreensão e intervenção na realidade que a infância pode exercer no cotidiano.

A outra vertente, que tratou o teatro para crianças como uma linguagem específica, possuidora de características peculiares, inerente ao florescimento da sensibilidade e ao gesto da criação, revelou um conjunto de autores do qual fazem parte Lúcia Benedetti, Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, entre tantos outros, que nos legaram uma dramaturgia consistente, mas que, salvo casos muito raros, são mais apropriados para a leitura de um adulto, por meio do qual a criança conhecerá o texto, pois estamos visualizando aqui que esse adulto fará a mediação entre a criança e o texto, por meio do espetáculo teatral, da leitura dramática ou dramatizada ou, simplesmente da leitura do texto para a criança. Por isso é importante lembrar, desde a abertura deste ensaio, que a grande maioria dos textos dramatúrgicos escritos para o público infantil não se prestam à leitura deste público, são textos que necessitam da presença de um adulto para chegarem até a criança no formato de espetáculo teatral e demais maneiras de interação entre criança e texto dramatúrgico.

Entretanto, ao se pensar a leitura das referidas peças fora do círculo dos interessados em encená-los, a literatura infantil não deu conta de lançar mão de estudos que pensassem enfaticamente a dramaturgia escrita para crianças, assim como o fez com a narrativa ou a poesia, talvez pelo número reduzido de textos dramatúrgicos publicados frente aos textos narrativos e poéticos. Ou talvez por uma concepção equivocada da natureza do gênero dramático, sobre o qual aprendemos (desde as aulas de Literatura do Ensino Médio) que é escrito somente para ser representado, e não lido pelo leitor que não circula pelos meios cênicos. O que ocorre é que existe uma lacuna nos estudos de muitos pesquisadores ao abordar o texto dramático escrito para a criança. Ainda sobre a independência do texto teatral em relação à encenação, vale destacar as palavras do pesquisador e diretor francês Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 25), certeiro quando afirma que

> Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto 'a caminho' do palco. (RYNGAERT, 1996, p. 25)

Essa operação que se basta a si mesmo e que é uma prática de leitura, como diz Ryngaert, pode ser ainda mais bem compreendida se a examinarmos complementarmente pelo que Antonio Candido (1995, p. 244) denominou de as três faces da literatura: construção de objetos com significado e forma, uma forma de expressão da visão do mundo de pessoas e grupos e uma forma de conhecimento. Independentemente de a obra dramatúrgica ser destinada a adultos ou crianças, ela encontrará mais vigor na construção e na proposição se estiver alinhada às propostas teóricas de Ryngaert, isto é, permitir-se ser lida e deixar que cada leitor construa seu palco imaginário – assim como o faz quando lê um romance ou conto, imaginando

[3]A obra encontra-se no seguinte endereço: http://www.editora.upf.br/index.php/e-books-topo/68-literatura/210-teatro-de-se-ler-2

personagens e cenários – e também de Candido, cumprindo um papel literário com significado e forma que expressam uma visão de mundo e, portanto, um conhecimento sobre ele. O que garante a potência de um texto dramatúrgico não é necessariamente haver uma ou mais encenações que o tornem reconhecido. Isso, sem dúvida, pode atestar a sua importância e ajudá-lo a ser lido e difundido em épocas posteriores à sua criação. Entretanto, mais potente do que as encenações é a própria qualidade da dramaturgia. Como observa Fulvio Torres Flores (2017, p. 72) em seu artigo "Literatura dramática: um convite à leitura":

> Um texto [dramatúrgico] abre muitas frentes de leitura e essa é, talvez, a principal característica daquilo que podemos chamar de clássico: uma inesgotável fonte de interpretação, reapropriação e diálogo ao longo de décadas, séculos, milênios. A maneira como um texto será interpretado em diferentes sociedades por grupos e leitores distintos é algo que não se pode calcular e prever, pois as forças do inconsciente humano, com seus desejos e repressões, não podem ser controladas por vozes únicas que imponham significados. As obras literárias estão abertas a novas interpretações e sua recepção pelo público se dará de acordo com o mal-estar civilizatório de cada época.

Ainda que a literatura infantil não tenha se esmerado em estudar adequadamente a dramaturgia para a infância, nem ditado caminhos de criação para a produção de uma dramaturgia que possa ter sua recepção na leitura do texto impresso, temos encontrado algumas – poucas – coordenadas sobre dramaturgia para a infância nos estudos do teatro infantil, nas manifestações dos profissionais das Artes Cênicas em suas variadas funções, coordenadas essas publicadas em materiais diversos, que vão desde entrevistas, depoimentos e debates gravados, até as tradicionais obras teóricas e artigos publicados em periódicos científicos. Eis, enfim, o propósito deste trabalho: realizar uma recolha de alguns desses aspectos com a finalidade de termos um ponto de partida para se pensar a dramaturgia escrita para a criança, mesmo que o objetivo dos que ganham voz na nossa escrita não tenha sido exatamente esse, pois eles quase sempre estão preocupados em tratar a dramaturgia como um aspecto somado aos demais elementos cênicos, e não em separado. Já que a literatura infantil nos legou essa lacuna, vamos procurar preenchê-la pelos estudos da área vizinha que são os do teatro infantil. É importante destacar que as publicações que foram utilizadas no levantamento não têm intenção de mapear um período específico. Nossa escolha se pautou na contribuição que diretores, atores, encenadores, pesquisadores, críticos e dramaturgos trouxeram à temática em questão, bem como na flexibilidade que percebemos em suas colocações sobre o teatro infantil a ponto de poderem ser aproveitadas também para se pensar a dramaturgia que pode vir a projetar os espetáculos. Obviamente que, nem todos os espetáculos são a atualização, no palco, de uma dramaturgia escrita. Contudo, neste trabalho, estamos visualizando esta possibilidade, que é a mais recorrente nos processos de criação cênica.

2 As vozes, as interlocuções e o vislumbre de uma dramaturgia pensada para o público infantil

Ivo Bender, muito à vontade em entrevista concedida à pesquisadora Vera Lúcia Bertoni do Santos, fala sobre *Teatro para crianças: sob o enfoque do dramaturgo*[4] e

[4] Título da seção do artigo em que é apresentada a entrevista. A primeira parte é um breve estudo de autoria de Vera Lúcia Bertoni do Santos sobre teatro e infância.

CC BY

apresenta alguns elementos para pensarmos a dramaturgia destinada à criança. Quando iniciou na dramaturgia infantil, na década de 1970, a literatura para crianças apresentava-se realista, e seus autores propunham temas que Bender julgava impróprios para a literatura destinada a este público.

> Eu sempre considerei a vida já suficientemente dura, muito difícil, para todos, principalmente para os idosos e as crianças. Um modo de amenizar a dureza da realidade era criar um termo médio: era preciso, supunha eu, criar peças de teatro que partissem desse universo mágico, dentro do qual a criança se movimenta, com o qual a criança sonha e onde seu imaginário está imerso. (BENDER, 2003, p. 168).

A proposta de Bender tinha como premissa incorporar em sua dramaturgia o universo mágico próprio da infância, para a criança poder transitar e se movimentar dentro das peças, para que elas se apresentassem compatíveis com o imaginário infantil, no qual a criança mergulha; essa proposta leva o pesquisador a encontrar soluções específicas em termos de realizações dramatúrgicas, como a integração de personagens como animais, avôs e avós, bruxas e fadas, e a preferência pelo espaço rural, onde estrelas e luas brilham em harmonia com o espaço e as personagens. "Para mim o ideal era fazer as histórias acontecerem dentro de um cenário junto à natureza. Nele, bananeiras e espantalhos, macacos e poços d'água falam, estrelas caem do céu e se encontram com as pessoas aqui da terra". (BENDER, 2003, p. 163). Aqueles que conhecem sua dramaturgia sabem que o fantasioso é um elemento forte e recorrente dentro dela, mas somado aos elementos da realidade, bem como enfatiza o próprio autor, ao lembrar que uma parte de seus personagens são figuras humanas, gente comum, "que trabalha, costura, cozinha, faz pão, e luta para sobreviver". (BENDER, 2003, p. 163).

Quando perguntado sobre a identificação de suas personagens com as crianças, Bender afirma que tal identificação ocorre pelo fato de as crianças reconhecerem-se nas personagens: "Quando escolho um pequeno macaquinho para ser o herói, uma estrelinha, ou ainda, um diabinho, as crianças reconhecem essas figuras como seus iguais. Em outras palavras: as crianças se veem nessas figuras". (BENDER, 2003, p. 164). Naturalmente, quando a leitura do texto impresso for realizada, essa identificação também ocorrerá.

Ao avaliar seu trabalho como dramaturgo para crianças "no que se refere à construção do texto, ao tratamento da linguagem, aos aspectos da ação dramática e da encenação em geral" (SANTOS, 2003, p. 168), Bender afirma existir uma grande diferença entre escrever teatro para um público de crianças e um público adulto, a começar pelos assuntos a serem tratados, a linguagem e, principalmente, pela ação dramática a ser mostrada. Sobre este último ponto, ele afirma:

> Tanto é assim que a primeira preocupação de um autor de teatro para crianças deve ser, necessariamente, a de fazer acontecer a ação ante o olhar do espectador. E se a peça contiver pouca ação, não haverá herói capaz de fazer surgir o interesse do público. Portanto, a ação dramática é o primeiro requisito nas peças que se destinam às crianças. Depois é que vêm o enredo e os heróis. (BENDER, 2003, p. 179).

Pronunciando-se dessa maneira, Bender sugere que os espetáculos para crianças tenham suas ações realizadas frente ao público, que o dramaturgo não use expedientes

CC BY

como uma personagem contando a outra que tal ação aconteceu. As ações principais do espetáculo precisam ocorrer ante o olhar do público, como afirma o próprio autor. Nenhum recurso deverá substituir a ação dramática, afinal, é por meio dela que as relações de atenção e interesse entre plateia e personagens estarão garantidas.

> Quem estiver interessado em produzir dramaturgia para crianças, deve, portanto, ficar atento para isso: a ação deve acontecer em cena aberta. Por isso recomendo: quando se precisa de uma cena em que os personagens vão atravessar um riacho, deve-se fazê-lo ocorrer em cena. E como se faz isso? É só indicar na rubrica. Os diretores são suficientemente criativos para inventar regatos rolando por campos ou pedras. Teatro não é a arte do faz-de-conta? (BENDER, 2003, p. 179).

Se as ações às claras, acontecendo aos olhos do público, possuem tanta importância na peça encenada, obviamente se trata de um recurso que também vai canalizar a atenção da criança na leitura do texto impresso. O texto dramático já possui uma estrutura que favorece a exposição da ação, em que as rubricas, se bem escritas, podem conduzir o leitor pelo texto com a mesma força de um narrador, bem como apontou Anatol Rosenfeld (2007).

A predominância da ação dramática não deve significar, no entanto, a recusa aos outros elementos literários. O termo "ação dramática" oculta um pleonasmo, pois "drama", em grego (cultura-língua que inventou essa forma), quer dizer "ação". A ação é a força motriz do drama, é o que o faz funcionar. Se pensarmos nos três grandes gêneros literários sobre as quais discorre Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* (2008), quais sejam, o lírico, o épico e o dramático, veremos que eles têm coexistido nas obras dramatúrgicas ao longo dos séculos. Para citar exemplos distantes no tempo, nas tragédias gregas e shakesperianas prevalece o drama como força motriz, mas há elementos épicos e líricos em número suficiente para impedir que tais obras sejam caracterizadas como puramente dramáticas. Para qualquer obra dramatúrgica, a pureza de gênero é possível de ser alcançada, mas não é necessariamente recomendada, visto que incluir traços de outros gêneros pode dar ao texto contornos mais complexos e dinâmicos. Bertolt Brecht, que via de regra se opunha à ação dramática e foi fundamental na criação das bases do teatro épico, não deixou de incluir traços líricos em várias de suas obras. E contrariando muitas expectativas, escreveu um texto mais predominantemente dramático (*Os fuzis da Senhora Carrar* [1937]). Esses exemplos evidenciam que mais importante do que se ater a uma forma é colocar a forma a serviço do que se quer dizer ao público (leitor e espectador). Dispensar o lirismo poético e as diversas formas de expressão do épico que podem ser inseridas na dramaturgia infantil seria o mesmo que apostar na incapacidade desse público de compreender nuances para além do que o dramático oferece a olhos vistos. Um exemplo recente de dramaturgia infantil com predominância do drama e elementos dos outros gêneros é a peça *O príncipe atrasado*, de Cassia Leslie e Ricardo Dalai (2018)[5], na qual encontramos uma estrutura contendo prólogo, atos divididos em cenas, e entreatos. O lirismo de algumas falas e a exposição narrativa (portanto, épica) do prólogo e dos entreatos dão um refinamento ao texto impraticável se ele se alinhasse à pureza da ação dramática.

Quanto à linguagem, Bender afirma ter experimentado diferentes realizações em sua trajetória no teatro infantil. Em *O macaco e a velha*, considerando as três peças que

[5]LESLIE, Cassia; DALAI, Ricardo. **O príncipe atrasado:** uma paródia teatral dos contos de fadas. Ilustração Roberta Asse. Londrina: Madrepérola, 2018.

formam a trilogia, o autor afirma que "consegue uma espontaneidade na linguagem teatral que se aproxima muito da linguagem empregada pelas próprias crianças" (BENDER, 2003, p. 177). No entanto, as três peças têm tratamentos diferenciados. Na primeira, *O macaco e velha* (que abre a trilogia e cujo nome dá título geral às três peças), o tratamento é mais lúdico, informa o autor. Em *A invasão das tiriricas*, a linguagem é mais objetiva, mais realista. "Na terceira peça, [*A estrelinha cadente*] busquei compor um texto lírico, embora simples. Aqui a linguagem se caracteriza pelo ritmo, pela sonoridade das palavras e até mesmo por certas rimas embutidas nas falas". (BENDER, 2003, p. 177). Ainda sobre a linguagem da trilogia, Bender afirma que, de modo geral, as três peças caracterizam-se por uma linguagem despojada, com um mínimo de adjetivação. "Creio que foi na trilogia que eu fiz um primeiro exercício de despojamento da linguagem dramática. Mais tarde isso se refletiria em meu teatro para adultos". (BENDER, 2003, p. 177).

Linguagem tão espontânea quanto a linguagem da própria criança, com tratamento lúdico, marcada, por vezes, pelo ritmo e pela musicalidade da palavra; escrita caracterizada mais pelo despojamento do que pelo rebuscamento do vocabulário e da construção frasal: eis algumas coordenadas que podemos resgatar da entrevista de Bender e aproveitar para caracterizarmos o texto dramático escrito para a criança.

Os estudos do teatro infantil também têm comparecido (timidamente, é verdade) quando a questão a ser debatida é a dramaturgia para a criança. É o caso da publicação *A linguagem no Teatro Infantil*, de Marco Camarotti (2005), na qual o autor investiga a construção da linguagem no teatro para crianças de maneira muito original: compara uma produção escrita, dirigida e encenada por adultos com uma versão do mesmo espetáculo escrita e encenada por crianças. Prestando atenção em todos os elementos que constituem a linguagem cênica, ele conclui que o teatro infantil é aquele em que "a criança ou é responsável pela atividade como um todo, ou se constitui na fonte principal de sua alimentação, isto é, um teatro no qual é a linguagem da criança que predomina e o orienta em todos os setores de sua criação". (CAMAROTTI, 2005, p. 161).

Quanto à dramaturgia, o pesquisador também arrolou algumas considerações sob o título de *O adulto escrevendo ou encenando para a criança* e, embora sua preocupação tenha sido a dramaturgia escrita para ser encenada (e não lida, como é o foco de nossa pesquisa), suas palavras podem nos indicar um caminho:

> Ao escrever para a criança, é preciso lembrar que o texto deve permanecer o mais possível em aberto, em sentido amplo, possibilitando à criança circular por ele, imagina (*sic*) ou concretamente, armando-o ou desarmando-o e voltando a armá-lo, ao impulso de sua criatividade e de sua ânsia de construção/reconstrução, sob a égide de uma liberdade consciente e responsável, que tem a marca de sua profunda espontaneidade. (CAMAROTTI, 2005, p. 164).

O fragmento de Camarotti pode ser entendido a partir da ideia de representação do texto dramático no teatro, contexto no qual um texto aberto seria aquele com recursos que permitissem o manuseio no jogo cênico prazeroso, bem como o exercício da criatividade em cena. Mas o fragmento também pode ser entendido como uma caracterização do texto dramático infantil, que deve ser aberto no sentido da plurissignificação que precisa carregar; que precisa mergulhar no imaginário da infância a ponto de permitir à criança circular por ele, armando-o, desarmando-o, e voltando a

CC BY

armá-lo; que necessita estar em sintonia com as características próprias da infância, para poder corresponder a elas no momento da leitura.

Camarotti também aborda a questão da extensão dos textos, que "não devem ultrapassar quarenta ou quarenta e cinco minutos de duração no espetáculo, para não promover a dispersão da criança, pois, para ela, esse tempo é suficiente, e inteiramente próprio para sua satisfação criativa". (CAMAROTTI, 2005, 164). Transferindo essa informação para a dramaturgia escrita, talvez a extensão do texto alcançasse o leitor fluente (a partir dos 10/11 anos), segundo as categorias apresentadas por Coelho (2000). Sobre o tempo, é interessante notar que sua delimitação não é comum apenas para espetáculos infantis, mas tem acontecido há muito tempo também com os espetáculos adultos. São mais infrequentes as encenações para adultos que ultrapassam duas horas. Textos clássicos como os de Shakespeare são adaptados (algumas vezes até retalhados…) para atrair o público já condicionado pelo tempo de apreciação audiovisual do cinema. Outras questões levantadas pelo pesquisador – e que julgamos importante resgatar aqui – são a composição de um texto com muita sugestão de ações, o uso moderado da palavra e o emprego de bastante humor. Além disso, o autor afirma que o texto escrito para criança também deverá ser entremeado de música e de canto. No caso de o texto não ser encenado, o que fica registrado na dramaturgia são diálogos com construções rimadas e com arranjos inusitados, como temos percebido, percorrendo as páginas da maioria dos textos destinados ao público infantil.

Outro autor que tem comparecido quando se trata dos estudos do teatro infantil que podem ser aproveitados para se pensar em uma dramaturgia infantil é Dib Carneiro Netto (2003, 2014), que, como crítico de teatro infantil e jurado de prêmios na referida área, tem colaborado para os estudos que estamos pontuando neste capítulo, muitas vezes reunindo artistas da área teatral em torno de temáticas caras ao teatro infantil. Sidnei Caria, fundador, produtor e diretor da Cia. Maracujá Laboratório de Artes (São Paulo), em depoimento para a obra *Já somos grandes: teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos)*, de Carneiro Neto, traz à tona importante formulação sobre o humor no teatro. Afirma ele:

> O humor é fundamental para o ser humano. As situações que mexem com o nosso humor são seguidas de surpresas, identificações e sensação de superioridade, no sentido positivo, quando nossas referências são tocadas e nos colocam num lugar seguro, onde podemos ter nossa autoestima alimentada, com a compreensão desses jogos constituídos de equívocos, exageros, caricaturas. (CARNEIRO NETO[6], 2014a, p. 38).

Embora nesse fragmento Caria não faça distinção entre o humor no teatro para crianças ou para outras categorias de público, sua afirmação pode servir de estímulo para abrirmos um espaço, neste estudo, para o tema em questão. O humor, segundo o artista paulista, aproxima o público do espetáculo, logo, pode aproximar o leitor do texto dramático. Por ser um espaço conhecido do ser humano, o humor traz segurança a quem entra em contato com o espetáculo ou com o texto e até sensação de superioridade, à medida que leva à compreensão das situações roteirizadas ou

[6] Embora esta fala seja de Sidnei Caria, ela não se caracteriza como apud porque o autor, Dib Carneiro Neto, não está fazendo uma citação de obra (o livro reúne entrevistas, depoimentos etc.). O mesmo acontece com outras citações de entrevistados extraídas do livro desse autor que serão apresentadas a seguir.

encenadas, como algo do qual o leitor ou o espectador podem participar ativamente na construção do(s) sentido(s). Quanto ao humor voltado à criança, Caria destaca:

> Isso [o humor no teatro infantil] é uma espécie de cócega no raciocínio e um tesouro para as crianças, que estão neste momento com o seu raciocínio em formação. A forma mais eficaz é um eterno exercício do pensamento crítico, os jogos a serem propostos e infinitos a serem descobertos. Acredito que o mais importante é nunca menosprezar a inteligência da criança. Existem as metáforas, tanto visuais, sonoras ou da própria expressão do ator ou da palavra para serem explorados, sendo sempre importante manter a surpresa, o frescor, o ato de surpreender com a brincadeira entre o certo e o errado, jogando com as referências da criança e trazendo as novidades da contemporaneidade. (CARNEIRO NETO, 2014a, p. 38).

Para o artista, o humor parece ser a porta de entrada da criança no teatro infantil. A partir dele é que a criança poderá percorrer o espetáculo teatral – e o texto dramático, acrescentamos! – de modo a articular os elementos que compõem esses produtos culturais. O pensamento crítico comparece quando o humor é flagrado no texto dramático e no teatro para crianças, a despeito do que muitos podem considerar. Metáforas presentes na encenação e no próprio texto são compreendidas, assim como a surpresa e a novidade são apreendidas pela criança que vê o espetáculo ou lê o texto impresso. O humor, deduzimos da declaração de Caria, permite ainda jogar com as referências da criança e acrescentar elementos da contemporaneidade, construindo um contraponto entre o conhecido e o desconhecido, no qual a criança logra a ampliação de seu repertório cultural por meio da linguagem da encenação e dos recursos presentes nos textos dramatúrgicos.

Marcia Abujamra, diretora paulista, também em depoimento para a obra de Carneiro Neto, trata do humor enquanto recurso a ser considerado no teatro para crianças:

> O humor amplia as possibilidades de conexão da criança com o mundo, com as pessoas que a cercam e, claro, com o espetáculo teatral. Ele aproxima, cria o sentido de aproximação e pertencimento. O humor tira o medo do desconhecido, permite novas maneiras de experimentar e expressar o mundo. Ele permite o insólito, o surpreendente, o absurdo e, dessa maneira, estimula a imaginação das crianças para lidar com os diferentes desafios do dia-a-dia. As possibilidades de respostas se ampliam. Sem humor não dá para viver, sejamos adultos ou crianças. E é bom saber e experimentar, desde pequeno, que, mesmo quando uma situação parece insuportável, é mais fácil encontrar formas de transformá-la quando se tem humor. (CARNEIRO NETO, 2014a, p. 43).

Na mesma perspectiva de que tratávamos anteriormente, a declaração de Abujamra reitera a importância do humor na construção do teatro para a infância, à medida que afirma que tal recurso amplia as possibilidades de conexão da criança com o mundo. Ele é capaz de oferecer à criança a sensação de pertencimento, tão necessária na arte infantil, pois dá sentido à existência e detona um processo de reconhecimento das próprias vivências da criança. No mais, a presença do humor no espetáculo teatral ou no texto dramático, segundo depreendemos da declaração da artista, leva a criança a perceber o humor enquanto recurso que se coloca fora da esfera artística e tem

CC BY

importância na maneira de se viver e de se perceber os fatos cotidianos. Abujamra ainda aponta para as maneiras de se fazer a criança rir no teatro:

> Um jeito eficaz de fazer a criança rir? Acreditando na capacidade que toda criança tem de pensar as ações apresentadas e se relacionar com elas; acreditando no seu maravilhoso mundo mágico, onde tudo é possível; apostando em sua sensibilidade para reconhecer gestos e sentimentos, na sua habilidade para traduzi-los para seu mundo. Acima de tudo, mantendo-se sempre encantado com a infinita capacidade que as crianças têm de acreditar! (CARNEIRO NETO, 2014a, p. 44).

A apreensão do humor pela criança será tão satisfatória quanto for ousada a aposta dos criadores do teatro infantil na capacidade que a própria criança possui de estabelecer relações, buscar o sentido daquilo que é apresentado, bem como nos aponta a declaração de Abujamra. A construção do humor, segundo a diretora paulista, precisa considerar a característica própria da criança de acreditar no mágico e de filtrar desse mundo próprio da infância o investimento da dramaturgia e da encenação naquilo que leva a criança ao riso sincero e espontâneo. Para a artista, o humor está diretamente associado ao mundo da criança, suas crenças e modos de perceber a realidade:

> Elas [as crianças] acreditam (ou sabem?) que todo ser, animado ou inanimado, fala; que o pó de pirlimpimpim faz viajar; que varinhas mágicas existem e que a magia existe; que todo ano nasce um dragão; que elas podem ser princesas ou bruxas, com isso criam seu próprio mundo e apreendem com ele, experimentam respostas, reações, e esse mundo fica mais interessante e rico. [...] O humor flexibiliza o pensamento e a emoção. Se nós adultos acreditamos nisso, as crianças é que nos ensinarão o que devemos fazer para fazê-las rir. (CARNEIRO NETO, 2014a, p. 44).

Nossos olhos e intelecto saltam frente à última parte da declaração de Abujamra. Longe de oferecer uma receita da construção do humor no texto dramático e no teatro para a infância, a artista afirma que é conhecendo a infância e seus desdobramentos que os interessados em escrever ou fazer teatro para a criança saberão utilizar o humor. É a própria criança, com sua linguagem e suas crenças, que ensinará o artista adulto a manejar o humor dentro de um texto dramático ou de um espetáculo teatral. A medida da utilização do humor e as maneiras de mostrá-lo e de incitá-lo estão na própria criança. Cabe ao dramaturgo e aos demais artistas envolvidos na montagem de um espetáculo infantil conhecer a infância de modo a conseguir retirar dela nuances que resultem no humor despretensioso e instintivo. Em seu *Dicionário de humor infantil*, Pedro Bloch (1997) apresenta algumas definições bem-humoradas e até mesmo poéticas formuladas por crianças: "Alegria é um palhacinho no coração da gente. Arco-íris é uma ponte de vento. Relâmpago é um barulho rabiscando o céu. Cobra é um bicho que só tem rabo. Avestruz é a girafa dos passarinhos. Calcanhar é o queixo do pé. Helicóptero é um carro com ventilador em cima. Paciência é uma coisa que mamãe perde sempre. Sono é saudade de dormir.". Os exemplos apresentados por Bloch reforçam a fala de Abujamra sobre se inspirar nas crianças a fim de encontrar os recursos para a construção do humor na dramaturgia.

Vladimir Capella, veterano autor e diretor paulista, também em depoimento para a obra de Carneiro Neto, chama atenção para o tipo de humor que deve ser inserido em uma produção para crianças:

CC BY

> Às vezes a criança ri nos momentos mais inesperados de um espetáculo. Espontaneamente. Uma história deve ser bem contada. Pode ter humor, sim. Pode ser uma peça até bem engraçada. Se for boa a peça, tudo bem, ótimo. Mas que não é fundamental que ela ria, ah, não é mesmo! Brilho nos olhos também conta. Silêncio, medo, interação, lágrimas, tudo isso conta. Criança é um ser humano como nós. Ou não? Além do mais, é a coisa mais fácil fazer uma criança rir no teatro. Receita prontíssima. Todo mundo sabe. Até a criança sabe, porque está acostumada, já entendeu o mundo adulto melhor do que supomos e compreende que aquilo foi feito para ela rir. E ela ri porque quer ser aprovada. Então é só botar o ator caindo toda hora e pronto! Falar bobagem, ser bem idiota, bancar o palhaço e todos os outros estereótipos. E se alguém, quando montou um espetáculo, antes pensa em qual jeito é mais eficaz para a criança rir, pode mudar de profissão. (CARNEIRO NETO, 2014a, p. 37-38).

O que parece incomodar Capella são dramaturgias e espetáculos que, frente à necessidade desenfreada de fazer a criança rir, abrem mão do humor que destacávamos (sincero, espontâneo, despretensioso, instintivo) e comprometem a construção de uma história nos moldes dramáticos. Mais importante que a presença do humor é a necessidade de se construir dramaturgias e espetáculos capazes de articular a ação dramática e canalizá-la para o fluxo dos acontecimentos da história lida ou encenada. Se a narrativa dramática partir dessas convicções, ela pode apresentar humor ou outros recursos que garantam a presença do universo da criança dentro da peça e a maneira de lidar com a construção adequada da dramaturgia. Por acompanhar a trajetória premiada do autor e diretor paulista no teatro para crianças, temos certeza de que, por meio de sua colocação, ele busca denunciar o riso fácil ou forçado, que brota dos estereótipos tão conhecidos do teatro infantil, equívocos da concepção da dramaturgia de nossa época e de outros tempos. Também é útil lembrar que o humor pode estar presente em textos e encenações que não sejam majoritariamente cômicas. E a utilização de humor nesse caso não deve ser vista como uma concessão às crianças, pois no teatro adulto o humor em tragédias e dramas (aqui no sentido do subgênero dramatúrgico) se faz presente em textos como *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, só para ficar em dois exemplos amplamente conhecidos. São chamados de "alívio cômico" os momentos em que, geralmente após uma cena de alta tensão dramática, um(a) personagem dá à plateia a oportunidade de rir de algo que, via de regra, tangencia as questões principais trazidas pelo enredo.

Fany Abramovich, na obra *O estranho mundo que se mostra às crianças,* parte do conjunto de cento e quatorze textos dramáticos inscritos no Concurso Nacional de Teatro Infantil do ano de 1976 e aponta com minúcias os tópicos que evidenciam a maneira de seus autores conceberem a dramaturgia para crianças. A longa citação nos dá uma amostra de como os inscritos dimensionaram algumas questões importantes em seus textos:

> Que os novos (?!) autores não tenham a menor ideia do que seja um texto teatral (...), que confundam teatro escolar com teatro infantil, que confundam aula com espetáculo, ainda seria esperado... Até mesmo que, no afã de se mostrarem inteirados da linguagem teatral, deem rubricas de TV para o palco... Que não tenham ideia do que seja uma produção teatral... Que um não domínio da língua portuguesa se apresentasse, também seria cogitável: mas o analfabetismo mais crasso já superava o nível das expectativas... Que o

> moralismo estivesse presente, vá lá... Mas que a tônica fossem: mentiras, chantagens, rejeições, furtos, seduções, traições, castigos, enfim, um festival de condutas "edificantes", foi além do imaginado (...) O que dizer dos preconceitos de toda e qualquer espécie, da rigidez e do convencionalismo no comportamento dos personagens, da grossura como elemento constante de "humor", da filosofia de baixa qualidade, do palavreado adulto, do excesso de verborragia, das situações inverossímeis aventadas, da pouca ação existente (justo em teatro?)... e da vivência estupefaciente destes personagens destas histórias infantis? (ABRAMOVICH, 1983, p. 81-82)

A autora estaria disposta a aceitar defeitos como a falta de conhecimento apurado sobre estrutura e construção dramatúrgica, didatismo, confusão entre roteiro televisivo e dramaturgia infantil, entre outros. Entretanto, o quadro que a estudiosa depreende do conjunto de textos é calamitoso e apresenta equívocos de diversas naturezas, mas o que nos chama mais a atenção são o desconhecimento da infância e suas propriedades, bem como da concepção da arte dramática que subjaz a esse público. Aspectos levantados por Abramovich, como o moralismo, os preconceitos, a rigidez e o convencionalismo, e a filosofia de baixa qualidade, dizem muito sobre o momento cultural do país, então sob regime militar há doze anos, o que certamente se refletiu de forma latente nas concepções dos textos submetidos ao concurso, visto que naquele momento apenas se iniciavam os primeiros acenas para a redemocratização, que só viria a se concretizar dali a quase uma década. Some-se a isso a escassez de estudos, até aquele momento, sobre a dramaturgia para a infância e discussões nos círculos universitários e artísticos, o que pode ter contribuído para deixar os autores e as autoras que submeteram textos sem referências teóricas sólidas para aprimorarem seus trabalhos.

Contudo, seríamos injustos se, neste momento em que caracterizamos a dramaturgia para criança na década de 1970, não fizéssemos referência ao trabalho, tanto dramatúrgico quanto de encenação, do Grupo Vento Forte, liderado por Ilo Krugli, que despontou em 1974, com a peça *Histórias de ventos de lenços*. Sobre o impacto dessa criação na época de sua estreia, Abramovich afirma:

> [...] marcou-se um divisor de águas nítido e claro do que é um espetáculo dirigido a crianças: bonito, deslumbrante, provocando "ais e uis" [de admiração], inesperado, envolvente, com impasses e discussão de continuidade da narrativa interrompida, usando uma linguagem poética, uma condução lírica e inventiva e com um profundo respeito pela inteligência e curiosidade da criança. (ABRAMOVICH, 1983, p. 98).

A dramaturgia e a proposta de encenação que Ilo Krugli articula na peça em questão e que se percebe na condução do texto escrito constitui, de fato, uma novidade para a época e para as décadas que se seguiram. O tratamento poético do texto e da cena, um enredo que corresponde à fluidez do pensamento e do raciocínio da criança, a possibilidade de se produzir uma dramaturgia e um teatro que respeita a inteligência e a curiosidade da criança, entre outros recursos que Krugli utiliza, trazem promessa de renovação ao cenário catastrófico que Abramovich caracterizou na época das suas considerações em relação ao conjunto de textos que analisou, quando jurada de um concurso de dramaturgia infantil. É a mesma autora que nos informa que a proposta do grupo Vento Forte influenciou outros elencos, dramaturgos e diretores. Mas o grande

CC BY

contingente de criadores do teatro infantil seguiu produzindo o teatro que Abramovich caracterizou como estranho, desqualificado e inoportuno.

Raimundo Matos de Leão (2010), professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no artigo "Teatro para crianças: dramaturgia e encenação", também utilizou a abordagem de Abramovich para caracterizar a construção da dramaturgia e do teatro infantil nas décadas que nos antecedem e considera o quadro "aterrador", principalmente se ponderarmos que muitas das características apontadas por Abramovich comparecem na dramaturgia infantil de nossos tempos. Afirma ele: "O texto ou roteiro que serve para o espetáculo veicula visões de mundo do autor, sempre um adulto, que, em seu ar professoral, mostra-se como educador, mas na verdade presta um desserviço ao papel educativo do teatro". (LEÃO, 2010, p. 87). Isso porque o papel de educar no teatro não pode ser confundido com o simples repasse do legado da geração adulta aos pequenos, nem com a perpetuação de ensinamentos dos adultos, que acreditam deter todas as verdades e que escolhem o teatro infantil como veículo para transmiti-las. O papel educativo do teatro é, antes de tudo, o da aprendizagem da vida, das relações sociais e políticas, das relações com a natureza e com os outros seres humanos, conhecimentos esses que devem ser apresentados às crianças a partir do ângulo da arte, do pacto com o lúdico e com a fantasia, em um processo de decodificação da realidade a partir do texto e da cena dramática, excluindo desse processo qualquer atitude que delegue ao adulto superioridade e função didática. O adulto precisa, sim, conhecer o mundo da criança e mergulhar nele de maneira intensa. Desse processo, resultará uma dramaturgia e uma linguagem para a cena teatral que se colocam ao lado da criança e de seus interesses, potencializando a sua condição de fruidor da literatura dramática e do espetáculo teatral, e não como meros receptores das informações que os adultos acreditam que precisam, na sua condição de superiores, repassar aos pequenos.

Nesse ponto, deparamo-nos com a dependência da criança com relação ao adulto. Assim como na literatura infantil, o teatro expõe a subordinação da criança frente aos adultos com quem convivem. Por depender do adulto, a criança vê-se limitada às possibilidades que lhe são oferecidas, sempre escolhas daqueles, subordinando à sua autoridade os gostos e escolhas dos pequenos. No teatro, cria-se uma cadeia difícil de ser rompida: a) uma grande parcela dos autores de dramaturgia infantil e dos encenadores, ao conceberem os produtos culturais que os pequenos consumirão, assumem a postura professoral da qual tratamos anteriormente e fazem da dramaturgia infantil e do espetáculo teatral uma possibilidade de repassar o legado do adulto à criança, como se suas verdades fossem a única justificativa para a existência da arte teatral e seus derivados; b) as escolas, espaço profícuo para a produção teatral no país, têm adultos que desempenham a função de coordenadores pedagógicos ou diretores, quase sempre mais interessados nos espetáculos que listamos anteriormente, ou nos espetáculos que cumprem função utilitária-pedagógica, associando conteúdos e ensinamentos do currículo escolar à dramaturgia e ao espetáculo para crianças; c) os pais são, geralmente, incapazes de distinguir entre um teatro infantil que observa a essência da infância ao se constituir em produto cultural e um teatro que abdica da linguagem artística de seus elementos em prol dos ensinamentos dos adultos, ou então são levados pelos modismos que oferecem ao espectador um pseudoteatro, protagonizado pelas personagens dos desenhos animados mais assistidos no momento. Considerando as três situações, a criança distancia-se cada vez mais do teatro que lhe possibilite uma verdadeira experiência estética, pois, se depender de muitos autores e

diretores, de coordenadores pedagógicos e de uma grande parcela dos pais, a criança não tem poder de decisão sobre o que assistir.

Assim sendo, quais são os caminhos que nossos dramaturgos, encenadores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas e músicos precisam trilhar para que o teatro infantil atinja a infância em suas particularidades, sem desmerecer a inteligência infantil, assim como a capacidade que a criança tem de decodificar o verbal, o sonoro e o visual? Carneiro Neto (2003, 2014) contribui com uma concepção de teatro e dramaturgia para a infância que não legue aos nossos pequenos os desastres e os equívocos de outrora. Destaca ele:

> Canso de criticar espetáculos para crianças que perdem a mão na linguagem artística para virar uma aborrecida sucessão de lições de moral. É claro que é perfeitamente possível, e até desejável, que uma peça para os pequenos ajude a compreender o mundo, a vida, os valores que mais prezamos. Mas como fazer isso no teatro sem cair na pregação maçante? Ensinando da forma mais eficaz possível; sugerindo, mais do que mostrando; enredando mais que catequizando. (CARNEIRO NETO, 2014c, p. 74-75).

Quando o autor declara que é preferível sugerir a mostrar, ele nos remete aos trabalhos de teatro infantil que, com poucos elementos e recursos, são capazes de compor todo o universo do imaginário da plateia. Sem oferecer questões prontas, mas levando a criança a pensar, relacionar, agir intelectualmente a partir da linguagem dramática, esses trabalhos despontam como exemplares na construção da dramaturgia e da cena, bem como de todos os elementos que as compõem. Dentre um amplo conjunto de pistas que Carneiro Neto tem nos legado em suas críticas especializadas em jornais e revistas nos últimos anos, cabe transcrever aquelas que julgamos essenciais, como a que segue:

> Não é buscando passar mensagem que um autor cria verdadeiramente uma dramaturgia infantil. Não é necessário invadir, arrombar o imaginário das crianças com as chamadas regras de conduta. É mais honesto tentar contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a vivencie por si mesma. Explicar é redutor sempre. Criança é capaz de entender alegorias, metáforas. Estranheza é saudável. Leva cada um a interpretar, à sua maneira, o que vê, o que ouve, o que lê. (CARNEIRO NETO, 2014c, p. 54).

O autor aposta na capacidade de a criança decodificar a linguagem cênica, se ela for resultado de um processo de estudo e buscas no próprio contexto da infância. A dramaturgia e o teatro que nos parecem ultrapassados, tendo presente o fragmento de Carneiro Neto, são aqueles que insistem em repassar de modo didático normas e regras visando à conduta do espectador, aos moldes do que já apontou Abramovich. Na perspectiva de Carneiro Neto, os envolvidos com a arte dramática precisam agir com honestidade, ou seja, sem trapacear, sem colocar em risco a essência da dramaturgia e do teatro infantil, que é contar uma história fazendo uso de uma linguagem calcada no lúdico e na surpresa, no encantamento e na novidade. “Esse é o grande achado da dramaturgia para crianças: dar seu recado de forma lúdica, poética, e com maior simplicidade possível”. (CARNEIRO NETO, 2014d, p. 192).

CC BY

Ainda pinçando dos estudos de Carneiro Neto os aspectos que julgamos relevantes, tendo em vista a dramaturgia e a encenação que favoreçam os aspectos intrínsecos da infância, destacamos:

> Em vez do dedo em riste e da lição de moral, vale mais a pena, e é até mais honesto, tentar contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a criança vivencie por si mesma. [...]. Não é buscando passar mensagens pedagógicas ou instrutivas que um autor cria verdadeiramente uma dramaturgia infantil. O melhor é tentar dar dimensão dramática para nossos conflitos mais íntimos. Para isso, basta querer falar de si com absoluta sinceridade. (CARNEIRO NETO, 2003, p. 13).

A possibilidade de dar uma dimensão dramática para os conflitos mais íntimos do dramaturgo, do diretor, enfim, do trabalhador do teatro infantil, parece ser uma boa medida quando se quer fugir da construção dramática que tem como foco passar mensagens e instruções. O autor destaca mais uma vez a honestidade que deve existir no momento de conceber o objeto artístico que temos perseguido neste estudo. Tal honestidade pode direcionar o trabalho de todos os envolvidos na criação dramática, principalmente o trabalho do dramaturgo, haja vista a possibilidade de o espetáculo ser projetado a partir de um texto dramático. Acreditamos que se trata de um começo bastante positivo para a atividade dramática que, a partir de um texto que se anuncia verdadeiro, honesto, sincero no tratamento com a criança, terá condições de repassar essa característica para os demais elementos da linguagem dramática, contando, claro, com que seus idealizadores também intencionem oferecer à criança um produto cultural com essas características.

Contudo, agir com honestidade na concepção do teatro infantil não significa oferecer ao espectador um produto cultural que se desvela facilmente, gratuitamente no texto dramático ou no palco. Carneiro Neto, ao comentar o espetáculo *Mozart apaga a luz*, que tem a dramaturgia criada por Cristine Röhrig, afirma:

> A estranheza do texto está justamente na sua coragem de não ser linear, em não abrir mão de imagens metafóricas, em não facilitar nada para a plateia. Quem quiser que entenda – e não há nada de mais saudável do que isso. Quase sempre, uma só peça como essa funciona melhor do que dez aulas de Educação Artística no colégio. Sair do teatro com essa sensação de estranhamento é um ótimo passo para a criança começar a entender todas as possibilidades ilimitadas da arte. (CARNEIRO NETO, 2014d, p. 196).

Oferecer ao leitor e ao público uma linguagem que não abre mão da articulação de elementos que desafiem o mundo conhecido pela criança e apostar em situações que lidam com a simbologia, a analogia e as situações que beiram o desconhecido são estratégias que o teatro infantil pode assumir para tirar o público do lugar-comum, daquilo que é regular, seguro e estável. Esse abalo que o espectador sofrerá é positivo e faz com que a criança acumule experiências estéticas diversificadas com a linguagem cênica, numa crescente busca por compreender aquilo que, em um primeiro momento, apresenta-se como estranho, inusitado e insólito. "Nada como uma história bem contada, fluente, com ritmo, diálogos certeiros, enfim, com conteúdo, e ao mesmo tempo sem abrir mão da ousadia". (CARNEIRO NETO, 2014d, p. 211). É preferível, no teatro feito para crianças, uma equipe ousada do que um grupo de realizadores que

CC BY

apostam no conhecido. Ousar parece ser uma palavra de ordem para a dramaturgia e para o teatro infantil.

Os temas que perpassam a dramaturgia e o teatro infantis também podem sair do círculo rotineiro que nossas crianças estão acostumadas a frequentar. Em texto sobre o dia mundial do teatro infantil (20 de março), Carneiro Neto apresenta um panorama de como foi o debate *Interações em cena*, organizado pelo Itaú Cultural, com a presença da dramaturga argentina Maria Inês Falconi. Em determinada parte do texto o autor trata dos temas que o teatro para crianças pode abarcar:

> De fato, durante o debate, alguns temas foram listados como sendo tabus no teatro feito para os pequeninos: morte, doenças, violência, abandono, sexualidade, divórcio. "As sociedades rechaçam certos temas no teatro, mas as crianças convivem com esses temas em seu cotidiano e, assim, poderia ser catártica a experiência da abordagem teatral", argumenta a argentina. "Agora, é preciso ter cuidado para não defender que esses temas devam ser tratados didática e pedagogicamente. Jamais. É preciso que surjam espontaneamente e sempre com viés artístico", [salienta a dramaturga]. (CARNEIRO NETO, 2014b, p. 48).

Ao invés de negar o contato com esses temas pelo viés do teatro infantil, seus criadores possibilitariam uma experiência catártica para a criança. Uma vez que a criança não é privada desses temas na vida cotidiana, percebê-los pelo prisma do teatro constitui uma possibilidade de eles compreenderem melhor o mundo, os seres humanos, as relações sociais. Por isso, abordá-los no teatro ganha uma dimensão purgativa, capaz de constituir uma prática libertadora para a criança, a despeito do que muitos pais podem vir a achar:

> Ela [Maria Inês Falconi] já escreveu e montou um texto infantil em torno de questões relativas ao divórcio e foi muito criticada pelos pais em Buenos Aires. Outra de suas peças infantis fala de meninos que moram na rua e dormem nas calçadas da capital argentina. Os pais saíam indignados, dizendo que aquilo não era peça para seus filhos verem. (CARNEIRO NETO, 2014b, p. 48).

Como já apontamos, a interferência dos pais muitas vezes pode ser catastrófica para as crianças que buscam investigar a vida e as questões humanas no teatro. Os temas abordados pela dramaturga e diretora não agradavam os pais, mas cabe lembrar que o empreendimento da artista era oferecer essas temáticas aos pequenos. Passando pelo filtro do adulto, obviamente a abordagem dos temas pode se tornar incômoda e desagradável. A honestidade no trato da dramaturgia e da encenação, tão cara a Dib Carneiro, faz-se presente no trabalho artístico de Maria Inês Falconi, mas não corresponde às atitudes de muitos pais frente ao teatro proposto pela dramaturga argentina.

De situações como a apresentada no excerto, podemos deduzir o quanto uma parcela dos pais ainda blinda seus filhos e tenta escondê-los da realidade, e mais, não permitem que seus filhos vivenciem determinadas temáticas nem no teatro, que carrega a possibilidade da experiência catártica da qual falávamos. A partir de nosso ponto de vista, agir assim com a criança é justamente trapacear no modo de apresentar-lhe o mundo e a arte a ela dirigida.

CC BY

Há apenas um aspecto positivo nessa situação e ele reside justamente em ratificar a força que o teatro (em geral) tem por ser uma arte em que os personagens se fazem presentes em frente ao público, sem a mediação de uma tela, como é o caso do cinema. Dificilmente sabe-se de contestação de pais sobre os filhos assistirem a filmes que falam, por exemplo, sobre perdas familiares, como se pode ver em *Bambi*, *O rei leão* e *Procurando Nemo*. No teatro os personagens que passam por tais situações não provêm de um universo espetacularizado como o do cinema e, por isso mesmo, podem mais facilmente criar identificação com as crianças.

3 Considerações finais

Carneiro Neto, em *Já somos grandes: teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos),* trata em determinados momentos especificamente da composição da dramaturgia infantil. Em um deles, o autor assim se pronuncia: "No caso do teatro escrito ou adaptado para o público infantil, o valor dos sonhos, o estímulo à fantasia, os jogos simbólicos, os trocadilhos lúdicos – tudo isso tem de estar contido nos diálogos ou sugerido por eles". (CARNEIRO NETO, 2014c, p. 53). A elaboração dos diálogos pensados para serem lidos ou assistidos pelos pequenos precisa contar com os elementos arrolados pelo autor, sob pena de, se assim não procederem, constituírem um produto insosso e enfadonho. O autor delineia a dramaturgia a ser oferecida à criança como "Um texto sem medo de ousar, de subverter, com diálogos inteligentes, ritmo fluente, ações ininterruptas". (CARNEIRO NETO, 2014e, p. 220). Ousadia, subversão e fluência, deduzimos, a partir do autor, são elementos que não podem faltar na dramaturgia endereçada ao pequeno leitor.

No encerramento da sua obra, o autor manifesta um desejo que reproduzimos no fechamento de nosso texto:

> Que surjam muitos autores novos, com plena sensibilidade para entender que escrever para crianças não significa ter barreiras, censuras e limitações de temas ou abordagens. Ao contrário, que uma nova safra de autores solte as rédeas da fantasia, com responsabilidade e ética, mas sem medos nem reticências, de forma a surpreender até os adultos (CARNEIRO NETO, 2003, p. 218).

O desejo do autor de perceber na cena contemporânea dramaturgos sensíveis e libertos das características que diminuem a potência da criação para os pequenos encontra correspondência em nosso desejo, pois também apostamos na existência de uma dramaturgia que valorize a infância e se constitua a partir de seus elementos intrínsecos.

A dramaturgia destinada ao público infantil não esperou que os estudos da literatura de recepção infantil lançasse as coordenadas ou ditasse os parâmetros para o gênero se manifestar no país. Ele simplesmente aconteceu. Com a inclusão do gênero dramático nos editais do extinto Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), em 2005, os textos teatrais passaram a ser editados no formato de livros ilustrados, tais quais, os de poemas e de narrativas. Assim, e de muitas outras maneiras, que a história do gênero vem se construindo do Brasil. Recentemente, uma tese[7] sobre essa temática

[7]GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Percursos criativos na concepção de Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Juquero:** a dramaturgia impressa para a leitura da criança. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2019. 204p.

foi defendida no Programa da Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, a partir da perspectiva de que existe uma dramaturgia muito específica sendo construída no país, a qual permite a recepção do texto (e não do espetáculo, como observamos na abertura do estudo) pela leitura do texto impresso no formato de livro ilustrado pela criança, a partir do momento em que ela tiver o domínio da leitura. Resumida assim, a proposta parece simplista, mas outorgar ao texto dramatúrgico a autonomia de ser lido e ainda mais por uma criança, sem a mediação do espetáculo ou do adulto (professor, pai, mãe, animador cultural, entre outros), é creditar a essa nova dramaturgia que a tese focalizou um espaço importante nos estudos da literatura infantil.

Quanto ao apanhado de ideias, conceitos e considerações que aqui apresentamos, ele serve para refletirmos sobre a dramaturgia oferecida à criança, além de nos demonstrar que, muitas vezes, mesmo indiretamente, as pessoas envolvidas nas diversas frentes do teatro infantil lançam seu olhar para as questões relacionadas à dramaturgia, e quando não o fazem diretamente, nós o fizemos, aqui, por meio do nosso olhar. Há pontos importantes que nosso estudo evidenciou nas vozes dos entrevistados, dos autores, dos pesquisadores, que serviram para pensar o teatro e dramaturgia da época de sua publicação e que ainda contribuem com nossas reflexões.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. Uma tragédia. E para crianças. In: _____. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983. p. 81-88.

ABRAMOVICH, Fanny. Teatro infantil: leia-se teatro infantil, não pequeno. In: _____. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983. p. 97-110.

BLOCH, Pedro. **Dicionário de humor infantil**. Rio de Janeiro: Ediouro Paradidactic, 1997.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco. 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a Vovozinha**. São Paulo: DBA, 2003.

CARNEIRO NETO, Dib. Por dentro das gargalhadas. In: _____. **Já somos grandes:** teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos). São Paulo: Giostri, 2014a. p. 35-46.

CARNEIRO NETO, Dib. Reflexões sobre o dia mundial do teatro infantil. In: _____. **Já somos grandes:** teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos). São Paulo: Giostri, 2014b. p. 47-49.

CARNEIRO NETO, Dib. Balanços. In: _____. **Já somos grandes:** teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos). São Paulo: Giostri, 2014c. p. 50-85.

CARNEIRO NETO, Dib. Críticas. In: _____. **Já somos grandes:** teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos). São Paulo: Giostri, 2014d. p. 133-216.

CARNEIRO NETO, Dib. Rumos. In: _____. **Já somos grandes:** teatro infantil (entrevistas, críticas, debates, balanços e rumos). São Paulo: Giostri, 2014e. p. 217-222.

FLORES, Fulvio Torres. Literatura dramática: um convite à leitura. **Contexto Educação**, Petrolina-PE, ano 8, n. 15, p. 69-72, jul.-dez. 2017

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Percursos criativos na concepção de Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Juquero:** a dramaturgia impressa para a leitura da criança. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2019. 204p.

GRAZIOLI. Fabiano Tadeu. **Teatro de se ler:** o texto teatral e a formação do leitor. Passo Fundo: Ediupf, 2019.

GRAZIOLI. Fabiano Tadeu (Org.). **Teatro infantil:** história, leitura e propostas. Curitiba: Positivo, 2015.

LAURITI, Thiago. **Palimpsesto e análise literária:** proposta para uma arqueologia do autor de literatura infantil. 206 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-30112018-095549/pt-br.php>. Acesso em: 04 jul. 2019.

LEÃO, Andréa Borges. Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915). Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/150992861598871697148775175420631728156.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2019.

LEÃO, Raimundo Matos de. Teatro para crianças: dramaturgia e encenação. **Revista Repertório: teatro & dança**, Salvador, n. 14, 2010. p. 85-96. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4671> Acesso em: 20 maio 2018.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-49.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni; BENDER, Ivo. Criança, teatro e dramaturgia. In: JACOBY, Sissa (Org.). **A criança e a produção cultural**: do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 161-181.

ZILBERMAN, Regina. Teatro para crianças e jovens: questões históricas e caminhos criativos. In: GRAZIOLI. Fabiano Tadeu (Org.). **Teatro infantil:** história, leitura e propostas. Curitiba: Positivo, 2015. p. 13-29.

Recebido em 18 de junho de 2019

Aceito em 08 de agosto de 2019