

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DIRCELI ADORNES PALMA DE LIMA

TEATRO PARA CRIANÇAS:  
UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIÁ DE FÁTIMA ORTIZ

CURITIBA  
2016

DIRCELI ADORNES PALMA DE LIMA

TEATRO PARA CRIANÇAS:  
UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA DE FÁTIMA ORTIZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Walter Lima Torres Neto

CURITIBA  
2016

Catálogo na Publicação  
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Lima, Dircele Adornes Palma de  
Teatro para Crianças: um Estudo sobre a Dramaturgia de Fátima Ortiz.  
/ Dircele Adornes Palma de Lima. – Curitiba, 2016.  
204 f.

Orientador: Profº Drº Walter Lima Torres Neto.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro Infantil. 2. Dramaturgia para Infância. 3. Pé no Palco. 4. Ortiz,  
Fátima. I.Título.

CDD 792.0226



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima sexagésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **DIRCELI ADORNES PALMA DE LIMA**. No dia vinte e nove de julho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Walter Lima Torres Neto, Presidente, Vera Lucia Bertoni dos Santos (via SKYPE) e Marta Morais da Costa, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**TEATRO PARA CRIANÇAS: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA DE FÁTIMA ORTIZ**”, apresentada por **DIRCELI ADORNES PALMA DE LIMA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Walter Lima Torres Neto retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de julho de dois mil e dezesseis.

  
Dr. Walter Lima Torres Neto

  
Dr.ª Vera Lucia Bertoni dos Santos

  
Dr.ª Marta Morais da Costa

  
Dircele Adornes Palma de Lima



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **DIRCELI ADORNES PALMA DE LIMA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Walter Lima Torres Neto, Vera Lucia Bertoni dos Santos e Marta Morais da Costa arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**TEATRO PARA CRIANÇAS: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA DE FÁTIMA ORTIZ**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Walter Lima Torres Neto		
Dr. <sup>a</sup> Vera Lucia Bertoni dos Santos		APROVADA
Dr. <sup>a</sup> Marta Morais da Costa		APROVADA

Curitiba, 29 de julho de 2016.

Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora

À pequena Helena, que me devolveu a infância.  
Aos meus pais, Dirceu e Elisa, meus maiores mestres.  
À minha irmã Cristina, sem a qual eu nada seria.  
Ao Mykael, inspirador dos meus dias.  
A todos os artistas que se preocupam em fazer arte para esta gente miúda e  
encantadora e que inspiram pequenos e grandes espectadores.

## AGRADECIMENTOS

À Fátima Ortiz, ao José Bergossi e à equipe do Pé no Palco, pela acolhida e auxílio prestado, que possibilitaram a concretização desta pesquisa.

Ao professor Walter Lima Torres, pela orientação, incentivo, paciência e confiança.

Às professoras Marta Moraes da Costa e Vera Lúcia Bertoni dos Santos pelo olhar atento e sugestões valiosas.

À Talita Neves e à companhia Uma (Certa) Cia. Cênica, cuja paixão e brilho nos olhos me inspiraram a adentrar o universo do teatro para infância.

À Letícia Guimarães, Enéas Lour, Léo Moita, por compartilharem seus trabalhos e dedicação ao teatro para crianças.

À Celina Alvetti, Rosy Greca, Francisco Mallmann, Renata Voltolini (Companhia Sonho e Magia), Renato Perré (Cia Filhos da Lua) e Moira Albuquerque (Cia Girolê) pelas informações concedidas e por dividirem suas experiências.

Às minhas amadas mãe e irmã, pelo incentivo e por toda ajuda, sem a qual não seria possível concluir esta etapa.

Aos colegas de pós-graduação, pelo companheirismo e colaboração durante o curso.

Às amigas Fátima e Ana Paula, por todo o companheirismo desde a época da minha primeira graduação e a todos os amigos e amigas pelo apoio e amizade.

À Renata Cunali, pelo auxílio na tradução do resumo.

Aos secretários e coordenadores da Pós-Graduação em Letras, por todo auxílio.

À CAPES, pelo auxílio financeiro, inclusive durante a licença-maternidade.

À Universidade Federal do Paraná, seus professores e alunos.

À Helena, que começou sua existência junto com este trabalho e me deu fôlego e motivação para terminá-lo.

Ao Mykael, por ser e estar presente.

*A criança olha  
Para o céu azul.  
Levanta a mãozinha.  
Quer tocar o céu.*

*Não sente a criança  
Que o céu é ilusão:  
Crê que o não alcança,  
Quando o tem na mão.*  
Manuel Bandeira (1886-1968)

*Pegamos o telefone que o menino fez com duas caixas de papelão e pedimos uma  
ligação com a infância.*  
Millôr Fernandes (1923-2012)

*Os cientistas dizem que somos feitos de átomos, mas um passarinho me  
contou que somos feitos de histórias.*  
Eduardo Galeano (1940-2015)



## RESUMO

Apesar do aumento da produção cultural para infância, o teatro para crianças é uma linguagem artística que ainda possui o estigma de ser um gênero menor. Tal consideração é decorrente da própria legitimação social da infância, fase esta que, semelhante à velhice, é desvalorizada no contexto capitalista. Soma-se a isso o fato de que a produção teatral para crianças no Brasil apresenta uma história recente de pouco mais de cinquenta anos. Com isso, é bastante comum se deparar com espetáculos infantis desprovidos de qualquer compromisso estético ou com montagens que utilizam o teatro como instrumento pedagógico, cujo objetivo é transmitir ensinamentos ou mensagens edificantes. Na contramão dessas iniciativas, observam-se autores e encenadores como Maria Clara Machado, Tatiana Belinky, Ilo Krugli e Vladimir Capella, que se destacaram no teatro para infância e que adentraram a porta aberta por Lúcia Benedetti e *O Casaco Encantado*, texto que marcou o início da profissionalização do teatro infantil no Brasil. A partir de uma reconstrução da trajetória desta modalidade, verifica-se que grande parte das pesquisas na área do teatro e dramaturgia para infância abrange principalmente artistas domiciliados nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo. Dessa forma, o objetivo desta dissertação é situar-se “fora do eixo” (Peixoto) e possibilitar uma explanação sobre a caminhada do teatro infantil em Curitiba. Motivada pelos acontecimentos do eixo cultural do país, a produção teatral para crianças se consolidou na capital na década de 1950. Com a fundação do Teatro de Comédia do Paraná em 1960, a realização dos Seminários de Dramaturgia e a vinda do Grips Theater na década de 1970, o teatro produzido em Curitiba tornou-se reconhecido no âmbito nacional e lançou os profissionais que atualmente produzem espetáculos para crianças na capital paranaense. Sendo assim, com o intuito de analisar a produção dramática realizada em Curitiba, apresentam-se considerações sobre os textos dos principais autores que escrevem peças para crianças ou peças de classificação livre. Para um estudo mais aprofundado, apresenta-se uma análise de algumas peças da Fátima Ortiz, fundadora da Companhia Pé no Palco, cuja dramaturgia compõe-se de textos de teatro para crianças e jovens.

Palavras-chave: Teatro para Crianças; Dramaturgia para Infância; Teatro Curitibano; Análise Dramática; Fátima Ortiz.

## ABSTRACT

Despite the increase in cultural production for children, theater for children is still stigmatized as a minor genre. This aspect is related to the social legitimation of childhood, and that infants as well as elderly are set aside in a capitalist context. In addition to that, Brazil has a recent history of a little more than fifty years of theatrical production for child spectators. Therefore it is quite common to come across plays for children devoid of any aesthetic commitment, or used merely as a mean for didactic and edifying messages. Opposed to these productions, authors and directors such as Maria Clara Machado, Tatiana Belinky, Ilo Krugli and Vladimir Capella, have entered the door opened by Lúcia Benedetti and *O Casaco Encantado* (text that marks the beginning of professional theater for children in Brazil), and stood out due to their theatrical productions for children. Most studies about this theatrical and dramaturgical genre focus on artists from Rio de Janeiro and São Paulo. Thus the present thesis aims to present the trajectory of theatre for children in Curitiba. Impelled by the events occurred in the cultural centers of the country, theatrical production intended for children was consolidated at Curitiba in the 1950s. After the foundation of the “Teatro de Comédia do Paraná” (1960), the Playwriting Seminars as well as the visit of the Grips Theater in the 1970s, the theatrical production from Curitiba has achieved national recognition and launched important names that still produce plays intended for child spectators. With the aim of analyzing the dramaturgy for produced in Curitiba, this study presents considerations about the work of the main playwrights who write for children or all ages plays. For more detailed study an analysis of the plays from, the founder of the *Pé no Palco Company*, Fatima Ortiz whose work is composed by plays for children and young spectators.

Key-words: Theater for children; Dramaturgy for children; Theatre in Curitiba; Dramaturgical analysis; Fátima Ortiz.

## LISTA DE SIGLAS

- ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
- ALTAAC – Associação Livre de Trabalhadores Autônomos em Artes Cênicas do Rio de Janeiro
- APTB – Associação Paranaense de Teatro de Bonecos
- ATIC – Associação de Teatro Infantil de Curitiba
- ATINJ – Associação de Teatro Infantil e Juvenil
- CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude
- CENTEC – Centro de Estudos de Teatro para Crianças
- CPT – Curso Permanente de Teatro
- FCC – Fundação Cultural de Curitiba
- FENATIB – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau
- FETO – Festival Estudantil de Teatro
- FTG – Fundação Teatro Guaíra
- SEEC – Secretaria de Estado da Cultura
- SNT – Serviço Nacional de Teatro
- SPT – Sociedade Paranaense de Teatro
- TEG – Teatro Experimental Guaíra
- TESP – Teatro Escola de São Paulo
- TCP – Teatro de Comédia do Paraná
- TPC – Teatro Permanente da Criança
- TIP – Teatro Infantil Paranaense
- TIPIE – Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 A PRODUÇÃO TEATRAL PARA CRIANÇAS NO BRASIL</b> .....	17
2.1 ANTECEDENTES .....	20
2.2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO TEATRO PARA INFÂNCIA E A PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA .....	29
2.3 TRAJETÓRIA DA PRODUÇÃO TEATRAL EM CURITIBA.....	50
2.4 O TEATRO PARA TODAS AS IDADES .....	65
2.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO ATUAL PARA CRIANÇAS.....	70
<b>3 A PRODUÇÃO TEATRAL PARA CRIANÇAS EM CURITIBA</b> .....	74
3.1 GRUPOS EXPOENTES .....	74
3.2 INSTÂNCIAS DE RECONHECIMENTO.....	78
3.3 DRAMATURGIA PARA INFÂNCIA EM CURITIBA .....	83
3.3.1 O Enredo .....	85
3.3.2 Os Recursos Dramáticos.....	91
3.3.3 As Personagens .....	97
3.3.4 Critérios Adicionais.....	102
<b>4 A DRAMATURGIA DE FÁTIMA ORTIZ</b> .....	107
4.1 ANÁLISE DAS PEÇAS.....	108
4.1.1 Era Uma Vez Outra História .....	109
4.1.2 A História de Pã .....	116
4.1.3 Que História é Essa?.....	121
4.1.4 Maria Pipoca.....	126
4.1.5 O Olho D'Água.....	132
4.1.6 Memórias do Palhaço Amoroso.....	136
4.1.7 O Caminho dos Girassóis – A Arte de Cuidar.....	142
4.1.8 Na Roda dos Sonhos.....	148
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	155
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	169
<b>ANEXOS</b> .....	180

## 1 INTRODUÇÃO

*“Mau pediatra nem pensar! Mas um teatrinho ruim não vai fazer mal ao meu filhinho não”. Faz mal sim!*  
Daniele Geammal

A partir da minha participação como atriz e produtora em uma companhia de teatro cujos espetáculos propõem-se ser sem demarcação etária, interessei-me em adentrar o universo da dramaturgia de peças teatrais realizadas para crianças, usualmente denominadas de teatro infantil.

A manifestação artística teatral direcionada à criança não difere em termos de qualidade estética de montagens de outras modalidades. Os produtores, diretores, autores e demais envolvidos na produção teatral para crianças defendem que a modalidade do teatro dito infantil deve promover produções preocupadas com o caráter estético, da mesma forma com o que ocorre com o teatro para adultos e demais modalidades. Maria Lúcia Pupo (*apud* BELTRAME, 2003), pesquisadora na área do teatro para infância, salienta que a discussão entre definir o teatro por meio da faixa etária deveria canalizar primeiramente reflexões acerca do caráter artístico do teatro. Dessa forma, a realização de peças para pequenos espectadores acarreta questionamentos e reflexões sobre a arte e a importância da sua manifestação como um todo.

Entretanto, a realização de montagens de classificação livre ou infantil implica elaborar uma linguagem que atinja seu principal espectador: a criança. Eis aí o equívoco norteador do teatro para crianças, que contribui para o fato de que as peças infantis sejam um segmento situado à “margem da margem da margem” (CARNEIRO NETO, 2003, p. 6), usualmente denominadas de “pecinhas” ou “teatrinho”.

Muitos produtores teatrais proporcionam montagens ingênuas, demarcadas pelo maniqueísmo e por textos de caráter didático<sup>1</sup>, características estas herdadas do teatro jesuíta e do teatro escolar do início do século XX, as quais ainda prevalecem nesse tipo de realização cênica. Valmor Beltrame (2003) aponta ainda

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação será utilizado o termo *didático* em sua acepção tradicional, a qual “implica ‘doar’ conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que ‘detém’ o conhecimento e aquele que é ‘ignorante’” (KOUDELA, 1991, p. 99). Portanto, o termo será referido como qualidade de instrução no caso de montagens ou textos teatrais que atuam como uma extensão da sala de aula, com mensagens moralizantes ou ensinamentos (e não como o termo proposto pelo encenador alemão Bertolt Brecht, o qual cunhou o termo *peça didática*).

outros equívocos presentes nessas encenações: personagens estereotipadas; enredos mal construídos; abuso de expressões no diminutivo (*op. cit.*, p. 41). Somase a esse cenário o grande número de adaptações de filmes importados e encenações baseadas nos contos de fadas, que nem sempre conservam a essência do enredo, sendo vistas pelos produtores como espetáculos com garantia de retorno financeiro.

Esses apontamentos resultam em encenações que não dialogam com a realidade da criança dos dias atuais. Observa-se ainda que esse tipo de montagem reflete uma determinada visão romântica acerca da infância, que antevê uma criança inatingível diante das agruras do cotidiano, cuja fase da vida é permeada pela ingenuidade e doçura. Maria Lúcia Pupo (2003) salienta que este tipo de representação oferece “um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano” (*op. cit.*, p. 35), pois questões do cotidiano da criança não são debatidas em termos dramaturgicos.

Com isso, é necessário refletir sobre a própria construção do conceito de infância, o qual, como bem pondera a antropóloga Clarice Cohn (2005), trata-se de um conceito a ser explicitado de acordo com o contexto sociocultural. A autora assevera que há características relacionadas ao desenvolvimento cognitivo que podem ser consideradas em termos mais universais, porém, não se podem esquecer as questões culturais e “identificar os modos de elaboração cultural e historicizada dessas capacidades e competências.” (*op. cit.*, p. 42). Com isso, a autora pontua que as teorias sobre a infância foram elaboradas segundo o padrão da criança branca europeia, nascida em lares burgueses. Portanto, pensar a criança como um conceito plural implica analisar a infância a partir de uma visão construída social, cultural e historicamente, de modo que dentro de uma mesma região, podem-se obter diferentes conceitos.

Dessa forma, ao propor um diálogo cênico com este espectador mirim, é preciso olhar para a criança de hoje, inserida em um contexto em que a violência, a polarização econômica, a comunicação acelerada e o excesso de informação são fatores preponderantes da sua realidade. Deste modo, convocar a criança a refletir sobre os paradigmas de seu tempo, através de uma linguagem que lhe é acessível, é emancipar a criança como espectadora autônoma.

Porém, como qualquer obra de arte, não há fórmulas que possam nortear a produção teatral para crianças. O debate instaurado por idealizadores do teatro para

crianças por meio das instituições e dos espaços de discussão promovidos pelos festivais apontam caminhos que auxiliam a discriminar encenações de cunho estético em detrimento das montagens que insistem em perpetuar modelos já superados.

Além disso, uma análise acerca das origens do teatro para crianças no Brasil contribui para a reflexão das práticas atuais. As bases dessa modalidade encontram eco no período colonial, quando Padre Anchieta utilizou-se do teatro como artifício didático da evangelização dos índios, e no início do século XX, período em que o teatro era utilizado como recurso didático nas escolas.

A profissionalização do teatro para crianças e o rompimento com a ideia do teatro como recurso meramente pedagógico ocorreu somente na segunda metade do século XX, com a publicação e encenação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti. Com Benedetti, a modalidade adquire status estético e possibilita a ascensão de outros dramaturgos e encenadores: Maria Clara Machado, Tatiana Belinky, Ilo Krugli, Vladimir Capella, Sylvia Orthof, entre outros.

A atuação desses profissionais inspirou também a ampliação das pesquisas nessa área, as quais usualmente analisam práticas e obras de artistas atuantes no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, a despeito das produções frutíferas das demais regiões brasileiras. Assim, com vistas a estudar a dramaturgia para crianças a partir de um enfoque regional, nesta dissertação optou-se pela análise de textos produzidos pela dramaturga gaúcha Fátima Ortiz, radicada em Curitiba. Formada em Educação Artística, Fátima Ortiz consolidou sua carreira no teatro. A artista é diretora teatral, atriz, arte-educadora, diretora de produção e dramaturga, cujo trabalho situa-se como um nome de grande contribuição para o teatro curitibano, principalmente no que diz respeito ao teatro para infância. Ortiz também é a idealizadora e fundadora da Companhia Pé no Palco, companhia cênica e espaço de educação e formação teatral.

Com isso, a apresentação da pesquisa engloba três aspectos complementares. No primeiro capítulo será apresentada a trajetória do teatro para infância no Brasil e especificamente em Curitiba. Na segunda parte, é proposta uma apreciação a respeito da dramaturgia infantil produzida na capital paranaense, a partir de textos de autores que os disponibilizaram. No terceiro capítulo, expõe-se um olhar sobre a dramaturgia para infância da autora Fátima Ortiz.

Como parte anexa da pesquisa, apresenta-se a biografia de Fátima Ortiz e entrevistas realizadas com os autores e integrantes de companhias que atuam na produção teatral para crianças em Curitiba, de modo a proporcionar o compartilhamento de experiências dos próprios realizadores e contribuir com indicadores para futuras pesquisas.

Quanto à diferenciação da nomenclatura, grande parte dos espetáculos utiliza o termo teatro infantil, bem como a dramaturgia também é denominada de dramaturgia infantil ou peça infantil. Carlos Augusto Nazareth (2012) destaca a interminável discussão que abarca a diferenciação entre teatro infantil ou teatro para crianças, em que muitos autores defendem o uso do segundo termo, devido ao caráter pejorativo que o termo infantil adquiriu na cultura brasileira. Entretanto, Nazareth defende que não é a escolha do termo que irá contribuir para a valorização do teatro para crianças, pois a literatura infantil não modificou o uso do adjetivo e mantém uma respeitabilidade na produção e na recepção do público. Portanto, tal discussão acerca da marginalização do teatro para crianças envolve outros fatores para além da denominação, os quais demandam “tempo, pesquisa e espaço” para a melhoria na compreensão e valoração do teatro para crianças, conforme enfatiza o autor (*op. cit.*, p. 34).

A despeito do debate acerca do termo, nesta pesquisa optou-se por utilizar a designação *teatro para crianças* e *dramaturgia para crianças* e seu adjetivo correlato (*para infância*), pois tal conceito sugere a ideia de que o teatro e a escrita são direcionados ao público infantil, diferentemente da expressão *teatro infantil*, que pode remeter ao teatro realizado por crianças.



## 2 A PRODUÇÃO TEATRAL PARA CRIANÇAS NO BRASIL

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.*

Walter Benjamin (1892 – 1940)

A opção pelo termo produção teatral refere-se ao conjunto que caracteriza a arte teatral, de modo a englobar a literatura dramática, foco deste estudo, e sua consequente concretização cênica. Dessa forma, o objetivo deste capítulo é delinear os principais autores atuantes no Brasil, no que concerne à escrita de textos de teatro para crianças. Salienta-se que a maioria dos autores atuou ou atua como encenador e/ou pedagogos do teatro<sup>2</sup>. Portanto, também será apresentado um panorama a respeito das principais instituições que fomentaram e que promovem o teatro para crianças, uma vez que há situações em que ambos se complementam. Soma-se a isso o fato de que são os grupos e companhias de teatro os maiores divulgadores da dramaturgia nacional, já que grande parte dos autores que escrevem para crianças não tem seus textos publicados. Salienta-se também que o texto dramático é escrito para ser concretizado no palco, atingindo sua plenitude na realização cênica. Logo, o estudo do texto comporta os estudos teatrais, os quais englobam tanto os aspectos literários quanto cênicos.

As principais publicações na área do teatro e dramaturgia para infância são: a pesquisa quantitativa realizada por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (1991), a partir dos textos encenados em São Paulo entre 1970 e 1976; os compilados históricos realizados por Fernando Lomardo (1994), Lúcia Benedetti (1969) e Dudu Sandroni (1995) sobre a trajetória do teatro para infância; a pesquisa sobre a dramaturgia de Maria Clara Machado e o projeto d'O Tablado, realizada por Cláudia de Arruda Campos (1998). Somadas a estas publicações, há as dissertações e teses relacionadas às áreas de teatro, literatura ou educação que tratam do teatro para crianças e do estudo dos principais autores, que contribuem para ampliar e fundamentar esse campo de pesquisa.

---

<sup>2</sup> Segundo o verbete Formação do Professor de Teatro, as nomenclaturas “pedagogo do teatro” e “professor de teatro” se reportam a conceitos e atuação profissional situados no âmbito da linguagem artística do teatro. Optou-se pela utilização deste termo, ao invés do termo corrente “arte-educador”, por se tratar de uma designação condizente com os estudos atuais no campo das artes cênicas. FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO. In: KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. de (Orgs.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 82-83.

Apesar do crescente número de publicações dedicadas a esse tema, a área do teatro para crianças demanda estudos continuados. Grande parte das pesquisas e artigos compreende as realizações do “eixo” Rio de Janeiro - São Paulo<sup>3</sup>. Com isso, ao situar a história do teatro para crianças, o panorama apresentado pelos autores pesquisados abrange praticamente as principais produções realizadas nessa região. As regiões de Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul são as mais citadas quando o pesquisador se distancia do eixo. Diante desse fato, pontua-se a carência de pesquisas acadêmicas sobre outras regiões do Brasil.

Em relação à trajetória de produções culturais para o público infantil, este sempre contou com espetáculos de circo, contações de histórias, espetáculos de rua, teatro de bonecos e outras manifestações populares, apresentações comumente realizadas para todas as idades e que, ao longo dos séculos, proporcionaram às crianças e aos jovens o contato inicial com o mundo das artes. Entretanto, como espetáculo artístico realizado por profissionais ou amadores, a trajetória do teatro para infância inicia-se somente no século XX (CAMPOS, 1998). Somente a partir dos anos de 1900 que surgem nos países europeus espetáculos realizados por adultos endereçados às crianças.

Essa modalidade teatral apresenta um processo muito curto se comparada a outras manifestações teatrais, o que contribui para a sua carência de reconhecimento enquanto realização artística. Salienta-se ainda que o teatro relacionado à criança (seja ela realizadora ou receptora) sempre esteve estritamente ligado à educação. Como manifestação cultural, o teatro para crianças data a partir de 1903, e a base de sua fundação advém das práticas escolares (McCASLIN, 2012).

Segundo Campos (1998), o início do teatro para crianças como gênero específico ocorre simultaneamente em vários países europeus e nos Estados Unidos no início do século XX. A eclosão de espaços culturais e cursos destinados às crianças surgem principalmente nos períodos pós-guerras, em uma tentativa de fornecer a esse público a formação do “cidadão do futuro” e restitui-las dos horrores das batalhas.

---

<sup>3</sup> Fernando Peixoto (1997) cunhou o termo “eixo” para referir-se às capitais de São Paulo e Rio de Janeiro como o “centro da vida profissional para as artes cênicas e também para cinema e televisão” (*op. cit.*, p. 9). Portanto, o termo “fora do eixo” refere-se aos acontecimentos culturais externos a essas capitais.

Além das iniciativas ocidentais, uma importante contribuição é o Teatro da Criança, dirigido por Natália Satz (1903-1993) e inaugurado em 1918 em Moscou. Lomardo (1994) afirma que esta pode ser considerada a “primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças” (*op. cit.*, p. 19), cujas representações não eram intermediadas por bonecos, visto que o teatro para crianças usualmente utilizava-se de formas animadas. O objetivo dessa instituição consistia em formar o cidadão socialista, baseando-se nas ideias científicas que orientavam a produção cultural na Rússia pós-revolucionária. A novidade da proposta era a criação de um ambiente que se adequasse ao infante, como a arquitetura do prédio, que contava com equipamentos de tamanho reduzido (poltronas, banheiros e bilheterias). O grupo também almejava a correspondência etária e a autonomia do espectador mirim: o repertório era distribuído de acordo com o desenvolvimento da criança, elas deveriam adquirir seu próprio ingresso e assistiam ao espetáculo sem a companhia dos pais. Tal procedimento, apesar de incentivar o comportamento independente da criança, não lhe fornecia nenhuma opção de escolha.

A proposta do Teatro da Criança contribuiu significativamente para o desenvolvimento dessa modalidade, de modo que a iniciativa russa ecoou em diversos países<sup>4</sup>, contribuindo para a criação de companhias profissionais e o aparecimento de uma dramaturgia especializada (LOMARDO, 1994). No Brasil, as ideias de Satz influenciaram o escritor brasileiro Joracy Camargo e sua busca por um teatro digno para a infância.

Logo, o teatro profissional direcionado à criança emerge somente no início do século XX, mesmo com iniciativas isoladas anteriores. Isso pode ser resultado do fato da própria noção de infância ter sido consolidada tardiamente. Phillippe Ariès (1973) afirma que a definição de criança é socialmente construída e sugere que a descoberta da infância começou no século XIII, e sua evolução se sucedeu nos séculos XV e XVI. É nesse período que se inicia o entendimento social de que a criança tem demandas específicas que diferem do adulto. William Corsaro (2003) atesta que a invenção social da infância acontece a partir do século XVIII, com a

---

<sup>4</sup> Cláudia de Arruda Campos (1998) salienta que a iniciativa russa só foi amplamente conhecida a partir do Congresso promovido pelo Internacional Theatre Institute, no ano de 1948. O instituto conta com o apoio da UNESCO e mantém-se ativo, com o intuito de promover e estimular as artes cênicas. Disponível em: <<http://www.iti-worldwide.org/>>. Acesso em: 14/07/2015. Em 2010, foi fundada uma sede no Brasil, com apoio da Cooperativa Paulista de Teatro. Disponível em: <<http://www.itibrasil.org.br/>>. Acesso em: 14/07/2015.

criação de um estatuto próprio para essa faixa etária, e que a caracterização do adolescente ocorre apenas no século XIX (CORSARO, 2003).

Neil Postman (2012) salienta que o auge do desenvolvimento do conceito de infância ocorreu somente entre 1850 a 1950, período em que aumenta a preocupação com a alfabetização e a criação de escolas, com a retirada do trabalho infantil e com a formulação de leis que protegem a integridade da criança. É nessa época que se dá início à criação de um universo próprio, com iniciativas de colocar as crianças “dentro de suas próprias roupas, de seu próprio mobiliário, de sua própria literatura, de seus próprios jogos, de seu próprio mundo social” (*op. cit.*, p. 81). Dessa forma, observa-se que as iniciativas de realização de teatro para as crianças são resultantes desse novo olhar direcionado à infância, enfatizado pelos postulados da pedagogia, psicologia e demais ciências sociais que despontam no início do século XX.

O teatro para crianças no Brasil absorveu a efervescência dos outros países somente na metade do século XX, quando surge uma dramaturgia própria nesta modalidade, bem como companhias profissionais que visam a atingir o público em questão. Até então, havia apenas o teatro escolar, responsável por doutrinar os alunos, cujos textos tinham caráter pedagógico, com conteúdos nacionalistas e moralistas. Para observar a trajetória do aparecimento de textos com vistas a entreter o público infantil, o capítulo divide-se na apresentação dos antecedentes históricos, na profissionalização do teatro para infância e na trajetória da produção teatral para crianças em Curitiba. Apresenta-se ainda uma reflexão acerca dos textos e grupos cujo conteúdo é pensado para todos os públicos, bem como considerações sobre a produção atual para crianças.

## 2.1 ANTECEDENTES

Em 1563, José de Anchieta (1534-1597) desembarca em terras brasileiras para cumprir as missões catequistas promovidas pela Companhia de Jesus de Portugal. Cabe ao padre o mérito de ser o “fundador da dramaturgia e da literatura brasileiras” (SANDRONI, 1995, p. 15). O objetivo do clérigo consistia em difundir a fé cristã entre os nativos indígenas. Para tanto, Anchieta buscou no teatro das moralidades dos jesuítas os meios para alcançar seu intento. Trata-se, portanto, de utilizar as ferramentas do teatro com fins colonialistas, para difundir a educação

religiosa e social portuguesa entre o povo indígena (SIGNORELLI *apud* SANDRONI, 1995, p. 16). Destarte, esse teatro caracteriza-se pelo seu caráter pedagógico e moralizador. Tratava-se de pregar a palavra cristã pelo viés teatral, sem preocupações artísticas.

Já neste cenário, é possível observar a presença das crianças, as quais apareciam no início da apresentação para narrar os martírios dos heróis presentes nos Autos<sup>5</sup> e, no final, para simbolizar a luta entre o bem e o mal. Nesse sentido, a atuação das crianças nessas representações simboliza a imagem pueril e o caminho para a redenção (SANDRONI, 1995, p. 20). Essa afirmação condiz com a abordagem histórica proposta por Philippe Ariès (1973), na qual o autor ressalta que até o século XVI a imagem da criança representava a alma. No entanto, a participação das crianças era mais de atuação do que de recepção.

A partir dessa exposição, observa-se que o teatro dos jesuítas missionários consistia em montagens, cujo conteúdo propagava o idealismo católico, destinado a um público tríplice: “o indígena, a ser cristianizado; o colono, a ser reconduzido ao bom caminho (...); e, finalmente, o estudante, a ser educado.” (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 97). Dessa forma, a função primordial deste teatro era a educação religiosa de quem participava e de quem assistia, a fim de exercer uma influência moralizadora duradoura, o que se repetirá, de forma análoga, no Teatro Escolar quatro séculos depois.

Apesar de ser denominado como teatro dos jesuítas ou teatro de catequese, é relevante salientar que esse tipo de teatro difere das práticas estética e artística conceituadas após o século XVIII, pois se trata de “uma modalidade de intervenção cultural e ideológica muito específica, uma prática encapsulada em seu tempo (...)” (BRANDÃO, 2010, p. 346). Tânia Brandão (2010) afirma que as representações religiosas no Brasil, além de serem raras e episódicas, não tinham o mesmo caráter que as representações que ocorriam nos colégios jesuítas europeus. É relevante salientar que essas encenações eram realizadas de forma coercitiva e autoritária, uma vez que o conteúdo propagado nas peças não diziam respeito aos povos colonizados. Entretanto, a prática jesuítica, a despeito de ter como objetivo a

---

<sup>5</sup> Denominação referente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco. No caso do teatro de Anchieta, os autos são documentos que ilustram a prática pedagógica de educação através da arte. AUTO. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009. 48-49.

imposição de valores coloniais, sem maiores preocupações de cunho cultural, situa-se como um marco para o início das atividades teatrais em terras brasileiras.

Após este período, Sábado Magaldi (2004) salienta que não ocorreu nada de relevante no teatro brasileiro, durante os séculos XVII e XVIII, fase denominada pelo autor de “vazio de dois séculos”. Contudo, Luís Edmundo (2000) aponta a existência de um “teatro de bonifrates” que ocorria nas ruas do Rio de Janeiro, o qual supria a deficiência dos palcos e casas de espetáculos.

O autor assinala a existência de “três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis” (*op. cit.*, p. 389). Os grupos são denominados da seguinte forma: *títeres*<sup>6</sup> *de porta* (espetáculo improvisado que sobrevivia do óbolo dos espectadores de passagem, que ocorria por meio de uma porta escancarada, sem cenário); *títeres de capote* (mais popular e pitoresco que os de porta, porém mais rudimentar, pois o palco é improvisado a partir do capote do empresário); *títeres de sala* (contêm cenários de papel e um palco minúsculo, de modo que já apresenta uma ligação com o teatro de personagens).

É importante ressaltar a relevância do teatro de marionetes para o desenvolvimento do teatro para crianças no Brasil, uma vez que autores como Maria Clara Machado e Ilo Krugli mantêm estreita relação com o teatro de bonecos (SANDRONI, 1995, p. 25). As peças iniciais de Maria Clara foram escritas originalmente para a encenação de bonecos, atividade na qual a autora se dedicou imensamente na década de 1940 (CAMPOS, 1998, p. 103). Já na prática teatral de Ilo Krugli, encenador que reinventou o teatro para crianças, na década de 1970, observam-se “explorações radicais das possibilidades do uso da animação” (PIRAGIBE, 1999, p. 6).

Em 1808, inicia-se no Brasil a publicação de livros destinados às crianças, com a implantação da Imprensa Régia, cuja atividade irá se consolidar apenas no final do século XIX (FONSECA, 2010). A publicação resume-se a temas e textos europeus adaptados e traduzidos para a linguagem brasileira. O intuito era semelhante ao das missões jesuíticas, porém, ao invés de educar os colonos, visava-se educar os infantes a fim de formar a imagem do país, contribuindo para sua modernização. Portanto, a literatura desse período também tinha caráter

---

<sup>6</sup> s.m. Boneco que se move por cordéis e engonços, imitando gestos humanos. (Sin.: bonifrate, fantoche e marionete.) Dicionário Online de Português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/titere/>. Acesso em: 28/09/2014.

didático, cuja ênfase centrava-se “na missão formadora e patriótica da literatura para crianças” (FONSECA, 2010, p. 47).

É nesse cenário que Monteiro Lobato (1882–1948) desponta como escritor e editor. O autor propôs inovações ao texto destinado aos pequenos leitores: uso da oralidade, linguagem como elemento lúdico, criação de neologismos, valorização da autonomia da criança e a relativização do maniqueísmo (FONSECA, 2010, p. 47). Essas modificações propostas na literatura infantil só encontrarão eco no teatro para crianças no século XX, visto que o teatro relacionado à infância desse período caracterizava-se pelas dramatizações realizadas pelas próprias crianças para entretenimento dos adultos, conforme afirma Galante de Souza (GALANTE DE SOUZA *apud* SANDRONI, 1995, p. 26).

Nessa fase, destacam-se a companhia de teatro Tivoly (estreia em 1847), os irmãos Lambertini (1883), a companhia do maestro Brito Fernandes (1896) e a Troupe Infantil Galhardo (1916) (SANDRONI, 1995, p. 29). Lúcia Benedetti (1969) afirma que até a Princesa Isabel (1846–1921) fazia teatro infantil na corte, representado em língua francesa. A princesa inclusive apresentou uma montagem no pequeno museu de Petrópolis, intitulada *La Revolte des Fleurs*. A autora ressalta ainda que as crianças do século XIX podiam contar com a farra dos palhaços de circo, que apareciam para satisfazer o entretenimento popular esporadicamente.

O interesse de uma produção voltada para a infância, que já havia se manifestado na literatura, chega então aos palcos<sup>7</sup>. É somente no final do século XIX que irá surgir no Brasil “uma produção teatral voltada com interesse único para a criança” (SANDRONI, 1995, p. 32), fase denominada pelo autor de Teatro Escolar. E mesmo havendo algumas modificações, ainda não se trata de uma produção de cunho estético, pois sua principal característica é demarcada por textos de caráter pedagógico, cujas apresentações ocorriam em escolas, em datas cívicas ou comemorativas, e eram representadas pelas próprias crianças. O objetivo consistia em transmitir valores, hábitos e normas sociais.

Segundo Dudu Sandroni (1995), o Teatro Escolar surge em conjunto com a “literatura escolar”, termo proposto por Laura Sandroni (SANDRONI *apud* SANDRONI, 1995). A proposta era “produzir uma literatura nacional voltada para a

---

<sup>7</sup> Lúcia Benedetti (1969) afirma que Machado de Assis escreveu uma peça para crianças denominada *Beijinhos da Vovó*. Entretanto, o manuscrito da obra foi perdido, sem informações quanto à data ou quanto ao conteúdo da peça. A informação sobre o texto foi citado no livro de Dona Francisca de Bastos Cordeiro, que foi vizinha do autor quando era menina.

educação dos pequenos filhos da pátria” (SANDRONI, 1995, p. 34), uma vez que, anteriormente, as escolas se utilizavam de livros em francês, alemão e inglês. Dessa forma, a literatura dramática emergente é uma extensão da literatura, pois o intuito era que a criança declamasse o texto escrito, o qual era veículo do discurso moralizador propagado pelo ambiente escolar.

Diferentemente do viés pedagógico de catequese propagado pelo teatro jesuítico, em que o público não era demarcado por uma faixa etária específica, a proposta do Teatro Escolar centra-se sobre a criança. Decorrente das modificações ocorridas no campo científico, o qual contribuiu para legitimar a diferenciação entre a criança e o adulto, e do surgimento de novas propostas no ensino escolar representado pelo movimento do escolanovismo<sup>8</sup>, o teatro escolar, da mesma forma que a literatura infantil, assume o papel de uma prática discursiva direcionada para o desenvolvimento da criança e para a apreensão de valores sociais que a preparem para a vida adulta. A partir de um movimento social de centralidade que a criança assume na cultura, há a necessidade de “constituição de um mercado de bens simbólicos que contemplem a especificidade desse sujeito, assim como a formação de práticas simbólicas que possibilitem atuar no seu processo de desenvolvimento” (GOUVÊA, 2004, p. 65). Portanto, o teatro, a despeito de ainda não apresentar características estéticas, emerge com a finalidade de educar os futuros cidadãos.

Sandroni (1995) cita a proposta de Figueiredo Pimentel no livro *Álbum das Crianças* (1897), no qual o autor sugeria que as crianças recitassem as poesias, de modo que falando, elas pudessem “viver” as lições contidas no texto (SANDRONI, 1995, p. 36). Na abertura do livro, o autor afirma que o exemplar contém “esplêndidas e admiráveis poesias (sonetos, poemas, contos em verso) dos melhores autores brasileiros e portugueses, próprias para serem lidas e decoradas por crianças, que assim aprendem a recitar e declamar” (PIMENTEL, 1960, p. 3). Apesar de não ser um livro com textos próprios para montagens teatrais, a leitura em voz alta remonta à ideia de leitura dramática.

---

<sup>8</sup> Trata-se de um movimento de crítica à pedagogia tradicional, com o intuito de propor uma nova maneira de interpretar a educação. Um de seus principais postulados refere-se à pregação de que cada indivíduo é único, cuja teoria pedagógica centra-se na relação afetiva entre aluno e professor, na espontaneidade do educando e que mais do que aprender, o importante é aprender a aprender. In: SAVIANI, D. **Escola e Democracia**. Campinas: Autores Associados, 2008.



O período do Teatro Escolar, o qual pode ser considerado como o antecedente do teatro para crianças, foi dividido por Sandroni (1995) em três fases distintas: fase das traduções; fase nacionalista; fase “teatral”.

A fase das traduções refere-se ao período em que são realizadas as traduções e adaptações de contos clássicos, peças e livros infantis, principalmente os de obras francesas. Os textos escolhidos continham conceitos instrutivos, patrióticos, morais e religiosos, como forma de exemplificar às crianças as virtudes e os códigos sociais da época.

Destaca-se aqui o trabalho do já citado jornalista Figueiredo Pimentel (1869–1914), que, além de tradutor, escreveu livros e peças infantis. Em 1899, o autor publica *Theatrinho Infantil*, pela Livraria Quaresma<sup>9</sup>, em que apresenta um compilado de traduções suas (BENEDETTI, 1969, p. 99).

Nos originais de sua autoria, é possível observar que o jornalista acreditava serem as crianças essencialmente inclinadas aos “maus costumes” (SANDRONI, 1995, p. 41), por isso a necessidade de enfatizar o comportamento correto, que era esperado das crianças “boas e educadas”. Sandroni (1995) também comenta que na obra há trechos que repetem o discurso dominante dos conceitos sociais vigentes, conforme o trecho citado por Sandroni (*op. cit.*): “Clara – Não desejo, como Otília, ser uma sábia, porque as mulheres sábias se tornam pedantes em excesso. O reino da mulher é o lar e não as academias, as bibliotecas, os laboratórios” (PIMENTEL *apud* SANDRONI, p. 44).

A fase nacionalista relaciona-se com o momento histórico pós-proclamação da república, época em que havia uma preocupação em firmar os valores de uma ideologia nacional. E as crianças faziam parte desse objetivo, portanto a educação também deveria ser pensada de maneira a incluir esses conteúdos no cotidiano dos escolares. Coelho Neto (1864-1934), autor de destaque nessa fase, criticava a situação de “afrancesamento” das escolas (SANDRONI, 1995, p. 50). Benedetti (1969) afirma que o autor tinha a pretensão de instruir por meio de seus textos, os quais continham valores pátrios e defendiam uma educação em prol da língua vernácula. Coelho Neto utilizou-se das peças para se posicionar contra os “maus costumes, contra a falta de amor à pátria e, sobretudo... contra a falta de textos para crianças” (BENEDETTI, 1969, p. 82).

---

<sup>9</sup> Segundo Cláudia de Arruda Campos (1998), a Livraria Quaresma foi “a pioneira no ramo de leituras de diversão para crianças” (CAMPOS, 1998, p. 63).

Coelho Neto não estava sozinho nessa empreitada, pois contou com o auxílio de Olavo Bilac (1865-1918) e juntos publicaram o livro *Teatrinho* em 1905. Após, publicaram separadamente *Teatro Infantil* e *Poesias Infantis*. Além da ênfase dada à língua portuguesa, os autores pretendiam “incutir os valores morais, como a solidariedade, o respeito ao homem e à natureza, a coragem, etc.” (LOMARDO, 1994, p. 34). Olavo Bilac escreveu vários títulos para uso na escola, reunidos em obras dos mais diversos estilos literários, cujo conteúdo comum era “contribuir para a formação cívica e moral das crianças, objetivo esse o mais caro em termos de ideias educativas no período dos dez primeiros anos de República” (CORDEIRO, 2005, p. 32). Nota-se que o discurso moralista da fase anterior continua presente, porém voltado aos interesses nacionais.

Conforme expõe Sandroni (1995), as peças dessa fase “são verdadeiros chamados às campanhas cívicas em que seus autores militavam” (SANDRONI, 1995, p. 55). Exemplo disso são os títulos de Carlos Góis (1881-1934), publicados em 1915: *Ensinai a Ler!*, *Alistai-vos!*, *A Comenda do Apolinário*, *13 de Maio* e *Monólogos Cívicos* (BENEDETTI, 1969, p. 91).

Outro ponto a ser analisado refere-se à forma como a imagem da criança era apresentada nos textos dramáticos dessa época. Lomardo (1994) ressalta que por meio do texto *A Dona de Casa* de Carlos Góis, é possível verificar que a representação da criança abrangia uma visão de inferioridade perante o adulto, o que dominaria a dramaturgia brasileira até meados da década de 1950.

Já autores como Coelho Neto e Olavo Bilac contribuíram para que a visão que se tinha dos infantes fosse modificada, já que os textos englobavam questões que diziam respeito à criança, tais como o brincar e costumes próprios da infância, concepção divergente de Carlos Góis e Figueiredo Pimentel. São autores que incitam novas reflexões e demonstram a importância da criança se identificar com a mensagem que está sendo produzida para ela. Apesar do caráter pedagógico, os textos buscavam dar ênfase ao cotidiano da criança, tema ainda bastante pertinente para a discussão acerca do teatro para crianças, uma vez que ainda há textos e encenações que não enfatizam questões próprias do público-alvo, banalizando a linguagem direcionada à criança.

Tanto na fase das traduções, quanto na fase nacionalista, observam-se alguns pontos em comum com o teatro realizado por José de Anchieta nos primórdios da colonização. Ambos apresentam forte cunho educativo, com vistas a

instruir seus ouvintes e seus pequenos realizadores, as crianças. Embora o formato e os conteúdos educativos sejam diferentes, verifica-se que nos registros literários não há marcas de teatralidade<sup>10</sup>, nem de jogo cênico, o que diferencia o Teatro Escolar das manifestações posteriores que ocorreram a partir da década de 1930. Tratava-se também de representações feitas PELAS crianças e não PARA as crianças, o que demarca seu caráter didático em detrimento do caráter estético.

Dando continuidade à trajetória histórica, na década de 1930, é possível observar mudanças no Teatro Escolar, pois os textos desse período demonstram tessituras com maior preocupação em relação à dramatização. As publicações de *A Teatrologia Infantil* (1933) de Felix Carvalho e *Teatro para Crianças* (1938) de Joracy Camargo (1898-1973) e Henrique Pongetti (1898-1979) são exemplos dessa transformação. Em ambas as publicações, há informações sobre a técnica teatral em si, de modo que a visão do teatro, como uma atividade que demanda questões técnicas para ser realizada, é ampliada, deixando de ser apenas um instrumento para fins didáticos (SANDRONI, 1995, p. 61).

No início de *Teatro para Crianças*, os autores apresentaram um manual sobre como montar uma peça teatral, incluindo explicações sobre os termos utilizados em uma representação cênica (SANDRONI, 1995, p. 61). Lomardo (1994) ressalta que o livro associa o conceito de jogo à ideia de teatro, porém os autores sugerem que teatro pode ser feito em qualquer lugar, por qualquer um, apesar de as explicações técnicas e de os textos contradizerem a indicação anterior, visto que aparecem considerações e necessidades ligadas a montagens profissionais.

Além da produção de textos propostos para serem encenados pelas crianças, característica que situa Joracy Camargo na fase do Teatro Escolar, a maior contribuição do autor de *Deus Lhe Pague* foi sua batalha “por um teatro digno, voltado com interesse real pela infância” (SANDRONI, 1995, p. 66). Influenciado pelas ideias de Natália Satz, diretora do Teatro da Criança de Moscou citada anteriormente, Joracy Camargo defendia que inclusive a estrutura física do teatro devia ser pensada para o público mirim. A proposta encabeçada pelo autor já se encaminhava para uma nova percepção a respeito da realização do teatro para crianças.

---

<sup>10</sup> A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico). In: PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Observa-se ainda que essa defesa proposta por Joracy Camargo, há mais de meio século, mantém-se atual, visto que no Brasil há uma carência de salas de espetáculos e espaços teatrais próprios para apresentações de montagens infantis, como bem salienta o diretor de teatro Gabriel Villela (VILLELA *apud* CARNEIRO NETO, 2003, p. 41). Além disso, o teatro para crianças, usualmente apresentado em horários vespertinos, compete com a cenografia e iluminação do teatro para adultos, de maneira que muitas vezes é necessário um rearranjo na apresentação infantil em prol de favorecer as necessidades técnicas dos espetáculos noturnos.

Campos (1998) afirma que a primeira metade do século conta com “absoluta escassez de publicações ou de realizações no teatro para crianças” (CAMPOS, 1998, p. 65). Apesar da carência de encenações profissionais, é evidente a contribuição demarcada pelas iniciativas do Teatro Escolar, ainda que com característica amadora. Tais propostas contribuíram para a concretização do teatro a ser realizado e pensado exclusivamente para o público infantil, visto que algumas dessas ações, mesmo que relacionadas ao ambiente escolar, propuseram-se a realizá-las “com condições próximas às do teatro profissional” (CAMPOS, 1998, p. 64). Sendo assim, progressivamente, começa-se a pensar para além do texto a ser representado e, pouco a pouco, o teatro passa a ser pensado como uma produção artística.

Salienta-se que o teatro de cunho didático não foi algo exclusivo do teatro para crianças. No início do século XX, muitos autores defendiam o teatro como local de propagação de ideias, “visando o aperfeiçoamento humano, social e moral do indivíduo” (COSTA, 2009, p. 62), em oposição ao *vaudeville*, à revista, à *opereta* e à paródia.

O espetáculo devia ser pretexto para a aprendizagem de ideias e comportamentos. É evidente que a escolha – levando em conta a criação e a realização teatrais do texto – condicionava-se a um conjunto de valores arbitrários, impostos pela classe social dominante e considerados, por causa de sua origem, corretos e verdadeiros. (COSTA, 2009, p. 68).

Com isso, observa-se que o teatro para crianças, a despeito de situar-se à margem do teatro realizado para adultos, encontra eco nos acontecimentos teatrais que consolidaram o teatro no Brasil, de modo que não está totalmente alheio às mudanças que ocorrem na cena teatral nacional.

## 2.2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO TEATRO PARA INFÂNCIA E A PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA

Em 1939, a designação *teatro infantil* aparece pela primeira vez em Pernambuco, em uma encenação do famoso conto dos Irmãos Grimm, *Branca de Neve e os Sete Anões*, a qual era representada por e para crianças (CAMPOS, 1998, p. 66). Embora se trate de uma adaptação, eis aí uma iniciativa de realização de um espetáculo voltado especificadamente para o público infantil situada “fora do eixo”. Com o sucesso da montagem, Valdemar de Oliveira (1900-1977) passa a escrever e a dirigir operetas para crianças até 1941 (PONTES *apud* CAMPOS, 1998, p. 66).

Outra ação em prol da profissionalização do teatro para crianças foi o interesse do Estado por essa ascendente modalidade cultural. Campos (1998) apresenta o boletim do Ministério da Educação e Saúde publicado em 1937, no qual há o registro do estabelecimento da Comissão de Teatro Nacional, composta por profissionais da área teatral, cujos objetivos consistiam em estudar o tema. A autora ilustra alguns pontos fomentados pelo boletim:

- a. o teatro para crianças e adolescentes pode ser representado por menores ou por adultos;
- b. a representação feita por menores proporciona o descobrimento de vocações autênticas para a arte do teatro;
- c. o teatro infantil é um valioso instrumento educativo, cujos resultados não se fazem sentir apenas na formação artística, mas na formação geral da personalidade;
- d. deve ser fomentada a literatura teatral infantil;
- e. devem ser organizadas representações infantis em todas as escolas;
- f. deve merecer cuidado a organização de representações infantis fora da escola, como diversão pública para menores. (CAMPOS, 1998, p. 66).

Apesar das ambições expostas no boletim, Campos salienta que, em termos de realizações práticas, a comissão pouco fez, uma vez que o intuito era organizar um espetáculo infantil, que acabou não sendo realizado, e amparar financeiramente uma encenação amadora do Colégio Pedro II, que ocorreu, porém com encenações não relacionadas ao universo infanto-juvenil (CAMPOS, 1998). Mesmo que, na prática o empreendimento não tenha concretizado todas as ações pretendidas, a relevância da criação da comissão foi o Estado suscitar uma reflexão sobre as atividades que estavam sendo realizadas e prestar atenção no teatro dedicado à

criança, uma vez que as iniciativas estatais contribuem para o crescimento e repercussão da produção cultural.

Em 1944, é lançado o projeto do embaixador Paschoal Carlos Magno (1906-1980), o qual solicitou ao jornalista Roberto Marinho a fundação do Teatro do Gibi<sup>11</sup>, companhia de teatro de bonecos, em parceria com Iolanda Fagundes. Sandroni (1995) afirma que o projeto representa a “primeira proposta concreta para transformar o teatro que se fazia até então” (*op. cit.*, p. 73). A partir daí o teatro infantil ganha status artístico e passa a ser realizado por atores adultos, profissionais e amadores.

Todos esses antecedentes foram importantes para a consolidação do teatro para crianças no Brasil. E o marco dessa iniciativa ficou representado pela publicação do texto *O Casaco Encantado*, lançado por Lúcia Benedetti (1914–1998) em 1948. Assim como a encenação, pelo grupo Os Comediantes, de *Vestido de Noiva*, em 1943, representa a renovação do teatro brasileiro e a porta de entrada para a instauração do modernismo no palco, promovendo uma nova forma de se fazer teatro (MAGALDI, 2004), o texto de Benedetti significa a transformação e uma nova forma de se pensar e de se fazer teatro para crianças.

Lucas de Carvalho Pinto (2014) salienta que essa peça possibilitou uma abertura para o aumento de produções teatrais voltadas para infância e juventude e a criação de prêmios e incentivos para esse gênero. Lúcia Benedetti em *Aspectos do Teatro Infantil* expõe as razões que a motivaram a escrever o texto:

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. Sua experiência de teatro é imensa, porém como espectadora. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Gois, 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 está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero. Fui ver *Juca e Chico*. [...] Pus-me a meditar numa história em termos de “visão e audição” em lugar de pura narrativa. “O Casaco Encantado” nasceu assim, de uma encomenda de Francisco Pepe (...). (BENEDETTI, 1969, p. 103-104).

---

<sup>11</sup> Mais informações a respeito do Teatro de Gibi, consultar o documento da Fundação Casa de Rui Barbosa, escrito por Domingo Gonzalez Cruz. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB\\_DomingoGonzalezCruz\\_MariaMazetti\\_e\\_o\\_TeatroGibi.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_DomingoGonzalezCruz_MariaMazetti_e_o_TeatroGibi.pdf)>. Acesso em: 01/07/2015.

O enredo do texto apresenta a Vovó narrando a história de José e João aos seus “netinhos”, o público. A personagem interfere em alguns momentos para opinar e manipular as ações das demais. José e João são dois alfaiates, que, ao sujarem o casaco do Rei, são obrigados a produzir um vestuário novo, sob pena de morte caso não o façam no tempo estipulado pelo monarca. Porém, o encontro com o Mágico, o qual enfeitiça o casaco, põe o trabalho dos dois a perder. Para que os alfaiates resolvam o problema, o Rei concede o prazo de três dias para eles acharem o Mágico e reverter o feitiço.

O texto apresenta uma construção dramaturgica condizente com a literatura dramática. Dividida em prólogo, três atos e epílogo, a peça é demarcada pela presença de dois conflitos emergentes: a situação do casaco perante o Rei e a situação do feitiço realizado pelo Mágico. Em clima de conto de fadas, o texto está estruturado em diálogos rápidos, em que as resoluções das ações são resolvidas de maneira mágica.

À primeira vista, parece apenas uma história cômica de dois alfaiates atrapalhados; no entanto, Benedetti apresenta nuances críticas inesperadas em uma peça para crianças. Ao pontuar sutilmente assuntos como violência doméstica e a relação sádica entre opressor e oprimido, representada nas figuras do Mágico e do Rei, a autora demonstra que o teatro para crianças também pode abordar temas como a morte, a violência e denúncia social. Também propõe uma linguagem que não estigmatiza seu público, ainda que constem lições de moral pontuais nas falas da personagem Vovó.

Isto posto, afirma-se que o grande mérito da autora consistiu em conferir um tratamento literário de qualidade ao texto, sem desmerecê-lo por se tratar de uma peça voltada ao público infantil. A implicação dada à escrita do texto (episódio esse que já havia ocorrido na literatura para crianças com o desbravamento de Monteiro Lobato), bem como o fato de se tratar de um enredo original, resultou em situar Benedetti como a pioneira do teatro para crianças no Brasil, bem como favorecer o êxito da montagem da peça.

A encenação foi realizada pela companhia Os Artistas Unidos, no Rio de Janeiro, e obteve grande sucesso em sua temporada, de modo que conquistou o “horário nobre” e passou a ser representada também nas sessões noturnas (SANDRONI, 1995, p. 77). A personagem desastrada da Mulher do Mágico foi encarnada por Henriette Morineau, “a primeira dama” d’Os Artistas Unidos

(CAMPOS, 1998, p. 68). A companhia ainda viajou com a peça durante um ano, obtendo o mesmo sucesso. Sandroni (1995) expõe ainda que a autora recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Academia Brasileira de Letras e o prêmio de Revelação do Ano da crítica. Benedetti escreveu outros textos para o público infantil, mas foi o sucesso de *O Casaco Encantado*<sup>12</sup> que consagrou o status da dramaturgia para infância, e por sua vez, impulsionou a realização do teatro para crianças como experiência estética e profissional. Também encorajou outras companhias e autores a desenvolverem trabalhos para este público, bem como estimulou o Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>13</sup> a incentivar montagens de peças infantis. Entretanto, apesar de ser considerada como a figura central do desenvolvimento e inauguração da dramaturgia para crianças no Brasil, não há estudos sobre a obra de Lúcia Benedetti.

Campos (1998) afirma que o teatro para crianças nasce junto com o teatro brasileiro moderno, graças às “perspectivas de expansão do teatro no Brasil”, visto que, sem adquirir um adjetivo taxativo, esse gênero nasce, acima de tudo, como *teatro*, o que contribuiu para a valorização e profissionalização dos espetáculos para crianças (CAMPOS, 1998, p. 68). Com isso, a participação de artistas renomados e o reconhecimento da crítica contribuíram para a não distinção valorativa dos produtos culturais (*op. cit.*, p. 69).

Toda essa conjuntura possibilitou o crescimento das montagens para crianças. Benedetti (1969) ressalta que “havia um clima latente para esse tipo de teatro. O público **desejava** que fosse criado o teatro infantil” (BENEDETTI, 1969, p. 106 – grifo da autora). Além do texto de Benedetti, é lançada no mesmo ano a peça *A Revolta dos Brinquedos* de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. O texto foi encenado em 1949, no Rio de Janeiro, pelo grupo Teatro da Carochinha, o qual se

---

<sup>12</sup> Em 1951, a companhia encena *Josefina e o Ladrão*, também de Benedetti, dirigido por Graça Mello. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399357/os-artistas-unidos>>. Acesso em: 03/07/2015. Gustavo Doria (1975) não cita nenhuma das duas encenações ao falar sobre Os Artistas Unidos.

<sup>13</sup> O SNT foi criado pelo decreto-lei nº 92 em 1937 e em 1982 muda de nome para Instituto Nacional de Artes Cênicas. Apesar de sua aplicação pouco democrática, o SNT teve um papel importante no desenvolvimento das artes cênicas, inclusive no estímulo à produção voltada para crianças. Em 1975, foi instituído o Prêmio SNT, que concedia reconhecimento para os cinco melhores espetáculos para adultos e cinco melhores espetáculos para crianças, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar de o prêmio ser concedido a ambas as categorias, englobavam somente as cidades do eixo e marginalizava o teatro para crianças, visto o valor do prêmio ter uma diferença de 20 mil cruzeiros (o teatro para adultos recebia 30 mil enquanto a categoria infantil recebia 10 mil). Foram criados prêmios em outras capitais (Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Recife) no valor de 5 mil cruzeiros. Disponível em: <[http://cbtij.org.br/categoria/premios-teatrais/snt-inacem-fundacen-mec-minc-mambembe](http://cbtij.org.br/categoria/premios-teatrais/snt-inacem-fundacen-mec-minc-mambembe/)>. Acesso em: 14/07/2015.



consolidou como a “primeira companhia dedicada exclusivamente ao Teatro Infantil” (SANDRONI, 1995, p. 79). O grupo também monta *O Sítio do Picapau Amarelo*, peça inspirada na obra de Monteiro Lobato (CAMPOS, 1998, p. 69).

Outro grupo importante que integra o cenário do teatro para crianças dessa época foi o Teatro Escola de São Paulo (TESP). O início de suas atividades aconteceu com a montagem de *Peter Pan*, de J. M. Barrie, adaptada por um de seus idealizadores, Júlio Gouveia (1914–1988). Gouveia contava com a parceria de Tatiana Belinky (1919–2013), que além do teatro, dedicou-se à literatura infantil, com uma vasta publicação em prosa, poesia, tradução e adaptação. As atividades do TESP também migraram para a televisão, a partir de 1951, de maneira que o grupo foi pioneiro na apresentação de teatro para crianças nessa mídia. Era o *Fábulas Animadas*, “teleteatro de um ato, baseado no fabulário e no folclore nacional e internacional” (BELINKY; GOUVEIA, 1990, p. 31).

O TESP também apresentou na televisão a série *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, sendo esta a primeira adaptação televisiva da obra de Monteiro Lobato, com frequência semanal e o programa *Era uma Vez*, que no começo eram “contos-de-fadas e histórias maravilhosas, depois rebatizado para ‘Teatro da Juventude’” (BELINKY; GOUVEIA, 1990, p. 31), com o intuito de ampliar a faixa etária. A direção dos programas era de Júlio Gouveia, o roteiro era assinado por Tatiana Belinky e a atuação era do elenco do TESP. A programação de teleteatro promovida pelo grupo era apresentada pela recém-inaugurada TV Tupi e durou cerca de 13 anos, sem interrupção, realizada ao vivo, obtendo altos índices de audiência. O funcionamento do TESP encerrou em 1964, no entanto Tatiana Belinky continuou sua trajetória no teatro e na literatura infanto-juvenil.

O trabalho promovido pelo TESP foi pioneiro em lançar textos e promover a encenação para crianças na cidade de São Paulo, já que foi o grupo responsável por inaugurar na capital paulista esta modalidade teatral (PUPO, 2012). A estreia de *Peter Pan* no Teatro Municipal resultou em um patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura, que subsidiou o grupo durante três anos (MELLONE, 2008). A montagem seguinte do grupo foi o texto *Os Três Ursos*, adaptado da história infantil *Cachinhos Dourados e os Três Ursos*, de Robert Southey.

Nota-se que o trabalho do TESP motivou as atividades em São Paulo, contudo, em termos de produção dramaturgica, a atuação do grupo foi pequena, visto que suas peças e as produções televisivas basearam-se em adaptações. Esse

aspecto nos fornece um panorama da dramaturgia para crianças dessa época, cuja escassez contribuía para que os encenadores buscassem na literatura infantil ou em textos estrangeiros a base para seus espetáculos.

Outras adaptações publicadas por Júlio Gouveia foram: *A Pílula Falante* (1965), *O Casamento de Emília* (1965), baseadas em Monteiro Lobato; *A Cigarra e a Formiga* (1965), de La Fontaine. O autor publicou ainda *O Espantalho Arrepentido* (1965) e *A Pele do Urso* (1967). Já Tatiana Belinky teve uma maior produção de textos, sendo em sua maioria adaptações sob o uso de pseudônimos e textos originais.

Além disso, a autora foi responsável pela edição da revista *Teatro da Juventude*, fundada em 1965, quando ela cria e dirige o setor de Teatro Infanto-Juvenil da Comissão Estadual de Teatro (MELLONE, 2008). A publicação tinha como intuito apresentar artigos informativos sobre a importância do teatro para crianças e jovens, bem como expor um ensaio crítico a respeito das encenações realizadas para este público. A edição da revista também proporcionou um diálogo entre os profissionais que trabalhavam na área do teatro infantil, além de debater e fundamentar sua prática. Outra contribuição da revista foi a publicação periódica de peças, fato extremamente importante no contexto teatral, uma vez que são poucos os textos de teatro para crianças que são editados.

Pupo (2012) organizou uma coletânea com dezoito peças da autora, dedicadas ao público infantil e juvenil. A pesquisadora também propõe uma análise dos textos selecionados a partir dos mesmos critérios utilizados em *No Reino da Desigualdade* (1991), com o objetivo de fornecer ao leitor um panorama acerca da dramaturgia da autora. Uma marca presente na obra de Belinky é a questão da intertextualidade. A autora utiliza “contos, escritos de tradição oral, lendas, narrativa bíblica e até um mito” (PUPO, 2012, p. 411) para florescer os conteúdos de seus enredos. Além dessa característica, as peças da escritora são demarcadas pelo “desdobramento da instância narrativa em diferentes planos, tratamento não linear do tempo, ambiguidade entre a ‘realidade’ e a força da imaginação” (*op. cit.*, p. 421).

Observa-se que Tatiana Belinky atribui ao texto uma forma de tratamento mais complexa, cujas características ilustram que a autora concebe o público infantil como um espectador plenamente capaz de acompanhar uma estrutura narrativa, sem a necessidade de se explicitar ou pedagogizar o texto. Apesar da vasta

produção literária, trata-se de uma autora pouco estudada, excetuando-se a elaboração de Pupo (2012) e a dissertação de Karin Mellone (2008).

Nos anos de 1950, o teatro para crianças encontra-se consolidado. Em 1950, é apresentada a Lei Jorge de Lima à Câmara do Distrito Federal, que tinha como objetivo premiar anualmente as três melhores peças inéditas do teatro infantil (BENEDETTI, 1969, p. 107). A lei entra em vigor em 1952, e neste ano ganha em primeiro lugar o texto *Joãozinho anda pra trás* de Lúcia Benedetti, em segundo, *João Valente* de Maria Paula de Barros Monteiro e em terceiro, o texto *Pinheirinho do Natal* de Paschoal Longo (BENEDETTI, 1969, p. 109). Em 1953, o primeiro lugar é de Maria Clara Machado (CAMPOS, 1998, p. 70). Dentro desse contexto, o Serviço Nacional de Teatro cria o Departamento de Teatro Infantil, o que possibilita a subvenção de montagens de novas peças para crianças (CAMPOS, 1998, p. 70).

Em 1952 também ocorre a Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude. Uma das questões debatidas refere-se à nomenclatura, uma vez que, até os anos 50, o teatro dito infantil estava fortemente ligado ao teatro escolar. Na ocasião, foi proposta uma distinção entre “teatro infantil” (teatro feito para crianças fora do ambiente escolar), “teatro escolar” (aquele que se realiza para crianças no ambiente escolar com objetivos didáticos, pedagógicos ou artísticos) e “teatro da mocidade” (CAMPOS, 1998, p. 71). Sugeriu-se ainda que temas como o folclore e assuntos históricos fossem assuntos preferenciais no que diz respeito às atividades teatrais para a infância. Embora não se ditasse ao teatro uma encenação pedagógica, essa recomendação proposta no evento sugere que o teatro ainda era visto como uma extensão da sala de aula, já que o enfoque nesses temas poderia atuar como uma ilustração de conteúdos abordados na escola. Entretanto, a indicação pode ter contribuído para o surgimento de outros temas, uma vez que os textos teatrais do período eram compostos basicamente de adaptações de narrativas literárias.

Campos (1998) discute que a ênfase dada ao folclore ilustra a real situação do teatro para crianças, na década de 1950, visto que se basear no folclore e assuntos populares para a instauração de temas demonstra a falta de tradição e de repertório do teatro brasileiro para crianças (CAMPOS, 1998, p. 71). Sendo assim, observa-se que o teatro enquanto expressão artística e as reflexões acerca de sua

prática estavam apenas no início. Exemplo disso foram as ideias de Júlio Gouveia<sup>14</sup>, cofundador do TESP, no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, em que ele defendia as bases psicológicas, pedagógicas, técnicas e estéticas para a realização do teatro para crianças. O autor sugeriu que um dos objetivos dessa modalidade tivesse função educativa, lançando assim as bases para o processo de aprendizagem de apreciação de uma obra de arte:

Educar é fornecer os instrumentos intelectuais, morais e éticos necessários à criança (e ao ser humano em geral) visando à sua integração individual, familiar e social, consciente e responsável. (...) a principal finalidade do teatro para crianças não consiste apenas em formar para o futuro um público adulto de boa qualidade, mas implica primordialmente determinadas influências psicológicas de alcance muito maior do que se pensa usualmente. (BELINKY; GOUVEIA, 1990, p. 34)

O adjetivo “educativo”, utilizado por Gouveia, mantém mais relação com a arte teatral em si, do que com o termo infantil, segundo afirma Campos (1998), uma vez que a qualidade da experiência estética é capaz de proporcionar esse resultado de aprendizagem exposto por Gouveia. Por isso, a relevância em profissionalizar e problematizar o teatro feito para crianças, visto que somente a realização de um teatro digno possibilita a formação de público, pois, conforme afirma Flávio Desgranges (2015), o interesse do espectador em participar do evento teatral está vinculado à proposição artística que lhe é dirigida.

No caso do teatro para crianças, a aprendizagem proposta pela encenação não deve ser uma extensão da sala de aula, como ainda se vê em alguns espetáculos contemporâneos. Trata-se de educar o espectador para a apreciação da obra de arte, de proporcionar a sensibilização de seus sentidos e abrir portas para o exercício crítico da realidade que o rodeia, baseado em um processo de contextualização histórica e social. Consideração esta que, evidentemente, não se encerra no âmbito do teatro para crianças, mas abrange uma necessidade da prática artística como um todo.

Ainda na década de 50, estreia em 1953 o texto de Maria Clara Machado (1921–2001), ganhador do concurso mencionado acima, referente à Lei Jorge de

---

<sup>14</sup> As ideias de Julio Gouveia foram expostas por Tatiana Belinky no texto que relata as experiências do Teatro-Escola de São Paulo. BELINKY, T.; GOUVEIA, J. Teatro para crianças e adolescentes: a experiência do TESP. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, 4ª edição.

Lima, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, com elenco da companhia O Tablado<sup>15</sup>, com direção da própria Machado. A autora fundou o grupo em 1951, ao lado do seu pai Aníbal Machado e outros artistas (SANDRONI, 1995, p. 83). Originalmente escrita para o teatro de bonecos, o enredo abrange a história do nascimento de Jesus, relatada pelas personagens do Boi e do Burro, de forma cômica e divertida.

O trabalho desenvolvido por Machado, como autora e diretora d'O Tablado, foi de extrema importância para o desenvolvimento do teatro para crianças. Segundo Décio de Almeida Prado (1996), o grupo atuou de três formas: como fonte de material intelectual por meio da revista *Cadernos de Teatro*, criada em 1956; como escola com cursos práticos; como “criador do teatro infantil moderno no Brasil” (*op. cit.*, p. 124). O autor salienta que Maria Clara Machado, assim como Lúcia Benedetti, foi uma das primeiras a reivindicar que as montagens para crianças deveriam ter a mesma qualidade que os espetáculos realizados para o público adulto. O exercício do teatro infantil passa então a ser permeado por reflexões quanto a sua prática, de modo que as encenações adquiriram características próprias, pensadas para o público em questão.

Com isso, Maria Clara Machado, autora do célebre texto *Pluft, O Fantasminha* (1955), pelo qual é sempre lembrada, também se situa como uma das grandes autoras da dramaturgia para crianças no Brasil. Sandroni (1995) afirma que Machado é uma das poucas dramaturgas brasileiras que tem suas obras completas publicadas por uma editora. E apesar de seus textos conterem a tradicional separação entre bem e mal, caráter maniqueísta presente em grande parte dos textos infantis, o que os difere das demais obras de até então é o fato de que suas peças não veiculam uma moral explícita, com um trato carregado de “açúcar” e “ensinamentos” como usualmente ocorre na comunicação com as crianças (PINTO, 2014).

Com *Pluft*, Maria Clara Machado instaurou uma nova forma de se encenar teatro para crianças. De acordo com Décio de Almeida Prado (2002), a grande renovação da autora foi propor uma peça com ênfase em seu aspecto visual:

A sua peça, por isso mesmo, parte, não de palavras, mas de fatos cênicos: porque ela foi, de início, visualizada, percebida como uma realidade calcada diretamente sobre o palco – e não apenas escrita sobre o papel – até os

---

<sup>15</sup> O grupo mantém suas atividades até hoje, sob a direção de Cacá Mourthé. Para maiores informações, é possível consultar o site: <http://otablado.com.br/>.

acessórios aparecem solidamente integrados no entrecho. (PRADO, 2002, p. 17).

Além dessa característica, o crítico defende que o senso poético e o senso de humor da autora contribuem para a qualidade do enredo (PRADO, 2002). Conforme o crítico, *Pluft* se situa como uma das melhores peças para crianças feitas no Brasil durante esse período.

Do mesmo modo, uma das inovações suscitadas pelo texto foi situar no palco a representação de um fantasma, que age como criança e que tem medo de gente, fato que se opõe à clássica concepção de que são as pessoas quem têm medo de fantasma, imagem veiculada principalmente pela indústria cinematográfica. O medo dessa personagem encontra amparo no medo de Maribel, a outra personagem da história que também representa uma criança. Ao se conhecerem, Pluft reconhece em si outros sentimentos: empatia, compaixão e cumplicidade, os quais o reumanizam. Maribel, que é acometida por um perigo real, é auxiliada por Pluft, e ambos conseguem superar as dificuldades que os acometem. Com isso, a personagem de Pluft representa um rito de passagem importante no desenvolvimento da criança, o da superação de medos e o reconhecimento de si. Sendo assim, o discurso de Pluft é o de uma personagem criança que fala para outra criança, àquela que lhe assiste. Assim, Machado propõe ao pequeno espectador que se reconheça diante da personagem, desprendendo-se do tom hierárquico que o adulto difunde sobre a criança.

Maria Clara Machado, além da ampla obra dramaturgica e da coordenação d'O Tablado, trabalhou como atriz e diretora, tendo toda uma vida dedicada à arte teatral. Sua atuação lhe rendeu prêmios e menções honrosas, fatos que demarcam a grande artista que foi. Seus textos continuam sendo remontados e no âmbito dos estudos sobre teatro para crianças, é uma das autoras nacionais mais estudadas em meios acadêmicos, em contraponto à escassez de pesquisas sobre o tema<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ivo Cordeiro Lopes (1997) elenca dois doutorados a respeito da obra da autora, incluindo o amplo trabalho a respeito da sua trajetória dramaturgica, realizado por Cláudia Arruda de Campos, citado nesta dissertação; uma dissertação de mestrado (além da sua própria dissertação que propõe uma análise de dois textos da autora); e quatro livros que abordam a produção teatral de Maria Clara Machado e as atividades d'O Tablado. In: LOPES, I. C. **Pluft, O Fantasmilha e O Cavalinho Azul, de Maria Clara Machado: a criança e o conhecimento advindo e buscado**. 196f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.

Lomardo (1994) pontua algumas características presentes na obra de Maria Clara Machado: a autora expõe claramente o conflito presente no enredo; assuntos relacionados à busca de algum tesouro ou de algo que se perdeu, contexto herdado dos contos de fadas; aceleração gradativa do ritmo dos acontecimentos da trama; personagens em trios (trios de animais, trio de solteironas, de bandidos, etc.); o vilão cômico; o tradicional maniqueísmo (oposição entre o bem e o mal). Mas, a grande contribuição de Machado refere-se ao fato de que seus textos desvinculam-se da tradicional lição de moral, conforme já foi mencionado, e se beneficiam da “ação fluente e ritmada, diálogos dinâmicos e econômicos e muito bom humor, além da grande diversidade de ambientação” (*op. cit.*, p. 54), considerações estas já presentes em *O Casaco Encantado* de Benedetti.

Outra característica observada na obra de Machado é a intertextualidade. Assim como Tatiana Belinky, Machado se apropria de enredos já conhecidos do público e os apresenta à sua maneira, a partir de um olhar cômico e crítico. Um exemplo interessante a ser citado é o texto *O Embarque de Noé* (1957). Aqui, observa-se um Noé solitário, incumbido da missão de embarcar sua família e um casal de cada espécie na arca, sendo incompreendido pelos demais, inclusive pela Senhora Noé, que está mais preocupada com os afazeres cotidianos do que com o dilúvio que está por vir.

SENHORA NOÉ: Cortinas para o nosso quarto, para o quarto dos pássaros; e falta ainda fazer a do quarto das abelhas e insetos em geral, que será branca com pintinhas pretas, ideia aqui do nosso Sem... (*procura a fazenda e sente falta*) ...mas onde estão todos os meus panos? Noé, alguém tirou os meus panos...Quem foi, Noé?

NOÉ: Senhora Noé, é ordem do senhor que embarquemos somente com o essencial... (MACHADO, 2010, p. 188).

O tom cômico fica a cargo da personagem Senhora Noé, que ao procurar sua máquina de costura, junto com os filhos e outros animais, atrasa o embarque de todos na arca. Com essa busca, Noé quase viaja só, quando afirma que de nada adiantou construir a arca, pois ficará sozinho em meio ao dilúvio. Há ainda o casal de Marido e Mulher que, após matarem um casal de protozimbios pintados, tentam entrar de forma clandestina na arca vestidos com os panos da Senhora Noé. O casal perde o embarque, pois o Marido vai buscar Totó, o cachorro de estimação, e não retorna a tempo do fechamento da arca. Eis aí o recorte moralista da peça:

demonstrar que a lei do menor esforço não possibilitou que o casal tirasse vantagem do trabalho de Noé.

Designada pela autora como “farsa bíblica”, na ocasião da sua estreia no palco, o enredo da peça foi criticado por não atingir nem o público infantil nem o adulto. Todavia, ao humanizar o mito do dilúvio, apresentando a oposição entre o ato heroico de Noé e as miudezas cotidianas, Machado acaba por comunicar a todos, com a proposição de um texto com uma construção literária diferente das outras peças da autora. Campos (1998) afirma que o texto “testemunha um esforço em renovar o instrumental e alcançar um plano mais complexo de criação” (*op. cit.*, p. 121), demarcado principalmente pela falta de ação no 2º ato.

Como seus textos foram quase todos montados pelo seu próprio grupo, não se pode deixar de mencionar o papel de extrema importância que O Tablado obteve no cenário teatral para crianças. Mesmo situando-se assumidamente como um grupo experimental, de caráter amador, o grupo representa uma das companhias brasileiras mais férteis no que diz respeito a esse gênero. Além do objetivo de produzir e encenar espetáculos de qualidade, a sua atuação como agente formador realizou a encenação de diversos autores nacionais e internacionais, bem como possibilitou o surgimento de grandes nomes do teatro brasileiro (LOMARDO, 1994). Também houve uma vasta produção teórica publicada pela revista *Cadernos de Teatro*, a qual totalizou 150 edições<sup>17</sup>, fornecendo subsídios para ampliar o debate relativo às artes cênicas. Dessa forma, é notória a contribuição da autora e do grupo para a história do teatro para crianças, trabalho merecedor de destaque e prestígio pela sua relevância.

Assim como O Tablado, a criação do *Clube de Teatro* e a fundação do Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação (TIPIE) em Porto Alegre, no ano de 1956, idealizado por Olga Reverbel<sup>18</sup>, merecem destaque. As atividades desenvolvidas no TIPIE compreendiam leitura de textos, oficinas de mímica e interpretação teatral (FONSECA, 2010). O espetáculo de estreia do TIPIE foi *A Chave Perdida* de autoria da própria Reverbel. Segundo Fernando Peixoto (1997), a iniciativa de Reverbel “dá início a um movimento dos mais fascinantes do país em

---

<sup>17</sup> Disponíveis no site d'O Tablado: <<http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>>. Acesso em: 02/09/2015.

<sup>18</sup> A enciclopédia do Itaú Cultural apresenta um verbete sobre a biografia de Olga Reverbel (1917-2008). Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/comum/dsp\\_personalidades\\_imp.cfm?cd\\_verbete=8961](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/dsp_personalidades_imp.cfm?cd_verbete=8961)>. Acesso: 17/05/2015.



busca da renovação e do aprofundamento do teatro para crianças” (*op. cit.*, p. 76). A contribuição de Olga Reverbel foi mais ampla na área de teatro e educação, já que grande parte de suas publicações refere-se a esse tema. Suas publicações em dramaturgia reúnem sete peças, sendo duas adaptadas de Shakespeare, uma de Pirandello e as demais de autoria própria<sup>19</sup>. As atividades desenvolvidas pela teórica também possibilitaram uma formação de público consistente na capital gaúcha.

A partir desse panorama, ressalta-se que o teatro brasileiro para crianças surgiu de forma desvinculada de programas educativos, por que se originou como “atividade artística específica e profissional, realizada em local específico, ou seja, em teatros, pretendendo constituir um circuito em tudo semelhante ao do teatro para adultos (...)” (CAMPOS, 1998, p. 72). Essa característica pode ter contribuído para ambientar as inovações propostas por Benedetti, no plano da criação, por Belinky e Gouveia no plano da representação e em ambos por Machado. Sem negar, porém, o papel que os realizadores do teatro escolar tiveram nas décadas de 20 e 30, para propiciar o surgimento e a motivação das companhias profissionais na realização do teatro para crianças, pois seus realizadores contribuíram para direcionar um olhar reflexivo sobre o gênero e apontar para a necessidade de realização de obras direcionadas especificamente para este público.

O clima da década de 1950 permitiu que surgissem outros textos, graças ao caminho aberto pelo sucesso de Lúcia Benedetti. Nomes como Zuleika Mello, fundadora do Teatro Mineiro de Arte, e Stella Leonardos despontam nesse período. Entretanto, apesar da expansão da produção dramática dessa década, Lomardo (1994) pontua que a maioria dos textos carecia de elementos dramáticos, visto que a maioria dos autores baseava-se em adaptações e reescrituras de contos de fadas. Tal afirmação corrobora com a observação de Campos (1998), a qual afirma que não havia uma tradição e embasamento no teatro brasileiro para crianças, conforme mencionado anteriormente. E é no processo de adaptação que costuma ocorrer o lapso entre o conto de fada e o texto dramático bem elaborado, uma vez que em alguns textos, os temas que solidificam o conto são pouco aprofundados, como explicitam Lomardo (1994) e Nazareth (2012).

---

<sup>19</sup> Na edição do texto *A Chave Perdida*, a autora afirma que escreveu estes textos devido à dificuldade em “encontrar textos dramáticos em linguagem apropriada para crianças e adolescentes em língua portuguesa”. In: REVERBEL, O. **A Chave Perdida**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Em continuação à trajetória, nos anos de 1960, verifica-se uma desvalorização do teatro para crianças no que se refere à encenação. Muitos profissionais dedicados a esse gênero foram absorvidos pelo teatro para adultos e pela televisão (GONÇALVES, 2002). É nesse período que a conceituação de teatro “menor” atinge seu ponto máximo, o que contribuiu para o esvaziamento da produção. Porém, o apoio estatal continuou estimulando a atividade teatral para crianças por meio dos concursos de dramaturgia (LOMARDO, 1994). Além disso, o Serviço Nacional de Teatro fez uma experiência com o intuito de constituir um curso de Teatro Infantil (BENEDETTI, 1969), que propunha englobar estudos na área de literatura infantil, teatro infantil, teatro de formas animadas e psicologia infantil. Embora mencione a iniciativa, Benedetti (1969) não enuncia se a proposta se concretizou de fato.

Lomardo (1994) destaca que com o advento do Golpe de 1964 e a instauração da ditadura, surgiram alguns textos de cunho patriótico, com exaltação ao país, tais como: *O Negrinho Subterrâneo*, de Zuleika Mello; *O Filho do Bandeirante*, de Odette de Barros Mott; *João Ninguém* de Vera Maria Siqueira. Nesse período, também há uma diversificação de temas e um aumento na produção de textos originais, além das adaptações clássicas dos contos de fadas e de lendas folclóricas. Walmir Ayala (1933-1991), Oscar Von Pfuhl, Jurandyr Pereira, Ivo Bender (1936), Maria Helena Kuhner (1933) são dramaturgos que despontaram nessa fase. Autores já conhecidos como Tatiana Belinky, Zuleika Mello, Pasqual Lourenço, Stella Leonardos continuavam a escrever.

No que diz respeito à produção dramaturgica, Lomardo (1994) pontua alguns traços semelhantes entre as obras desse período. O maniqueísmo prevalece, porém, as personagens más apresentam redenção, ao invés de serem punidas. O pesquisador salienta que essa característica é bastante presente na dramaturgia de Oscar Von Pfuhl. Lomardo (1994) assevera ainda que o arrependimento das personagens ao final do enredo resultava em um empobrecimento do texto, uma vez que muitas vezes o autor não conseguia propor de forma satisfatória essa conclusão<sup>20</sup>. Dessa forma, o tom moralista dos textos prevalece, embora haja uma

---

<sup>20</sup> Apesar da crítica de Fernando Lomardo, Kênia Novais (2012) argumenta que Von Pfuhl opõe-se abertamente ao regime militar em seus textos, principalmente nas vozes contestadoras das personagens femininas. In: NOVAIS, K. L. C. Representações de femininos contestadores em *Jeremias, Herói* de Oscar Von Pfuhl. **Portal de Revistas Eletrônicas da UCB. Brasília**, v. 5, n. 1, p.

produção diversificada, com a criação de novos textos, alguns dos quais são inspirados nos textos da década de 40 e 50, de modo que a produção para crianças passa a “se alimentar de sua própria produção, se estabelecendo cada vez mais como um gênero definido” (LOMARDO, 1994, p. 63).

Dos anos de 1960 a 1970, inicia-se no Brasil um projeto de difusão da experiência artística (DESGRANGES, 2015). O objetivo é proporcionar a ampliação do público e possibilitar a conscientização política por meio da arte teatral. Por ser a década de instauração da ditadura militar, a arte tornou-se palco de mobilização, reflexão e debate político. Somados à questão política, surgem movimentos em prol da revolução teatral, encabeçado pelo grupo já instaurado Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964), pelo Teatro de Arena (1953-1972), pelo Teatro Oficina (1958) em São Paulo e pelo Centro Popular de Cultura (1961-1964) no Rio de Janeiro, representantes importantes desse período. Com vistas à ampliação, as crianças não demoraram a situar-se como público almejado, sendo vistas como “alvo predileto para renovação do público teatral” (*op. cit.*, p. 48) e como “espectador do futuro”.

A partir desse cenário, observa-se uma explosão na produção do teatro para crianças na década subsequente. Pupo (2013) afirma que esse *boom* ocorreu simultaneamente em vários países, ao ressaltar que há um aumento tanto na quantidade de espetáculos quanto na literatura infantil (PUPO, 1991), indicativo que demonstra a consolidação da produção cultural para infância.

Outro fator que pode explicar o aumento na produção, principalmente a partir da década de 1970, decorre da forte censura que os artistas sofriam e que afetava todos os meios. A produção teatral foi a que mais sofreu com o controle rígido imposto pelos militares devido à aproximação direta com o público. Dessa forma, é no teatro e na literatura para crianças que os autores se apropriavam do simbólico e da metáfora para dar vazão aos manifestos de denúncia e crítica ao sistema militar. Maria da Glória Bordini (*apud* MORAIS, 2011, p. 14) enfatiza como a literatura para crianças constituía espaço de protesto ao regime:

Como se escrevia para crianças, um segmento social historicamente ignorado pela assimetria de poder entre adulto e infante, este no máximo encarado como futuro material humano da nação, foi nesse setor que a resistência ao regime militar passou despercebida e plantou sementes de liberdade. Autores (...), através do universo mágico dos livros infantis,

puderam desacreditar os valores que sustentavam a política de linha dura dos militares, de certo modo induzindo uma geração a pensar por si e a desconfiar de ideias que matam. (*op. cit.*, p. 14).

Já as produções teatrais para crianças não passaram tão imunes à censura. Ivo Bender, por exemplo, teve o texto *Auto de várias gentes no dia de natal* (1967) interditado, mesmo sem explicações claras acerca dos motivos de tal medida (SANTOS; BENDER, 2003). No entanto, a ação da censura sobre as montagens para crianças era bem menos intensa se comparada aos espetáculos para adultos. Dessa forma, as produções para crianças eram utilizadas como estratégia para driblar a censura e possibilitar que o conteúdo contestatório alcançasse os adultos que levavam os pequenos ao teatro (SANTOS, 2013).

O clima de repressão estimulou inclusive a escrita de textos para crianças ou de classificação livre por autores cuja trajetória não perpassava essa modalidade. São exemplos os textos: *Os Saltimbancos* (1977), de Chico Buarque; *Souzalândia* (1977), de Caio Fernando Abreu; *A Lenda do Vale da Lua* (1977) e *O Leiteiro e a Menina Noite* (1985), de João das Neves; *A Comunidade do Arco-Íris* (1979), de Márcio de Souza; *O Coelho e a Onça* (1985), de Plínio Marcos (PUPO, 2013).

De acordo com Campos (1998), os fatores que contribuíram para a proliferação das montagens para crianças são de ordem social e artística e envolveram políticas estatais. A despeito da censura, os órgãos oficiais atuaram como financiadores da cultura por meio das premiações, e como a produção para adultos estava sob forte vigilância, o escape era a produção para crianças como fonte rentável para a manutenção das companhias. Há também a ampliação da rede escolar após 1968, que contribuiu para o aumento de público (CAMPOS, 1998) e complementação de iniciativas que visavam inserir apresentações dentro das escolas.

Outra autora que se destacou na década de 1970 foi Sylvia Orthof (1932-1997). Orthof ganhou o Concurso Nacional de Textos para o Teatro Infantil em 1975, com o texto *A Viagem de um Barquinho*. Em 1989, Sylvia fundou a companhia Teatro do Livro Aberto<sup>21</sup>, em Petrópolis, responsável por encenar suas peças. Flor Duarte (2007), autora que estudou a dramaturgia de Orthof, sugere que seus textos são caracterizados pelo cômico e pelo ridículo para “desmontar estereótipos,

---

<sup>21</sup> Para maiores informações, consultar o blog da companhia, que continua em funcionamento sob direção de Fernando Vianna. Disponível em: <<http://teatrolivroaberto.blogspot.com.br/>>. Acesso em 23/06/2015.

questionar o mundo dos adultos, a autoridade constituída e as instituições, inclusive a escola” (*op. cit.*, p. 58). Esses atributos também demarcam sua produção narrativa para crianças. Sylvia Orthof publicou em 1981 seu primeiro livro de literatura infantil (*Mudanças no Galinheiro Mudam as Coisas por Inteiro*) e, a partir de então, publicou mais de uma centena de livros para crianças, sendo considerada uma das autoras mais conceituadas nesse gênero.

A década de 1970 também ficou marcada pela atuação do Serviço Nacional de Teatro e pela realização dos Seminários de Dramaturgia. Foram realizadas três edições (1975, 1976 e 1977), sediadas na cidade de Curitiba<sup>22</sup>. O objetivo do encontro consistia em avaliar e debater os problemas teóricos e a situação dramática nos principais centros do país (SOUZA JUNIOR, 2002). O autor afirma que os seminários resultaram em publicações cuja temática abarcava a linguagem do teatro infantil, sua realidade contextual e as possibilidades de evolução, como base para consolidar o estudo nessa área.

Concomitantemente aos seminários, foi realizado o Concurso Nacional de Textos para o Teatro Infantil, patrocinado pela Fundação Teatro Guaíra, com três edições nos anos de 1974, 1976 e 1977. O concurso possibilitou a origem de novos textos da dramaturgia infantil, bem como lançou nomes que são referência na linguagem voltada para crianças: Sylvia Orthof, Ilo Krugli e Benjamin Santos. Orthof ganhou duas edições com os textos *A viagem de um barquinho* (1ª edição) e *Eu chovo, tu choves, ele chove* (2ª edição). Ilo Krugli ganhou com o texto *De “metade do caminho” ao “país do último círculo”* (1ª edição) e *Andando e voando com alguém e ninguém* (2ª edição). Benjamin Santos foi premiado com os textos *O castelo das sete torres* (1ª edição) e *A loja das maravilhas naturais* (2ª edição) (SOUZA JUNIOR, 2002, p. 42-43).

Pupo (2013) afirma que no final da década de 1970, o didatismo, apesar de prevalecer, volta-se para a própria convenção teatral, pois algumas peças pontuam que se trata de ficção durante o enredo. Reafirmar no palco a possibilidade de construção de sentido do público resulta em:

(...) uma postura de hesitação em assumir plenamente a metáfora do espaço cênico. O recurso e explicitação da convenção teatral tende a limitar a possibilidade de a criança fruir plenamente a experiência de uma leitura

---

<sup>22</sup> Vide tópico 2.3.

autônoma – e eventualmente poética – ao seu nível, do espetáculo que lhe é destinado. (PUPO, 1991, p. 100).

Entretanto, essa característica permite que o jogo do faz-de-conta, uma das brincadeiras mais apreciadas na infância, adentre o palco, dando vazão à imaginação do espectador. Pupo (2013) salienta que é sobre o “faz-de-conta” que a linguagem teatral se alicerça, de modo que são observados textos com “quebra de continuidade e a perpétua mobilidade do brinquedo infantil”. (*op. cit.*, p. 422). Tal procedimento narrativo permite que a criança entre em contato com algo que lhe é familiar, uma vez que os conteúdos evidenciam o cotidiano da criança. Celso Sisto (2015) sugere que essa forma de identificação permite ampliar a participação do público no jogo teatral.

Nesse período, também há uma variedade maior de temas. Pupo (2013) aponta que a tese em voga abrangia a defesa da ecologia<sup>23</sup>, tema que eclodiu na década em questão com o despertar da consciência ecológica no mundo<sup>24</sup>. O uso dos contos de fadas como temática principal decaiu e os autores buscaram no folclore e no conto popular as matrizes para suas criações. Há também maior uso de tramas entrelaçadas e flashbacks nos enredos, mesmo que tais procedimentos constituíssem uma parcela mínima de textos (PUPO, 2013).

Além de algumas inovações dramatúrgicas, há uma efervescência da produção acadêmica na área de educação do teatro. Há uma vasta publicação brasileira proposta pelos próprios realizadores do teatro para crianças. É feita também a tradução de obras estrangeiras, tais como: *A Criança e a Expressão Dramática* (1974), de Pierre Leenhardt; *Improvisação para o teatro* (1978) de Viola Spolin; *O Jogo Dramático Infantil* (1978), de Peter Slade. Nota-se aqui uma tentativa por parte dos teóricos de disseminar a cultura do teatro para infância entre os educadores, com o objetivo de fomentar a formação do público mirim para possibilitar que este se transformasse não só em um coletivo de potenciais espectadores, como também em futuros produtores de teatro.

Apesar do aumento nas produções e na editoração de literatura especializada, havia uma escassez de publicação de dramaturgia, o que pode ser

---

<sup>23</sup> Lomardo (1994) cita os textos *Vamos colorir o mundo*, de Jurandyr Pereira, *Cadê o Céu?*, de Ronaldo Ciambri e *Esse mundo é um Arco-Íris*, de Ciambri e Alceu Nunes.

<sup>24</sup> Em 1972 ocorreu a primeira Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em Estocolmo, o que contribuiu para o surgimento de debates e movimentos sociais em prol da preservação do meio ambiente.

decorrência da forma como esta modalidade era vista. Ainda hoje, há pouco interesse do mercado editorial em publicar peças de teatro, principalmente para crianças. E mesmo com o forte crescimento da produção, havia ainda uma nítida diferença entre o teatro para crianças e o teatro para adultos<sup>25</sup>. Citam-se as encenações como exemplo dessa diferenciação. Lomardo (1994) afirma que o espetáculo infantil não podia ter iluminação própria, uma vez que a luz do teatro adulto “não podia ser mexida” (*op. cit.*, p. 68), o que também ocorria com os cenários e camarins. O teatro para crianças continuava à margem, exclusão concretizada nos espaços físicos e nas políticas culturais, uma vez que os prêmios em dinheiro eram de valor menor para a modalidade infantil.

Muitos grupos, mesmo com as dificuldades, perceberam nessa categoria uma forma rentável de se fazer teatro, o que possibilitou a propagação de trabalhos com péssima qualidade e encenações que faziam de tudo para atrair a criança, e principalmente os pais. Lomardo (1994) afirma que o truque mais utilizado era misturar personagens famosas em uma mesma história, como por exemplo, o título *Chapeuzinho Vermelho contra a Pantera Cor-de-Rosa*<sup>26</sup>.

Porém, todas essas contradições não tiram o mérito de a década de 1970 presenciar a expansão do teatro para crianças, seja nas produções, seja na profusão de textos. As portas abertas por Lúcia Benedetti, pelo O Tablado, pelo TESP e pelo TIPIE encontram eco nas produções realizadas nesse período. É provável que os realizadores dessa fase sejam parte da semente lançada pelos cursos formadores da década de 1950. É nesse período que surgem grupos de destaque, que continuam em atividade mesmo após 40 anos, como o *Grupo Ventoforte*, de Ilo Krugli e o *Pasárgada*, de Vladimir Capella, cujas trajetórias serão mencionadas no próximo tópico. Em 1974, também surgiu o Grupo TAPA (Teatro Amador Produções

---

<sup>25</sup> Uma publicação importante desse período foi a coleção Discos da Taba, lançada em 1982. Trata-se de uma coleção de quarenta livros ilustrados com histórias em formato de texto dramático, escritas por nomes da literatura e da dramaturgia para crianças. Cada volume continha um disco com canções musicadas por grandes nomes da MPB e uma proposta de atividade cênica baseada no tema da história, denominada de Escolinha de Teatro, criada por Ilo Krugli (SISTO, 2015).

<sup>26</sup> Não é só a década de 1970 que teve a oportunidade em se deparar com essas misturas. Em Curitiba, cita-se como exemplo o espetáculo *Chapeuzinho Cor de Mel e um Monstro pra Lá de Cruel*, adaptação de *Chapeuzinho Vermelho* que substitui o lobo mau pelo mosquito da dengue. A montagem, com intuito de ensinar as crianças sobre os perigos da doença, repete fórmulas já superadas no teatro para crianças. Com isso, observa-se que o estudo e debate acerca da prática teatral para espectadores mirins é tão urgente quanto há 40 anos, pois ainda há algumas encenações em cartaz que transmitem a sensação de que nada mudou neste panorama.

Artísticas), cuja profissionalização ocorreu em 1979 com a estreia do espetáculo para crianças *Apenas um conto de fadas*, de Eduardo Tolentino.

Lomardo (1994) ressalta que nos anos de 1980 os textos para crianças continuam a explorar os mesmos assuntos apresentados nos anos anteriores: folclore, adaptação de clássicos, maniqueísmo e didatismo, a busca pelo final feliz, assuntos relacionados à ecologia, ruptura da ilusão teatral. A novidade desta década centra-se sobre a publicação de Bruno Bettelheim, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, em 1980, em que discorre sobre a importância dos contos de fadas para a elaboração das emoções e o desenvolvimento da afetividade na criança. Com isso, a contribuição teórica do autor possibilitou o ressurgimento dos contos de fadas como tema recorrente nas encenações para crianças.

Maria Clara Machado que já havia proposto peças baseadas em contos de fadas (*Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O Patinho Feio*), propõe em 1979, uma adaptação de *João e Maria*; *O Dragão Verde* (1983) e *O Gato de Botas*, (1986). Campos (1998) afirma que esses textos não trazem nada de novo, e que prevalece o perfil característico da autora: disputa entre o bem e o mal, *nonsense* e uso sutil da crítica. Há ainda a encenação do grupo TAPA, *Pinnocchio* (Carlo Collodi) e *João e Maria* (Irmãos Grim) adaptado por Anamaria Nunes, *Irmão Grim*, *Irmão Grim* e *Cinderela Chinesa* de Luiz Duarte, *Chapeuzinho Vermelho* (Charles Perrault), dirigido por Tônio Carvalho, entre outras.

Segundo Lomardo (1994), essas adaptações seguiam o roteiro original, com alguns acréscimos, porém sem alterar o conteúdo simbólico proposto pelo conto. Outra mudança advinda das reflexões psicanalíticas do período refere-se à redução do humor, pois os diálogos e a narrativa tornam-se mais densos, com um maior enfoque sobre os conflitos subjetivos das personagens. Observa-se que aqui há uma alteração na forma como a infância é concebida; a criança passa a ser vista como uma pessoa cuja fase da vida não é permeada apenas por situações belas, ingênuas e adocicadas. A ênfase dada ao desenvolvimento da criança e à importância da experiência individual possibilitou que os textos abrangessem temas como medo, violência e morte. Dessa forma, as peças apresentam conteúdos que não subestimam o entendimento da criança e não desmerecem a importância de tratar dos assuntos citados.

Essa nova percepção do público provoca mudanças não só no texto, como também no cenário, cujo efeito decorativo dá lugar a cenários mais realistas. E o



clima do suspense, do mistério e do fantástico proposto pelos contos de fadas, resulta em uma ambientação cênica diversificada. A psicanálise nesse período provocou uma motivação na produção teatral para crianças, tal qual o folclore impulsionou as montagens da década anterior. Gilberto Fonseca (2010) situa essa fase como a dos “clássicos da literatura ‘requentados’”, na qual os grupos lutavam por um teatro de qualidade (*op. cit.*, p. 50), uma vez que o teatro para crianças ainda era tido como uma modalidade de “segunda categoria”.

Entretanto, nesse período, verifica-se a grande difusão de projetos e apresentações em escolas, o que provocou a “proliferação do teatro para crianças” (LOMARDO, 1994, p. 84). As companhias viram no ambiente escolar um bom local para a sobrevivência e manutenção dos grupos, já que a modalidade infantil competia arduamente com o teatro para adultos, tanto nos espaços físicos e nos meios de comunicação, como nos incentivos estatais, ainda permanecendo à margem.

Nas décadas de 80 e 90 verifica-se ainda o surgimento de novas esferas de reconhecimento. São criados prêmios e festivais que possibilitam a divulgação dos autores e da dramaturgia para crianças. Cita-se como exemplo o Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil, no Rio de Janeiro, criado em 1988 pela empresa de refrigerante Coca-Cola. Atualmente, chama-se Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem e insere-se como um dos principais prêmios na área do teatro para crianças. Já havia outros prêmios relevantes na área específica do teatro para crianças, principalmente no eixo Rio-São Paulo<sup>27</sup>. Os prêmios atuam como uma iniciativa que “estimula a qualidade, provoca um aumento de público e acarreta mais espaço na mídia, que gera mais interesse em patrocínio” (NAZARETH *apud* ALMEIDA, 2006, n. p.).

Nos anos de 1990 inicia-se uma busca institucional pelo reconhecimento do teatro para crianças. Exemplo dessa iniciativa é a criação do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ), criado em dezembro de 1995, por profissionais do teatro para crianças. A organização objetiva unir os profissionais da área e promover ações para divulgação, difusão e desenvolvimento dessa modalidade, além de estimular a profissionalização da classe<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Pode-se citar o Prêmio Molière, criado em 1963, que passou a abranger o teatro para crianças em 1974, extinto em 1994 por falta de patrocínio. Havia também o Prêmio Mambembe, criado em 1977.

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://cbtij.org.br/quem-somos/>>. Acesso em 06/07/2015.

Além do centro, criou-se também o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (FENATIB) em 1997, e que está em sua 20ª edição<sup>29</sup>, sendo uma referência na área do teatro para crianças e adolescentes pelo intercâmbio que promove. Maria Teresinha Heimann (2003) destaca que o evento surgiu como “um movimento que veio contribuir para o fomento do teatro para nossas crianças e adolescentes, permitindo a troca entre os grupos participantes e os convidados, e proporcionando uma visão da arte teatral produzida para a criança” (*op. cit.*, p. 8). O festival procura difundir a arte teatral para crianças feita por grupos nacionais e realizar ações de formação de público, por meio de espetáculos, debates e oficinas. A inscrição pode ser realizada por grupos amadores e profissionais, o que estimula a produção dos grupos e incentiva os trabalhos inéditos. O festival também publica uma revista com assuntos relacionados à área do teatro para crianças<sup>30</sup>.

Apesar das crises e dos percalços que o teatro para crianças enfrentou até final da década de 1990, as informações coletadas oferecem um panorama para compreender o que se seguiu no contexto do teatro para infância a partir do novo século e para refletir sobre a fragilidade que por vezes ainda caracteriza a produção realizada para crianças, seja por parte dos artistas que a concebem, seja por parte da crítica e dos patrocinadores que ainda assinalam esta modalidade como “teatrinho”.

### 2.3 TRAJETÓRIA DA PRODUÇÃO TEATRAL EM CURITIBA

De forma a não distanciar a capital paranaense da trajetória da produção teatral brasileira e não perpetuar a ideia de que a história do teatro nacional resume-se aos acontecimentos ocorridos em São Paulo e Rio de Janeiro, optou-se por incluir este tópico no capítulo em questão para ilustrar como se consolidou o teatro para crianças em Curitiba, em paralelo com o panorama nacional.

Benedito Nicolau dos Santos Filho (1979) afirma que o teatro como atividade cultural começou em Curitiba, em 1855, com o drama *Luis de Camões* e com a comédia *Caixeiro de Taverna*, encenadas pelo ator ambulante Domingos Martins de Souza. As atividades teatrais ocorriam em teatros e salas de espetáculos improvisadas (LACERDA, 1986). Foi somente em 1884 que os curitibanos assistiram

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://fenatib.com.br/>>. Acesso em: 12/09/2016.

<sup>30</sup> Não há edições disponíveis na internet, há apenas alguns textos publicados no site do CBTIJ.

à inauguração do Teatro São Theodoro, construído entre os anos de 1874 a 1883 (COSTA, 2009). Alguns anos após, foram construídos outros dois teatros na capital paranaense: o Teatro Hauer<sup>31</sup>, construído pelo comerciante Joseph Hauer e o Salão Lindmann<sup>32</sup>. Porém, com a Revolução Federalista de 1894, os espetáculos deixaram de ser apresentados nos três teatros (*op. cit.*).

Em 1900, o Teatro São Theodoro passa por uma reforma e tem seu nome modificado para Teatro Guaíra (CARNEIRO, 1984). O nome foi escolhido a partir de um concurso entre os jornais da época, sendo eleita a denominação proposta pelo jornalista Leocádio Correia<sup>33</sup> (COSTA, 2009). O debate aclamado, promovido pelos jornalistas em razão da escolha do nome, despertou o interesse da população sobre a importância cultural do teatro e a necessidade de tornar a ida ao teatro um hábito social. O resultado dessa tomada de consciência observa-se durante o início do século XX, visto que o Teatro Guaíra foi o espaço teatral mais frequentado da cidade (COSTA, 2009) e atualmente constitui-se como um símbolo cultural da capital.

A glória do Teatro Guaíra perdurou até 1926, “caindo pouco a pouco no ostracismo até 1930” (COSTA, 2009, p. 201). Na década de 30, o prefeito de Curitiba, Aluizio França, ordenou a demolição do Teatro Guaíra sem motivos aparentes (SANTOS FILHO, 1979). O teatro foi reaberto somente em 1955, a partir do Auditório Salvador de Ferrante (Pequeno Auditório), como parte do conjunto de obras públicas denominadas “Obras do Centenário”, idealizadas pelo então governador Bento Munhoz da Rocha (TEIXEIRA *apud* SOUZA JUNIOR, 2002). O Grande Auditório, o qual leva o nome do governador citado, tem sua inauguração prevista para 1971, porém, devido a um incêndio, é inaugurado apenas em 1974. Em 1975, é agregado o último auditório do complexo Cultural Fundação Teatro Guaíra, denominado Glauco Flores de Sá Brito (Miniauditório). Em 1998, o Teatro

---

<sup>31</sup> O teatro começou a funcionar em 15 de abril de 1891 (COSTA, 2009).

<sup>32</sup> As atividades do teatro alemão em Curitiba iniciaram-se em 1877, dirigido por Adolfo Lindmann (LACERDA, 1986).

<sup>33</sup> Apesar da sugestão ser de Leocádio Correia, o mérito da escolha recaiu sobre Romário Martins e Sebastião Paraná, visto que ambos engrossaram o coro a favor desse nome, divulgando na imprensa local argumentos históricos para justificar esta escolha em oposição à escolha da denominação *Concórdia* proposta por Leôncio Correia, dando início a um debate jornalístico. Terminada a polêmica, o jornal *O Comércio* divulgou em nota o nome vencedor, aceito pelo Governador do Estado e pelos construtores Benjamim Pessoa e João Antônio Xavier (COSTA, 2009).

José Maria Santos (antigo Teatro da Classe<sup>34</sup>) é integrado à administração do Centro Cultural Teatro Guaíra<sup>35</sup>.

A importância de pontuar a relevância do Teatro Guaíra para a história do teatro curitibano refere-se ao fato de que suas instalações contam com encenações em cartaz durante o ano inteiro, inclusive espetáculos infantis. Exemplo disso era o Projeto Teatro para Piás e Gúrias<sup>36</sup>, que integrava a apresentação de espetáculos nos domingos pela manhã, com entrada franca para crianças de até 12 anos. Inclusive, observa-se a inscrição “Teatro para Piás e Gúrias para menores de 12 anos” no folder do projeto. A circunscrição etária é condizente com o nome escolhido para o projeto; entretanto, excluir os responsáveis por levar as crianças ao teatro pode inculcar a ideia de que os pais, assim como a escola, não são mediadores em potencial na formação de público. Apesar disso, a iniciativa promovia as companhias da cidade, bem como impulsionava o hábito dos espectadores mirins irem ao teatro. Em 2016, a Secretaria de Estado da Cultura lançou o edital “Domingo Tem Teatro”, como forma de dar continuidade ao projeto citado anteriormente.

Em relação ao teatro para crianças em Curitiba, o historiador Benedito Nicolau dos Santos Filho (1979), ao relatar os aspectos históricos do teatro na cultura paranaense não faz menção específica à modalidade infantil. O autor apenas indica que o poeta paranaense Emiliano Pernetta (1866-1921) escreveu um libreto de ópera infantil denominado *A Vovozinha* (*op. cit.*, p. 216), que foi encenada em 1917, no palco do Club Literário, representada pelos seus sócios. No entanto, não é possível encontrar a cópia original do texto e suas partituras<sup>37</sup>.

Há poucos registros sobre o teatro para crianças em Curitiba no início do século XX. Marta Morais da Costa (2009), ao apontar a trajetória do teatro curitibano

---

<sup>34</sup> Teatro inaugurado em 30 de abril de 1982, devido à mobilização promovida pela Associação de Produtores em Espetáculos Teatrais do Estado do Paraná, fundada por José Maria Santos. A falta de ocupação regular do teatro contribuiu para sua curta duração, cujo fechamento ocorreu em 1986.

<sup>35</sup> A Fundação Teatro Guaíra transforma-se em autarquia em 1992, quando tem seu nome alterado para Centro Cultural Teatro Guaíra. Disponível em: <<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/>>. Acesso em: 15/10/2014.

<sup>36</sup> Os grupos artísticos que participavam do Projeto eram escolhidos por uma consultoria composta pelo Teatro Guaíra, Associação Paranaense de Teatro de Bonecos e Associação de Teatro e Juventude. Disponível em: <<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=887>>. Acesso em: 02/06/2015.

<sup>37</sup> Quase um século depois, a ópera foi encenada novamente em Curitiba com produção de Gehad Ismail Hajar, que reagrupou as partituras originais escritas a lápis, cuja restauração e estudo perduraram durante sete anos. O espetáculo foi apresentado ao público em 2012 na Capela Santa Maria. Todos os registros da apresentação foram compilados em um blog, inclusive o resumo dos atos. Disponível em: <<http://www.avovozinha.com/>>. Acesso em: 26/08/2015.

entre 1900 e 1930, a partir das críticas e informações veiculadas pela imprensa local, lista os espetáculos amadores realizados pelos grêmios estudantis, cuja finalidade era o exercício cênico. Há apenas uma nota referente aos espetáculos *Missa Cívica* e *Uma surpresa*<sup>38</sup>, textos do jornalista e escritor paranaense José Cadilhe (1874-1942), cujas montagens são direcionadas para crianças. Apesar de não haver maiores registros, o título da primeira peça, cujo nome assemelha-se às obras do autor contemporâneo de Cadilhe, Carlos Góis, sugere seu caráter patriótico, condizente com o período nacionalista do Teatro Escolar.

A despeito de não se observar a existência de companhias profissionais de espetáculos para crianças nesse período, visto que tal conceito nem havia alcançado os palcos brasileiros, isso não significa que as crianças não frequentavam o teatro. Marta Morais da Costa (2009) afirma que era comum a presença de famílias inteiras nos camarotes, uma vez que “teatro também era reunião política, social e convescote” (*op. cit.*, p.69), valorizado mais como um evento social do que pela sua importância cultural.

Nesse período, não havia grupos daqui, todavia, algumas companhias infantis passaram pelos palcos de Curitiba<sup>39</sup>. Porém, não há registros de serem espetáculos para crianças, visto que a denominação *infantil* pode indicar que o elenco da companhia seja composto por crianças, cuja produção das montagens seja direcionada para entreter adultos, fato bastante comum no final do século XIX e início do XX, conforme já salientado. Exemplo disso é a trupe espanhola *Galhardo*, composta por uma família de artistas, sendo a maioria crianças, que apresentava um repertório de comédias e burletas, cuja passagem pelo Brasil ocorreu no ano de 1916 (FERREIRA, 2004).

Com isso, o início do século XX demarcou a busca pela identidade nos palcos curitibanos (COSTA, 2009), decorrente da eclosão de outras manifestações artísticas. O objetivo era evidenciar os sinais de brasilidade e identidade nacional, exemplificados principalmente pela Semana de Arte Moderna de 1922. Já as décadas de 1930 e 1940 foram de escassez na atividade teatral da capital devido à demolição do Teatro Guaíra, pois não havia um espaço oficial para as

---

<sup>38</sup> Ambas as peças foram encenados por um grupo amador de Ponta Grossa no Teatro Guaíra em 1927 (COSTA, 2009)

<sup>39</sup> Marta Morais da Costa (2009) cita as seguintes companhias: Lírica Juvenil e Infantil de Francisco Pyeres; Fantoches Brasileira de Bittencourt e Companhia; Fantoches Mexicanos de J. Esteves; Italiana Infantil de Achilles Lambertini; Lírica Infantil do Comendador Ernesto Guerra; Companhia Infantil Galhardo, porém sem o registro dos títulos apresentados (COSTA, 2009).

apresentações. Restava ao artista local se apresentar em igrejas, sociedades beneficentes, escolas e palcos dos cines-teatro (SOUZA JUNIOR, 2002).

Foi somente na década de 1950 que a cena curitibana voltou a ser movimentada, e parte disso se deve à reabertura do Teatro Guaíra, em 1955, que impulsionou a criação de novos grupos teatrais na capital, sendo em sua maioria grupos de amadores. Nesse período, observa-se a apresentação de 1.901 espetáculos realizados por elencos locais nos palcos da cidade, em oposição aos 420 elencos externos (TEIXEIRA, 1992). Verifica-se que a atividade teatral na capital encontra sua consolidação. Parte desse resultado deve-se à inauguração da primeira escola de arte dramática do estado, responsável por formar técnicos, atores, diretores e autores paranaenses, fundada pelo SESI<sup>40</sup>, em 1951 (FRANCIOSI, 1986). Com isso, ocorre em Curitiba o mesmo rumo à profissionalização que já havia iniciado em São Paulo, com a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), em 1948, idealizada por Alfredo Mesquita. Soma-se a isso o cenário de efervescência cultural na área do teatro brasileiro como um todo, consequência da instauração do modernismo no palco, mencionado no tópico anterior.

O primeiro registro de um espaço específico para o teatro infantil refere-se à criação do Teatrinho Marumby, em 1956, fundado por Ubiratan Lustosa e Isis Rocha, com a intenção de formar um elenco de teatro infantil (LUSTOSA, 2005). Em 1957, os fundadores mudaram o nome para Teatro Infantil Paranaense. Em julho desse ano, o grupo estreou com a montagem de *O Rei e o Sapateiro*, direção e autoria de seus fundadores, cujo elenco era composto por crianças e jovens, sendo o único grupo infanto-juvenil do Paraná (TEIXEIRA, 1992). As próximas encenações foram *A flor do moinho* (1958) e *A fadinha sapeca* (1959), também com direção e texto dos fundadores. Ubiratan Lustosa (2005) comenta que todas as apresentações foram um sucesso de público, o que evidencia que a plateia curitibana ansiava por montagens direcionadas ao público mirim. Apesar de ser um grupo amador e das

---

<sup>40</sup> Atualmente, o SESI mantém o Núcleo de Dramaturgia, projeto criado em 2009, com o intuito de formar e aperfeiçoar dramaturgos. Há ainda oficinas de encenação e atuação, cujo resultado é apresentado na Mostra de Dramaturgia do SESI. Em 2015, a instituição passou a oferecer oficinas na área de audiovisual, artes visuais e composição musical. Apesar de não se situar mais como uma escola de ensino formal, o Núcleo possibilita e incentiva o aperfeiçoamento de profissionais e amadores das artes cênicas. Disponível em: <<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/o-projeto-1-9545-123526.shtml>>. Acesso em: 04/06/2015.

encenações serem realizadas por atores mirins, a iniciativa situa Ubiratan Lustosa e Isis Rocha como precursores da dramaturgia para infância em Curitiba.

Outro grupo que contribuiu significativamente para o desenvolvimento do teatro infantil em Curitiba foi o Teatro do Estudante do Paraná (TEP), fundado em 1948. O TEP foi o responsável pela criação do Teatro Permanente da Criança (TPC), em 1955, cujo objetivo era “incentivar o gosto pelo teatro no público infantil” (TEIXEIRA, 1992, p. 126). O grupo também criou o Teatro Ambulante, com peças em asilos, orfanatos, escolas, hospitais, igrejas e bairros de Curitiba. Em relação às encenações infantis, o grupo apresentou, em 1950, *Pinnocchio* (de Carlo Collodi, adaptada por Eddy Fraga) e a montagem do texto *A Revolta dos Brinquedos* de Pernambuco Oliveira e Pedro Veiga, sob direção de Glacy Marques, em 1952 (*op. cit.*).

O Teatro Permanente da Criança tinha sua sede na Biblioteca Pública do Paraná, local das apresentações, as quais ocorriam aos domingos. Além das montagens citadas acima, o grupo levou à cena o texto de Lúcia Benedetti, *Joãozinho anda pra trás* e *Pedro e o Lobo* de Santa Rosa, espetáculos dirigidos por Armando Maranhão. Além da realização de espetáculos infantis, que contaram com mais de 8 mil espectadores mirins, o TPC trouxe para Curitiba nomes da dramaturgia para crianças.

Em 1958, o grupo participou do Festival de Teatro Infantil na cidade do Rio de Janeiro, com a montagem de *Quero ser gente*, de Armando Maranhão, inspirado no texto de Maria Clara Machado, *Pluft, O Fantasminha*. O espetáculo gerou polêmica nos meios teatrais curitibanos, pois foi considerado plágio do texto original. O autor se defendeu afirmando que a peça era uma continuação de *Pluft*, com o objetivo de atender um desejo dos pequenos espectadores que ansiavam por uma continuação da história. Em 1959, mesmo com dificuldades financeiras, o TPC montou *Chapeuzinho Vermelho* de Maria Clara Machado e *Sinos de Natal* de Lúcia Benedetti (TEIXEIRA, 1992), nomes já conhecidos na cena teatral brasileira.

Paralelamente às atividades do TPC, verifica-se a atuação do grupo fundado por Ary Fontoura em 1953, denominado Sociedade Paranaense de Teatro (SPT). Nesse ano, o grupo apresentou uma adaptação do conto dos Irmãos Grimm, *Chapeuzinho Vermelho*, realizada por Paulo Magalhães. A proposta inicial do grupo consistia em direcionar espetáculos para o público de todas as idades e divulgar peças brasileiras, semelhante à atuação d'O Tablado no Rio de Janeiro. Em 1956, o

SPT foi convidado a se unir com o grupo Clube de Teatro, para juntos constituírem o Teatro Experimental Guaíra (TEG). A direção artística ficou por conta de Ary Fontoura e Glauco Flores de Sá Brito (TEIXEIRA, 1992).

Em agosto de 1957, Glauco Flores se desliga do TEG para dar continuidade às atividades do Clube de Teatro. Enquanto isso, Ary Fontoura passa atuar no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa, o que faz com que a atuação do TEG seja suspensa. Em 1958, estreava no Teatro de Bolso, o Teatro Infantil Paranaense (TIP) para a apresentação de espetáculos infantis, a convite de Fontoura. O TEG retoma suas atividades em 1960, com a apresentação do espetáculo infantil *Peripécias na Lua* de Walmyr Ayala. A montagem obteve uma boa crítica, sendo conceituada como “excelente e muito além dos espetáculos infantis apresentados em nossa capital até o momento” (TEIXEIRA, 1992, p. 213). Essa repercussão do espetáculo indica que a produção para infância em Curitiba começou a absorver as características de teatro profissional, já encaminhadas em outras regiões do país.

Nessa época, a efervescência cultural do Paraná é contemplada pela intensa atividade jornalística. Jornais e revistas de Curitiba mantinham colunas diárias e artigos e críticas publicadas mensalmente (TEIXEIRA, 2007). Aramis Millarch (1943-1992) foi um dos críticos que despontaram nesse período, com início das suas atividades n’*O Estado do Paraná* (TEIXEIRA, 2007). Durante seus 32 anos de profissão, Millarch manteve sua coluna diária denominada *Tabloide*<sup>41</sup>, que contemplava inclusive apontamentos sobre o teatro para crianças.

Desse modo, se a década de 1950 foi o período de amadorismo no teatro curitibano, a década de 1960 assistiu a sua profissionalização. Em 1963, é fundado o Teatro de Comédia do Paraná<sup>42</sup>. Reginaldo Sousa (2010) situa o TCP como um “divisor de águas” do teatro paranaense, pois além de estar amparado pelo governo estadual, “introduziu na cena curitibana noções de cenografia, coreografia, direção e iluminação” (*op. cit.*, p. 36).

---

<sup>41</sup> Grande parte dos artigos e entrevistas realizadas por Aramis Millarch encontram-se digitalizados e disponíveis no portal *Tabloide Digital*, como fonte importante de pesquisa e preservação histórica do jornalismo cultural. Disponível em: <<http://www.millarch.org/>>. Acesso em: 10/01/2016.

<sup>42</sup> Clarissa Comin (2012) afirma que o TCP foi criado a partir de iniciativas realizadas no âmbito nacional, como o Teatro de Comédia Brasileira (TCB), Companhia Dramática Nacional (CDN) e o Teatro Nacional de Comédia (TNC), sendo todos subvencionados pelo poder público estatal. In: COMIN, C. L. **Um estudo sobre a noção de Teatro Público a partir dos programas de espetáculos do Teatro de Comédias do Paraná (1963-1968)**. 11f. Relatório de Iniciação Científica – Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Arquivo Digital.



Em 1962, o professor Armando Maranhão apresentou uma proposta de fixar na capital paranaense um curso direcionado às artes cênicas. Fernando Ferreira Pessoa, na época superintendente do Guaíra, levou a sugestão ao então governador Ney Braga, que acatou e convidou nomes do teatro nacional para compor a cena local. O ator Claudio Correa e Castro (1928-2005) foi convidado para ministrar a primeira oficina, em conjunto com os atores Nicette Bruno e Paulo Goulart. A primeira oficina teve 367 inscitos, o que entusiasmou o governador a oficializar o curso. Criou-se então o CPT – Curso Permanente de Teatro, com o intuito de formar atores e técnicos para a Companhia Oficial de Teatro do Estado, o TCP. A estreia ocorreu em 1963, com a peça *Um Elefante no Caos*, dirigida por Claudio Correa<sup>43</sup>.

De 1963 a 1979, o TCP apresentou 42 encenações, sendo a fase áurea do grupo, visto ser o período de maior investimento público. As crianças também puderam contar com montagens específicas<sup>44</sup>, com uma média anual de uma apresentação para crianças e de duas a três montagens no geral. As montagens para crianças do TCP contemplaram autores nacionais firmados na área, já conhecidos por sua escrita para crianças ou que estavam despontando no período da década de 1960. Com isso, o TCP também atuou como uma vitrine de divulgação dos autores nacionais, principalmente no que diz respeito ao teatro para crianças, uma vez que, excetuando-se apenas um texto, toda a dramaturgia escolhida correspondeu a autores brasileiros. Evidencia-se nesse contexto a consolidação da dramaturgia para infância e a formação de um público cativo nas montagens para crianças, porque o grupo não precisou recorrer às adaptações clássicas de contos de fadas ou aos textos de literatura infantil para embasar as encenações. No

---

<sup>43</sup> Essas informações foram coletadas através do documentário *Teatro de Comédia do Paraná – Uma história*. In: *Teatro de Comédia do Paraná – Uma história*. Direção de Dimas Bueno. Curitiba: Bueno & Bueno Produções Artísticas, 2007. DVD (52 min), color.

<sup>44</sup> Citam-se as seguintes montagens: *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (1963), *A Volta do Camaleão Alface* (1966), *O Chapeuzinho Vermelho* (1968), *A Bruxinha que Era Boa* (1970), *O Cavalinho Azul* (1971), *Tribobó City* (1977), de Maria Clara Machado; *O Consertador de Brinquedos* (1966), de Stella Leonardos; *O Patinho Preto* (1967), de Walter Quaglia; *O Circo de Bonecos* (1967), *Romão e Julinha* (1969), *A Bomba do Chico Simão* (1972), de Oscar Von Pfuhl; *O Casaco Encantado* (1968), de Lúcia Benedetti; *O Príncipe da Meia-Noite* (1969), de Léa Benvenuto; *O Gato Playboy* (1970), de Jair Pinheiro; *A Caçadora de Borboletas* (1970), de Zuleika Mello; *A Viagem de um Barquinho* (1975), de Sylvia Orthof; *Locomoc e Milipili* (1976), de Volker Ludwig. As montagens *A Volta do Camaleão Alface* e *O Consertador de Brinquedos* também excursionaram pelo interior do estado.

entanto, a ausência de nomes de autores locais sugere uma carência na produção literária curitibana.

Segundo Marta Moraes da Costa (1996), a iniciativa tinha como objetivo intensificar os trabalhos nesta modalidade e, com isso, formar a plateia que viesse a prestigiar o elenco nos anos seguintes. Além disso, a ocorrência de quase metade das produções serem para crianças indica que o grupo estava preocupado em realizar encenações de qualidade, sem desmerecer o teatro para crianças em detrimento do teatro para adultos, bem como havia a consciência da importância de fortalecer o gênero. Soma-se ainda o fato de que a maior atuação do TCP concentrou-se no período da ditadura, o que oportunizou a produção para crianças, uma vez que as produções artísticas estavam sob o olhar severo da censura. Logo, direcionar o foco para o teatro infantil permitia que o grupo continuasse realizando seus trabalhos longe dos olhos vigilantes dos militares.

Em 1973, Ênio Carvalho assume a direção do curso e sua regularização, o que fez com que os alunos fossem diplomados. De 1979 a 1984, o TCP não realiza nenhuma montagem. Em 1979, o governador Ney Braga retorna ao posto de governador do estado, porém dessa vez não demonstrou disposição em relação ao teatro como em sua gestão anterior, já que essa fase de ausência de espetáculos é decorrente da carência de investimento público<sup>45</sup>. Somente no governo José Richa (1983-86), o movimento do TCP é retomado com a montagem de *Zumbi* (musical de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal) dirigida pelo seu superintendente Oraci Gemba, a qual viaja pelo interior do estado<sup>46</sup>. Nesta segunda fase, é montado para crianças o espetáculo *O Fantástico Mundo da Imaginação* (1984), de Marilu Alvarez, que também excursionou pelo interior do estado, e para adolescentes, a montagem *Vamos Transar* (1984), texto original do grupo de teatro alemão Rote Grutze.

O TCP tem uma nova fase de suspensão e retorna com espetáculos em 1989, na gestão de Álvaro Dias. Esta terceira fase vai até 1997 e não houve nenhum espetáculo na modalidade infantil. A última fase do grupo foi de 2000 a 2006, com apenas quatro montagens, todavia nenhuma foi feita para crianças. O TCP atuou

---

<sup>45</sup> Entretanto, nesse mandato, Ney Braga cria a Secretaria Estadual de Cultura e Esporte.

<sup>46</sup> Além da retomada do TCP, o governo lança o projeto CO-PRODUÇÃO, parceria entre a classe teatral e a Secretaria de Estado da Cultura e a Fundação Teatro Guaíra. Esse projeto perdura de 1983 a 1994, havendo cinco montagens para crianças: *A Cegonha Boa de Bico* (1984), de Marilu Álvares; *A aventura no Mundo de Oz* (1986), de Moacir Davi; *A nuvem apaixonada* (1987), de Euclides Coelho; *O Menino Maluquinho* (1987), de Ziraldo, dirigido por Fátima Ortiz; *Aristogatas* (1994), adaptado por Paulinho Maia; e *Speed, Eu Te Amo* (1994), espetáculo para adolescentes adaptado por Edson Bueno.

durante esses anos como o grupo oficial de teatro do Paraná e possibilitou a “educação do povo para o teatro”, de acordo com o ator Florisval Gomes<sup>47</sup>, pois contribuiu para a formação de um público cativo na capital. Além das montagens, havia a formação de profissionais proporcionada pelo Curso Permanente de Teatro<sup>48</sup>, que contava com professores com vasta experiência na área e que constituiu uma classe artística curitibana sólida, cujos profissionais ainda permanecem atuantes na capital, incluindo Fátima Ortiz e seu marido Enéas Lour, nomes de referência no teatro para crianças.

Diante desse panorama, afirma-se que o TCP teve importância crucial para o desenvolvimento da cena teatral em Curitiba. A montagem de *A Megera Domada*, de William Shakespeare, em 1964, projetou o teatro realizado na capital no cenário nacional, visto que foi apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O fato de o grupo ser subsidiado pelo Estado permitiu que as encenações fossem verdadeiras experiências cênicas, pois o sustento não dependia de bilheteria para manter as atividades, de modo que tanto o diretor quanto os atores podiam exercitar textos da dramaturgia nacional e textos clássicos. A atuação do TCP também situou Curitiba como uma “praça teatral” (MICHALSKI *apud* COSTA *et. al.*, 1996, p. 122), uma vez que as companhias nacionais escolhiam a cidade como palco de sua estreia, característica que embasou a criação do Festival de Teatro em 1992.

Atualmente, o Guaíra subsidia o Balé Guaíra (criado em 1969), a G2 Cia de Dança (criada em 1999), a Escola de Dança Teatro Guaíra e a Orquestra Sinfônica do Paraná (criada em 1985). Em relação ao teatro, o Guaíra tornou-se uma casa de aluguel, já que as companhias teatrais precisam alugar as salas para suas respectivas apresentações. Porém, no final de 2015, houve a publicação de um edital de ocupação de auditórios para espetáculos adulto e infantil e um edital de dramaturgia direcionado à criação de um texto de comédia, com o intuito de reativar o TCP e movimentar a instituição em prol do teatro paranaense<sup>49</sup>.

A despeito da suspensão das atividades do TCP, o Teatro Guaíra é o realizador do Prêmio Troféu Gralha Azul, que destaca as montagens realizadas

---

<sup>47</sup> In: Teatro de Comédia do Paraná – Uma história. Direção de Dimas Bueno. Curitiba: Bueno & Bueno Produções Artísticas, 2007. DVD (52 min), color.

<sup>48</sup> O curso durou de 1962 e foi extinto em 1986, quando foi incorporado como curso de graduação na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

<sup>49</sup> Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=86488>>. Acesso em: 07/01/2016.

anualmente na capital paranaense<sup>50</sup>, incluindo o prêmio de melhor espetáculo infantil, o que contribuiu para promover encenações realizadas por artistas curitibanos.

Além do TCP, nos anos de 1960, surgiu em Curitiba o grupo Teatro de Bonecos Dadá, companhia que criava espetáculos prioritariamente para crianças. Euclides Coelho de Souza e sua esposa Adair Chevônica (1939-2013) fundaram o grupo em 1961, mas foi em 1964, devido ao golpe militar, que eles passaram a realizar espetáculos para crianças. A partir desse ano, o casal excursionou por diversos países da América Latina (MILLARCH, 1977). Nesse período, fundaram uma escola para titeriteiros em Lima (Peru) (AMARAL & BELTRAME, 2013). O teatro realizado pelo grupo tinha forte cunho político, e Adair (cujo apelido era Dadá), que era professora primária e na época da fundação do grupo era ligada ao Centro Popular de Cultura e à União Nacional dos Estudantes (COSTA, 2013), via no teatro um meio de possibilitar a formação política. O Teatro de Bonecos Dadá conquistou sede própria em 1978, localizada no Largo da Ordem. Atualmente, o teatro é denominado de Teatro do Piá<sup>51</sup> e é mantido pela Fundação Cultural de Curitiba.

Celina Alvetti (1986), que atuou como crítica teatral em Curitiba, em uma retrospectiva sobre a década de 1970, enumera outros grupos de teatro de bonecos para crianças: Teatro de Fantoques Torre Amarela, com textos e direção de Icléa Rodrigues de Paula<sup>52</sup>; Grupo Tutcho, Calçada di Verso (criado em 1977) e Filhos da Lua<sup>53</sup> (fundado em 1981 por Renato Perré, Maria Luiza Marques e Maria Tereza Carvalho Silva), este último ainda atuante.

Nos anos de 1970, Curitiba foi espectadora de uma produção intensa no teatro para crianças, da mesma forma que ocorria no cenário nacional. A capital paranaense sediou a realização dos Seminários de Teatro Infantil, com o apoio do Ministério da Educação e Cultura, do Serviço Nacional de Teatro e da Fundação Teatro Guaíra. Os seminários ocorreram em 1975, 1976 e 1977, conforme mencionado no tópico anterior. Também ocorreu em Curitiba o Encontro Nacional de

---

<sup>50</sup> Para maiores informações acerca da história do Prêmio Troféu Gralha Azul, consultar a dissertação de Roberto Oliveira Souza Junior, cuja referência é citada nesse trabalho.

<sup>51</sup> Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br/espacos-culturais/teatro-do-pia/>>. Acesso em: 12/07/2015.

<sup>52</sup> Não foram encontradas maiores informações sobre o grupo. Foi encontrada apenas uma nota do crítico Aramis Millarch (1976) situando o grupo, junto com o Dadá, como uma das melhores opções de teatro de bonecos. Disponível em: <<http://www.millarch.org/tag/glauc-flores-de-s%C3%A1-brito?page=7>>. Acesso em: 12/07/2015.

<sup>53</sup> Site oficial da Companhia: <http://www.ciafilhosdalua.com.br/>. Acesso em: 12/07/2015.

Teatro Infantil em 1978, composto por montagens de estilos variados, resumidas por Fanny Abramovich (1983) como “a grande brincadeira, a da absorção de técnicas do kabuki e do nô, a da criação coletiva, a do resgate da cultura popular brasileira através do folguedo” (*op. cit.*, p. 98).

Em meados de 1975, uma parceria entre o Instituto Goethe e a Fundação Teatro Guaíra possibilitou que o diretor Volker Ludwig do Teatro Infantil Grips<sup>54</sup> de Berlim participasse do Encontro Nacional de Teatro Infantil para apresentar o método de trabalho da companhia. A oficina com o diretor resultou na montagem de *Locmoc e Milipili* pelo TCP, apresentada em 1976 (MILLARCH, 1976, p. 33). Volker Ludwig já havia participado de seminários em outras capitais brasileiras e a montagem curitibana realizou turnê nas cidades brasileiras onde havia Instituto Goethe. Buscava-se, dessa forma, “encontrar caminhos novos ao distanciar-se em matéria, texto e estilo de apresentação do teatro tradicional dos contos de fadas, para vir mais de encontro (sic) às necessidades e desejos reais das crianças” (MILLARCH, 1976, p. 33). O enredo do texto relata a história de um maquinista e de uma menina que, ao procurarem partes de uma velha locomotiva, se deparam com conflitos relacionados ao autoritarismo e preconceito, temática que dialogava com o cenário ditatorial da época, como bem explicita Ludwig:

Nós trouxemos ao Brasil o texto “Locmoc e Milipilli”, pertencente à nossa primeira fase de criação, porque é, sobretudo, manifestação do conflito com o autoritarismo. Problema que também é de vocês com consequências muito sérias para as crianças. Autoritarismo que não é autoridade e que se manifesta não apenas nas práticas do Estado, mas também se encontra na família e principalmente nos meios de comunicação de massa. (LUDWIG *apud* LOPES, 1991, p. 36).

A passagem do Grips pelo Brasil possibilitou que os profissionais do teatro e o público se deparassem com uma nova linguagem no teatro para crianças, demarcada pelo rompimento da fronteira etária e despojada de artificialismos e de uma atuação caricata, pois o texto é permeado pela crítica social, apreensível inclusive pelos mais novos.

---

<sup>54</sup> O Grips Theater Berlin foi fundado em 1969 na Alemanha inspirado pelo movimento estudantil da década de 1960 e constitui-se como uma das companhias de teatro para crianças mais conhecidas do mundo. É caracterizado como um grupo que apresenta montagens de cunho social crítico, a partir de uma narrativa realista, em uma linguagem que abrange todas as faixas etárias. Disponível em: <<http://www.grips-theater.de/unser-haus/historie/>>. Acesso em: 10/01/2016.

A ocorrência desses eventos na capital impulsionou fortemente o teatro infantil realizado até então. Roberto Souza Junior (2002) afirma que os artistas locais, tais como Fátima Ortiz, atriz na peça montada pelo Grips<sup>55</sup>, e Antônio Carlos Kraide (1945-1983), professor e um dos diretores de maior destaque em Curitiba, se inspirassem nesses acontecimentos para estimular a criação de uma nova estética para o teatro curitibano.

Antônio Carlos Kraide foi professor e um dos diretores de maior destaque em Curitiba. Luís Melo afirmou em 1997 (*apud* DOTTO NETO, 2000) que as encenações de Kraide foram um divisor de águas na história do teatro curitibano, haja vista a proposição de espetáculos revolucionários, como por exemplo, *Rocky Horror Show* (1982), musical que satirizava a moralidade dos anos 70 e que fez muito sucesso entre o público jovem. Kraide montou diversos espetáculos, inclusive para crianças, de modo que lançou e influenciou diversos atores, bem como formou toda uma geração de público. As montagens para crianças também eram caracterizadas pela marca do diretor, conforme afirmou Marcelo Marchioro (*apud* DOTTO NETO, 2000), diretor de teatro que trabalhou com Kraide. Marchioro salienta ainda que a “loucura” e criatividade de Kraide caracterizaram também as produções para crianças, e que mesmo as encenações para infância continham características de ousadia e contemporaneidade<sup>56</sup>.

Outro marco importante refere-se à fundação da ATIC (Associação de Teatro Infantil de Curitiba), em 1978, cujo objetivo era “trabalhar pelos grupos que se dedicavam ao teatro infantil, discutir o teatro na educação e novas propostas de educação” (SOUZA JUNIOR, 2002, p. 44). A associação também tinha como meta fiscalizar a qualidade dos espetáculos, de modo que Dinah Pinheiro, presidente na ocasião, sugeriu “a criação de um ‘selo de garantia’, que seria concedido apenas aos espetáculos que apresentassem um bom nível artístico” (DOTTO NETO; COSTA, 2000, p. 6).

Contudo, essa ebulição não significa que as peças realizadas eram todas de qualidade, pois, assim como ocorre atualmente, existiam montagens desprovidas de preocupações estéticas. Em 1979, na ocasião do V Encontro Nacional de Teatro e

---

<sup>55</sup> Vide Anexo A.

<sup>56</sup> Luís Melo e Marcelo Marchioro fizeram estas considerações em entrevistas concedidas aos pesquisadores Marta Morais da Costa e Ignácio Dotto Neto. In: DOTTO NETO, I. **Contra cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas**. Curitiba: Edição do Autor, 2000.

no V Seminário de Dramaturgia Infantil, Enéas Lour afirmou que a situação do teatro infantil era péssima e que havia grupos que vendiam espetáculos “horrríveis”, subsidiados pelas fundações existentes (LOUR *apud* SOUZA JUNIOR, 2002, p. 44).

Assim como havia grupos que, mesmo sem iniciativa estatal, conseguiam apresentar espetáculos baseados no primor estético. Celina Alvetti (1986) salienta que os grupos que não contavam com apoio oficial e que tinham pouca verba para produção utilizavam-se da “criatividade como principal elemento para eficiência de seus espetáculos” (*op. cit.*, p. 24). A crítica cita os espetáculos do Grupo Fonfuncionários da Arte, da Fátima Ortiz<sup>57</sup>; do Grupo Prisma, sob direção de Antônio Carlos Kraide (1945-1983)<sup>58</sup>; do David Produções<sup>59</sup>; do Gato Preto<sup>60</sup>, grupos que se afirmaram no final da década de 1970.

Ignácio Dotto Neto e Marta Moraes da Costa (2000) destacam que a década de 1980 foi uma época de crise no teatro paranaense. Em agosto de 1980, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Artes Cênicas promove o I Simpósio sobre os Problemas do Teatro em Curitiba, cuja pauta era composta por reivindicações das companhias, dentre as quais a criação de um setor de teatro infantil na Fundação Teatro Guaíra.

O fracasso de público e a interrupção no funcionamento dos espaços cênicos, mantidos pela iniciativa estatal, concretiza o cenário de crise observado pelos profissionais do teatro. O Teatro Paiol (inaugurado em 1971) registra fracasso de público na década de 1980. O Teatro de Bolso, inaugurado em 1980, na Praça Rui Barbosa, não completa uma década, sendo demolido no final do período. O Teatro da Classe, inaugurado em 1982, encerra as atividades em 1988. Em 1988, inaugurou-se o Auditório Antônio Carlos Kraide, no Centro Cultural Portão, espaço que funcionou até 2005, já com raríssimas atividades culturais, sendo reativado em 2012. Em 1992, é inaugurado o Espaço Cultural Novelas Curitibanas, que fechou em 1999 e reinaugurou em 2006.

A dificuldade em utilizar os espaços teatrais oficiais e a carência de apoio financeiro mobilizaram os profissionais a criarem seus próprios espaços e a buscar

<sup>57</sup> *Era uma vez outra estória* (1977); *As aventuras de Percorremundo e Vercomé* (1979); *Chi...e agora vamos voltar?* (1981, premiado no I Concurso Paranaense de Dramaturgia); *Batimpaz* (1982).

<sup>58</sup> O Grupo não tinha como foco somente a produção para crianças, mas montou os espetáculos: *Peter Pan* (1977); *O Pequeno Solitário* (1978); *O Robô Bobo de Body* (1979) *Os Saltimbancos* (1979); *Puxa Vida* (1980); *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove* (1980); *Vamos Jogar o Jogo do Jogo* (1981); *A Arca de Noé* (1982); *O Cavalinho Azul* (sem data).

<sup>59</sup> *A Lenda do Vale da Lua* (1980); *Os Mandamentos da Natureza e O Gato de Botas*.

<sup>60</sup> *O Leiteiro e a Menina Noite* (1980).

outras formas de viabilizar a produção sem a dependência do Estado. Portanto, a valorização da produção teatral em Curitiba, entre as décadas de 1981 a 1995, período analisado por Dotto e Costa (2000), refere-se à atuação da iniciativa privada, de modo que as companhias encontravam seu sustento por meio da própria atividade teatral. Há um considerável aumento no número de teatros particulares na década de 1990<sup>61</sup>, que, por vezes, também ofereciam cursos de formação, o que contribuiu para o surgimento da profissão de produtor e empresário teatral e abriu espaço para a atuação dos profissionais licenciados em teatro.

Nesse panorama, é possível observar que, a despeito de estar “fora do eixo” Rio-São Paulo, Curitiba formou uma sólida classe teatral, com características próprias, que consolidaram a prática na capital paranaense. Tal afirmação é resultado principalmente das atividades realizadas pelo TCP, que formou profissionais atuantes, que se mantiveram na área e formaram suas próprias companhias. Observa-se ainda que, no que concerne à produção teatral para crianças, o teatro em Curitiba acompanhou as movimentações do cenário nacional, e há na cidade grupos atuantes que direcionam sua linguagem a essa modalidade, os quais serão mencionados no próximo capítulo.

No que diz respeito à história do teatro paranaense e curitibano, a partir da década de 1950, há algumas pesquisas que servem de guia para a análise do panorama teatral do estado: a compilação realizada por Heloísa Afonso Ariano sobre a produção teatral do Teatro de Comédia do Paraná entre 1959 a 1964 (SOUZA JUNIOR, 2002); o catálogo *Exposição teatro paranaense 10 anos (1974 – 1984)* de Celina Alveti e Marly Garcia Correia; e a obra *Entreatos: teatro em Curitiba entre 1981 a 1995*. Pode-se citar também o trabalho de Geraldo Peçanha de Almeida sobre a revisão de 10 edições do Festival de Teatro de Curitiba, entre 1991 e 2000<sup>62</sup>, bem como as pesquisas realizadas pela professora Marta Morais da Costa,

---

<sup>61</sup> Em 1990, inaugura-se o Teatro da Caixa, nas dependências de uma agência do banco. O Teatro Fernanda Montenegro é inaugurado em 1993 e o Teatro Paulo Autran em 1998 no Shopping Novo Batel. Antes da inauguração oficial do Teatro Fernanda Montenegro, havia no local um palco improvisado para apresentações infantis, com vistas a entreter as crianças enquanto os pais faziam compras. Em 1994, há a abertura do Teatro Lala Schneider, fundado por João Luiz Fiani (Disponível em: <<http://www.teatrolala.com.br/index.php>>. Acesso em: 14/07/2015) e do Teatro Infantil de Santa Felicidade. Em 1995, é inaugurado o Espaço da Criança e o Teatro do Dadá no Bosque Gutierrez, ambos direcionados para a realização de montagens para crianças. No mesmo ano, abre-se o curso e o teatro Cena Hum (Disponível em: <<http://www.cenahum.com.br/>>. Acesso em: 14/07/2015). Também em 1995, iniciam-se as atividades do Pé no Palco, com a direção de Fátima Ortiz.

<sup>62</sup> ALMEIDA, G. P. **Palco Iluminado 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2005.



empenhada em resgatar a memória do teatro na capital. Tais registros contribuem para o registro e demarcação histórica do teatro paranaense<sup>63</sup>.

#### 2.4O TEATRO PARA TODAS AS IDADES

Uma das questões que contribui para a marginalização do teatro para crianças constitui-se no fato das montagens serem “infantilóides”, ou seja, com personagens caricatas, figurinos exagerados e uma linguagem que banaliza a criança e a infância. Por isso, os pais sentem-se desestimulados a levar os filhos ao teatro, pois os espetáculos carecem de uma pesquisa fundamentada e de uma qualidade artística que, por vezes, não atraem nem mesmo as crianças. A demarcação etária nesses casos torna-se desnecessária por serem produções que não se direcionam a nenhum público, pois não dialogam nem com a criança e nem com o adulto que a leva para assistir.

Isso não significa que o teatro para infância não possa ser realizado com um limite de faixa etária ou com a usual categorização de teatro infantil. A demarcação é importante no sentido de orientar a encenação, de modo a considerar características próprias do universo infantil. Há ainda espetáculos cuja apreensão adquirirá maior amplitude para crianças de uma determinada faixa etária, uma vez que o desenvolvimento infantil é bastante diverso em suas idades. O que não se pode perder de vista na produção para crianças é a realização de encenações que priorizem a sua condição estética como obra de arte e a proposta de uma linguagem que valorize seu público.

Sendo assim, se por um lado observam-se montagens com reduzidas possibilidades de diálogo com o espectador, por outro, notam-se algumas tendências contemporâneas que privilegiam uma encenação cuja poética envolva a todos que vão assistir ao espetáculo, rompendo, tanto no texto, quando na encenação, com as fronteiras etárias e a hierarquização entre o adulto emissor da mensagem e a criança, sua receptora. Exemplos dessa iniciativa são os encenadores e dramaturgos Ilo Krugli (1930) e Vladimir Roberto Capella (1951-2015), em que a poética de ambos é “caracterizada por um nítido cuidado artístico e um tratamento poético da encenação” (PUPO, 2013, p. 429).

---

<sup>63</sup> Há ainda os trabalhos de Fernanda Baukat Silveira, sobre o Grupo Teatral Independente de Curitiba (2012) e a história do Festival Internacional de Londrina, compilada por José Aparecido Marinho (2005), que também se inserem no rol de pesquisas sobre o teatro paranaense.

Em 1974, o grupo liderado pelo argentino Ilo Krugli<sup>64</sup>, *Teatro Ventoforte*, inicia suas atividades no Rio de Janeiro e, em 1979, o grupo passa a atuar na cidade de São Paulo. Ao lado d'O Tablado, o grupo é um dos mais renomados na linguagem teatral para crianças, cujas encenações são demarcadas pela inovação que agrega a participação dos espectadores (crianças e adultos) na construção das narrativas (CAMPOS, 1998). Antes de fundar o grupo, Ilo Krugli dirige o espetáculo *A História do Barquinho*, texto escrito por ele, em 1963 (LUNA, 2007).

Ilo Krugli teve uma vasta experiência com teatro de bonecos e quando chegou ao país trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil, dirigida por Augusto Rodrigues (PIRAGIBE, 1999), local onde aprofundou sua experiência como pedagogo do teatro. Tais vivências são englobadas à obra do encenador, de modo que nos espetáculos “os participantes são convidados a improvisar e a transformar materiais os mais diversos, dando origem a esboços de narrativas de modo similar ao brinquedo de faz-de-conta infantil” (PUPO, 2013, p. 429).

O *Teatro Ventoforte* estreia com a montagem de *História de Lenços e Ventos*, da autoria de Krugli, em 1974. O espetáculo, que ainda é encenado pelo grupo, foi apontado pela crítica Ana Maria Machado como um divisor de águas na cena teatral carioca (REZENDE, 2009). Segundo Wilton Rezende (2009), a renovação da encenação é permeada por conteúdos educativos “explorados de forma lúdica, conduzidos como jogos que envolvem a plateia, escancarando os bastidores do teatro, revelando atores e marionetes” (*op. cit.*, p. 33). Maria Lúcia Pupo (2013) situa este espetáculo como uma metáfora do regime militar:

Estamos, pois, diante de um espetáculo que dribla a censura ao se estruturar em termos de um conto mágico endereçado a crianças e a todas as faixas de idade e tem como ponto de partida não exatamente uma destinação de caráter etário, mas a inquietação de um artista preocupado em encontrar um tratamento poético para levar à cena as relações de poder vividas no momento. (PUPO, 2013, p. 430).

A montagem recebe o prêmio de melhor espetáculo infantil da Associação Carioca de Críticos Teatrais<sup>65</sup>. Além deste prêmio, *Histórias de Lenços e Ventos* recebe o Prêmio Um dos Cinco Melhores do Ano, pelo Serviço Nacional de Teatro, Prêmio Molière, Prêmio Air France e Prêmio Mambebe. O acúmulo de prêmios

<sup>64</sup> Ilo Krugli chega ao Brasil em 1960 e é naturalizado brasileiro em 1961.

<sup>65</sup> Informação retirada do verbete *Teatro Ventoforte* da enciclopédia do Itaú Cultural. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo395899/teatro-ventoforte>>. Acesso em: 19/05/2015.

denota o reconhecimento por parte da crítica a respeito da qualidade excepcional do espetáculo.

Como já sugere o título, as personagens da história são os panos e lenços, objetos que adquirem vida, manipulados pelas mãos dos atores. Cada lenço assume uma identidade humana, com personalidade e desejos próprios. Azulzinha, por exemplo, tem como desejo voar. Azulzinha segue seu impulso e acaba na Cidade Medieval, onde é capturada por um soldado e é obrigada a se casar com o Rei Metal Mal. Mas Papel, uma personagem feita de jornal, vai atrás de Azulzinha e em um duelo com o rei, salva-a de seu aprisionamento. Há no texto algumas críticas, de forma muito sutil e subliminar, às questões políticas relacionadas ao militarismo.

Assim como em *A História de um Barquinho*, a busca pela liberdade é um dos temas centrais do enredo. Apresentada ao público mirim, que encontra na infância um cerceamento da liberdade, não é de se espantar que a criança perceba na encenação o conflito diante da autoridade imposta por uma figura de poder, cuja representação cotidiana remete aos pais ou professores. Já para um adulto, principalmente àquele que presenciou a encenação no auge da instauração da ditadura militar, a crítica de Krugli, que aparece em forma de poesia e simbolismo, é evidente. Com isso, é interessante notar que o procedimento narrativo explorado pelo autor possibilita a compreensão de todos os públicos. Além disso, Krugli consegue driblar a censura e realizar com maestria uma metáfora e um julgamento a respeito da situação política da época.

As próximas montagens do grupo são: *Da metade do caminho ao país do último círculo*<sup>66</sup>, em 1975, com texto e direção de Ilo Krugli; *As pequenas histórias de Lorca*<sup>67</sup> (1976), baseado na obra de Federico Garcia Lorca; *O mistério das nove luas*<sup>68</sup> (1977), texto de Krugli em parceria com Paulo César Brito e Sonia Piccinin; *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*<sup>69</sup> (1978), com direção de Krugli e adaptação de contos e narrativas populares por Ernesto Albuquerque.

Em 1979, o grupo *Ventoforte* muda-se para São Paulo e lá constrói um pequeno teatro denominado Casa Ventoforte na Rua Tabapuã. Em 1980, o grupo

<sup>66</sup> O espetáculo ganhou o Prêmio Concurso de Dramaturgia Infantil da Fundação Guaíra – Curitiba/PR e o Prêmio Um dos Cinco Melhores do Ano do SNT.

<sup>67</sup> Ganhou os prêmios Um dos Cinco Melhores do Ano (em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo) e foi indicado ao Prêmio Mambebe.

<sup>68</sup> Ganhou os prêmios Um dos Cinco Melhores do Ano, Mambebe, Melhor Espetáculo Infantil do Ano e Prêmio da Associação Carioca dos Críticos de Arte.

<sup>69</sup> Ganhou o Prêmio Títere de Ouro, do Uruguai e o Prêmio Mambebe.

remonta *História de Lenços e Ventos*, que recebe o Prêmio de Melhor Espetáculo do Ano (CAVINATO, 2003). O grupo ainda apresenta os espetáculos: *Luzes e sombras* (1981), *Misteriosos Pássaros de Barro* (1981), *História de Paixão e Fogo*<sup>70</sup> (1982), *Estou fazendo uma flor* (1983), *Brinquedos da Noite* (1983), *As quatro chaves* (1983), *As caminhadas* (1983), *Os Cisnes Selvagens*<sup>71</sup> (1984), *Labirinto de Januário* (1985). Este último realizado na nova sede do grupo, que é composta por três galpões-teatro: teatro dos pés, para a dança; teatro das mãos, para apresentações de bonecos; teatro para os olhos, palco tradicional, de forma que até no espaço físico concreto, nota-se a vertente poética do grupo. A companhia mantém a mesma sede desde 1985, situação excepcional no contexto teatral para crianças.

A poética de Ilo Krugli se instaura em um período em que os escritos de Bertolt Brecht se tornam difundidos no teatro brasileiro<sup>72</sup>, de modo que é perceptível nas montagens do encenador traços da linguagem épica, tal qual acontece em outras montagens do mesmo período. Joaquim dos Santos Neto (2014) analisa alguns textos de Krugli, em conjunto com textos de outros dramaturgos, e como eles dialogam com a proposta desta linguagem<sup>73</sup>. No caso de Krugli, sua dramaturgia contempla a ruptura da ilusão teatral, o uso de metalinguagem, a narrativa fragmentada e temas que põem em evidência as questões sociais, características que mantêm relação com o teatro épico de Brecht (SANTOS NETO, 2014).

Outro encenador que se destaca na proposta de espetáculos de classificação livre é o paulista Vladimir Capella. *Panos e Lendas*, espetáculo pelo qual ficou conhecido, estreou em 1978, em parceria com José Geraldo Rocha, e constitui outro marco na história do teatro para crianças. Além deste texto, Capella escreveu *A peça do Seu José* (1977), também em parceria com José Geraldo, representada pelo grupo Pasárgada<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Baseado no texto *Os fugitivos*, de Alejo Carpentier.

<sup>71</sup> Adaptação do conto de Hans Cristian Andersen.

<sup>72</sup> Segundo Walter Lima Torres Neto, é nas décadas de 1970 e 1980 que os textos teatrais de Bertolt Brecht são editados em português do Brasil, por meio dos esforços de Fernando Peixoto. In: TORRES NETO, W. L. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

<sup>73</sup> O autor analisa ainda obras de Oscar Von Pfuhl, Walter Quaglia, João das Neves e Chico Buarque e como os textos dialogam com a proposta de Bertolt Brecht.

<sup>74</sup> Outros textos de autoria de Capella são: *Como a Lua* (1981); *Filme Triste* (1984); *Avoar* (1985); *Antes de ir ao Baile* (1986); *Maria Borracheira* (1987); *Dia de Alan* (1989); *Píramo e Tisbe* (1995); *O homem das galochas* (1997); *Clarão nas Estrelas* (1998); *O gato malhado e andorinha Sinhá* (2002 – adaptado de Jorge Amado); *O Clone do Visconde* (2002, baseado em Monteiro Lobato); *O Colecionador de Crepúsculos* (baseado na vida de Luís da Câmara Cascudo).

Flávio Emílio Superbi (2007) afirma que as encenações de Capella trazem ao palco assuntos que são considerados tabus no teatro para os pequenos, de uma forma lírica e delicada. Com isso, Capella considera que a criança pode ver e ouvir falar sobre os mais variados assuntos, porém, o que interessa é a forma artística como tais temas são apresentados. De forma poética, o encenador aborda assuntos como a morte, o envelhecimento, a perda, o amor e a liberdade, os quais atingem qualquer ser humano. E com isso, atinge a todos que estão assistindo ao espetáculo.

Em relação aos temas, Cibele Terçaroli (2003), autora que estudou o tema da morte nas obras de Capella, destaca que a música, a brasilidade e as questões sociais estão presentes em suas encenações, e que se complementam com os signos da lua, do barco, da fogueira, do guarda-chuva e demais elementos da natureza. Maria Lúcia Pupo (2013) afirma que suas obras são “filiaidas a contos de fadas” (*op. cit.*, p. 431), sendo Capella um leitor do livro clássico de Bruno Bettelheim, citado anteriormente.

A partir dessas considerações, observa-se que Capella evidencia um olhar da criança tal como ela é, de modo a desmantelar a imagem idealizada da infância, projetada a partir de uma imagem pueril e inocente. Entretanto, esta concepção não esvazia a aptidão própria que a criança tem de se comunicar diretamente com os seres e as coisas, por meio da fantasia e da imaginação, características presentes no simbolismo dos objetos e da natureza. A prevalência das brincadeiras, dos contos populares e das tradições que perpassam gerações é concebida como procedimento narrativo, uma vez que os atores parecem adultos brincantes, de maneira que o lúdico e o jogo adquirem destaque em sua obra.

Além dos dois encenadores, Maria Lúcia Pupo (2013) pontua os trabalhos do grupo Cia. Atores de Laura<sup>75</sup>, do Rio de Janeiro, fundada em 1992, cuja linguagem circense que fundamenta os espetáculos possibilita o acesso de todos os públicos e do grupo XPTO, criado em 1984, em São Paulo, por Osvaldo Gabrieli. A linguagem deste último mescla atuação e manipulação de bonecos e objetos, de modo que “volumes, formas e cores conjugados na originalidade que caracteriza as encenações do XPTO, colocam no espaço da cena um universo de elementos expressivos que nos remetem ao universo das coisas que permeiam a vida (...)”

---

<sup>75</sup> Disponível em: <<http://www.atoresdelaura.com.br/>>. Acesso em 15/07/2015.

(OLIVEIRA, 2013, p. 16). Caracterizada pela imagem, as encenações do grupo apresentam cenas fragmentadas, atreladas ao rigor estético. Osvaldo Gabrieli (2000), ao falar sobre o espetáculo *A Infecção Sentimental Contra-Ataca*, comenta sobre o uso dos objetos como componentes da cena:

O material de base utilizado era o plástico. Amassado, queimado, transformado servia-nos como gerador de uma mensagem poética, como se disséssemos ao público: “você lidam todo dia com sacos de lixo, sucata, detritos industriais, olha a poesia que guardam esses materiais, olha a força dramática que revelam ao transformar-se em personagens”. (GABRIELI, 2000, n. p.).

Com a possibilidade de atingir a todos que vão ao espetáculo, as montagens dos grupos citados também propõem temas que nem sempre são considerados em textos para crianças. O teatro para infância ainda carrega o imperativo de conter cenas açucaradas que culminam no final feliz, concepção equivocada e estereotipada da infância, visto que é possível debater em cena qualquer assunto, sem desprezar a capacidade de interpretação da criança. O que o diferencia da categoria do teatro adulto consiste no tratamento estético dado aos temas, no uso da poesia, no convite à fantasia e ao lúdico e na qualidade sensível de abordar esses temas. Mais do que conteúdo, a preocupação do teatro contemporâneo para crianças deve considerar a forma como se convida a plateia a participar do jogo cênico, inerente às encenações para todas as faixas etárias.

## 2.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO ATUAL PARA CRIANÇAS

Nunca tivemos tanta atividade no que se chama teatro infantil - ou seja, um teatro realizado por adultos para um público infantil - como atualmente. Entretanto, em lugar de nos proporcionar um panorama de esperança e otimismo, esse movimento deve causar a todos os que se interessam pelo desenvolvimento do teatro e pela formação cultural de nossa infância não só preocupação como mesmo alarme, já que os grupos de “teatro infantil” proliferam na razão direta de sua falta de qualidade e critério. (HELIODORA, 1965, n. p.).

A crítica Bárbara Heliodora (1923-2015), ao pronunciar essas palavras em 1965, nos leva para o panorama atual da dramaturgia e encenação para crianças. Basta abrir os jornais ou fazer buscas por sites de programação para crianças que nos deparamos com inúmeras atrações para os pequenos. Essa grande variedade

deixa os pais confusos na hora de decidir sobre qual espetáculo pode ou não ser proveitoso. E apesar dos debates e dos grupos expressivos, as questões sobre o didatismo, a busca pela moral da história, a ânsia de entreter o público a qualquer custo, o uso equivocado dos contos de fadas, a participação forçada da plateia, ainda são questões que permeiam os espetáculos realizados para crianças.

Observando a trajetória dessa modalidade e sua busca pela profissionalização, verifica-se que o teatro para infância alcançou seu reconhecimento, por meio da prática de profissionais comprometidos e preocupados em levar ao público mirim espetáculos de qualidade e textos que dialogam com a criança. Em contraposição, há os profissionais que aproveitam as crianças conectadas e pais ávidos para distrair seus filhos, e trazem à cena adaptações televisivas e cinematográficas, com custo alto do ingresso, reproduzindo no palco uma cópia de uma produção que foi pensada originalmente para outro tipo de mídia. Aliado a isso, há os grupos com pouco aprofundamento em pesquisa na área do teatro para crianças ou que consideram os pequenos espectadores como um bom público para seu sustento, o que pode resultar em montagens de baixa qualidade.

Entretanto, a despeito das questões debatidas ao longo da consolidação do teatro para crianças e do fato destas ainda serem pertinentes, o público mirim pode contar com programações e espetáculos de qualidade pensados exclusivamente para eles. Montagens que consideram a perspectiva das crianças, que tratam a infância como um período de descoberta e curiosidade, que promovem uma linguagem que não as subestime, que não se esquecem da sua condição de obra artística e que acabam por incluir os pais como espectadores ativos durante a encenação, são exemplos do que seria um bom caminho para o teatro para crianças.

Grupos como O Tablado, Pasárgada e Ventoforte mantêm suas atividades e continuam a realizar espetáculos para crianças, além de outros grupos que direcionam seus trabalhos para as crianças<sup>76</sup>. Há ainda as companhias de teatro de

---

<sup>76</sup> Grupo Reticências de Teatro, grupo mineiro fundado em 1976; Ana Barroso e Monica Biel, que trabalham juntas desde 1989; Cia Artesanal, fundada por Henrique Gonçalves e Gustavo Bicalho; Cia Etc e Tal, fundada em 1993, cuja linguagem centra-se sobre a mímica; Cia Furunfunfum que mescla música, canto, *commedia dell'arte* e bonecos; Cia Medieval, fundada em 1994, que se baseia no teatro popular da Idade Média como alicerce de sua linguagem; Teatro de Roda.

formas animadas e grupos que mesclam a linguagem do circo e do teatro, que também pesquisam e atuam na arte dirigida às crianças<sup>77</sup>.

Esses grupos, alguns fundados na década de 1970/1980 e outros nos anos de 1990, compõem parte do panorama da arte dirigida a todos os públicos, muitos dos quais começaram como amadores e se profissionalizaram após alguns anos de atuação. Grande parte dos grupos também oferece ações de formação, como oficinas ou cursos livres, uma vez que tal iniciativa auxilia na manutenção e sustento do grupo, contribui para a visibilidade das companhias e estimula a formação de futuros profissionais.

As companhias também contam com espaços de divulgação proporcionados pelos festivais de teatro<sup>78</sup>, motivados pelo FENATIB. Um dos exemplos a ser citado é o Festival Estudantil de Teatro (FETO), cuja proposta é selecionar espetáculos realizados por estudantes, sejam de grupos de teatro na escola ou de escolas de formação teatral, cuja trajetória já compõe dezesseis edições. Apesar dos espetáculos não serem direcionados para o público infantil, algumas encenações são realizadas por crianças e jovens, por conta da categoria *Teatro na Escola*, o que possibilita o intercâmbio e a troca entre os estudantes. Além da mostra de espetáculos, o festival atua como “espaço de formação, trocas, intercâmbios, vivências e experiências” (SENA *et. al.*, 2012, p. 9).

A existência de festivais com peças específicas para crianças, concomitante ao que ocorre com festivais de formas animadas e festivais de teatro de rua, promove um recorte benéfico, pois credita à categoria uma maior visibilidade. Além disso, contribui para desassociar o teatro para infância da instituição escolar e para a formação de público. Há ainda outros festivais que incluem em sua programação montagens voltadas para o público infantil, seja em mostras paralelas, seja atrelado ao festival. Quando componentes da mesma grade, o teatro para crianças não se situa tão à margem aos olhos do público. A contribuição dos festivais, além de reunir em um mesmo evento espetáculos de vários locais do país e, com isso, promover o diálogo e fusão dos grupos de teatro, consiste no fato de que a maioria conta com

---

<sup>77</sup> Cia Caixa do Elefante (RS); Cia Trip (SC); Cia Truks (SP); Circo Girassol (RS); Cia Giramundo (MG); Intrépida Trupe (RJ); Irmãos Brothers (RJ); Mamulengo Só-Riso (PE); Grupo Pequod (RJ); Pia Fraus (SP); Sobrevento (SP); Udi Grudi (DF).

<sup>78</sup> Citam-se: Festival Alterosa de Teatro Infantil (MG), que se encontra em sua 21ª edição; Festival Internacional Paidéia de Teatro para Infância e Juventude, que teve sua 8ª edição no ano de 2014; Festival de Teatro para Crianças de Pernambuco, que já teve 12 edições; FESTIN – Festival de Teatro Infantil de São João Del Rei, que está na 3ª edição.



curadorias especializadas para a seleção dos espetáculos, o que supõe montagens de maior cuidado estético. O que dificulta a sua realização é a falta de incentivo do Estado, visto que muitos só se realizam com apoio de iniciativa fiscal municipal, estatal ou federal. Os festivais também atuam como palco da dramaturgia para crianças, conferindo-lhe maior visibilidade e divulgação.

No que diz respeito aos temas recorrentes na dramaturgia, apesar da crescente produção de 1950 para cá, a ocorrência de adaptações ainda é uma característica marcante no teatro para crianças. Além das montagens baseadas nos tradicionais contos de fadas, é bastante comum a montagem de produções com enredo de filmes. Tal fato pode ser decorrência do mercado editorial brasileiro não favorecer as publicações dramáticas, das companhias não registrarem o texto dos seus espetáculos e de haver uma disseminação insipiente da dramaturgia produzida pelos autores e/ou grupos brasileiros. E, principalmente, há pouca pesquisa no teatro para crianças por parte dos profissionais que atuam na área. Somado a isso, observa-se que o retorno comercial ofertado pelas adaptações tradicionais soa mais interessante do que a montagem de textos desconhecidos do público.

Cabe salientar ainda que as referências citadas neste capítulo de modo algum esgotam a pesquisa, visto que grande parte dos grupos contemplados está situada no “eixo” Rio-São Paulo, e há poucos registros sobre a atuação de companhias e autores situados em outras regiões, principalmente nas localidades do Centro-Oeste e Norte. Além disso, há uma carência na publicação dramática, o que dificulta um estudo mais aprofundado.

### 3 A PRODUÇÃO TEATRAL PARA CRIANÇAS EM CURITIBA

*Um galo sozinho não tece uma manhã  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro: e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.  
João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*

Curitiba é uma capital que conta com diversos espetáculos voltados para crianças. Basta observar encartes de divulgação cultural para verificar que não faltam opções, principalmente aos finais de semana. Além das companhias que trabalham especificadamente para este público, há companhias que eventualmente montam peças infantis<sup>79</sup>. Dessa forma, o objetivo deste capítulo é apresentar os principais grupos atuantes hoje, algumas instâncias de reconhecimento, que mesmo sendo poucas, incentivam e estimulam o teatro para crianças, e os critérios metodológicos apresentados por Maria Lúcia Pupo (1991), aplicados à dramaturgia atual feita para crianças na capital paranaense.

#### 3.1 GRUPOS EXPOENTES

Em relação às companhias teatrais que atuam em Curitiba, com o foco das montagens direcionadas para a infância, pode-se citar o trabalho realizado pela Cia do Abraço, liderada por Letícia Guimarães; Cia Regina Vogue, com direção dos espetáculos para crianças, assinada por seu filho Maurício Vogue e os grupos que desenvolvem espetáculos de formas animadas: Tato Criação Cênica; Cia. Kobachuk; Filhos da Lua e os espetáculos cênicos de contação de histórias realizado pela Girolê Produções Artísticas. Há ainda o Brinque - Festival de Teatro

---

<sup>79</sup> Cita-se como exemplo a montagem de *Lobo nas Paredes*, adaptada da obra de Neil Gaiman, da Companhia Vigor Mortis, com direção de Paulo Biscaia, encenada no Guairinha em junho e julho de 2015. A companhia liderada por Biscaia é influenciada pelo gênero parisiense Grand Guignol, cuja linguagem cênica é demarcada pelo horror naturalista. Apesar de ter feito uma peça para crianças, o diretor não deixou de utilizar a narrativa trabalhada na companhia, já que se trata de uma história de terror, mas com uma roupagem mais leve, o que possibilita a classificação livre. Disponível em: <<http://www.vigormortis.com.br/VigorMortis/Blank.html>>. Acesso em: 21/07/2015.

Infantil<sup>80</sup>, realizado pela Montenegro Produções, com incentivo fiscal do Ministério da Cultura, que uma vez por mês, apresenta um espetáculo ao público mirim. O festival teve início no ano de 2014, com apresentações da Cia do Abraço e da Cia Pé no Palco, de Fátima Ortiz. No ano de 2015, a mostra foi temática, com os enredos das montagens baseados em lendas brasileiras.

As atividades da companhia Cia do Abraço<sup>81</sup> iniciaram em março de 2001. Além da realização de espetáculos, a companhia oferece cursos livres de teatro para crianças, adolescentes e adultos. Apesar de a maioria dos espetáculos ser direcionada ao público infantil, a companhia também tem em seu repertório peças para adultos<sup>82</sup>. Por ter um espaço próprio, tanto para a realização dos cursos, quanto para as apresentações, a companhia possui uma equipe técnica fixa, o que possibilita a manutenção e estabilidade do grupo.

A estreia do grupo foi com a adaptação *Sonho de uma noite de verão*, montagem que integrava o projeto Shakespeare para Crianças. Boa parte da dramaturgia do grupo é concebida em processo colaborativo pela própria equipe, supervisionado por Letícia Guimarães. A temática do grupo centra-se no conceito de patrimônio cultural, uma vez que os textos partem de figuras conhecidas do público (Santos Dumont, Charles Chaplin, Clarice Lispector) ou de contos e adaptações de conhecimento coletivo, o que, segundo Talita Neves (2011), reflete um posicionamento político e artístico em relação ao espectador. O grupo trabalha com o slogan “teatro para crianças de todas as idades”, o qual ilustra uma proposta de espetáculos sem demarcação etária, de modo a atingir a toda plateia.

A companhia também é idealizadora do projeto Pequeno Grande Encontro de Teatro para Crianças de Todas as Idades, que teve início em 2009, com a realização de sete edições até o presente momento. O festival “proporciona reflexão sobre a produção teatral, através de apresentações, palestras e mesas-redondas congregando companhias curitibanas, nacionais e internacionais” (NERI; GUIMARÃES, 2015, p. 76). Embora o festival tenha iniciado com o propósito original de divulgação dos espetáculos da própria companhia, trata-se de um espaço que já congrega espetáculos de diferentes regiões e que contribui para o debate e

---

<sup>80</sup> Disponível em: <<http://montenegroproducoes.com/brinque-teatro-infantil/>>. Acesso em: 22/07/2015.

<sup>81</sup> Disponível em: <<http://www.ciadoabraço.com.br/>>. Acesso em: 22/07/2015. Letícia Guimarães concedeu uma entrevista por e-mail, que está transcrita na seção de Anexos.

<sup>82</sup> Citam-se os textos: *O Banho*; *A Corda um solo estrangeiro*; *O Olhar de Neuza*; *O Mapa do Meu Mundo*.

visibilidade do teatro para crianças em Curitiba. Letícia Guimarães também lidera a movimentação da Associação de Teatro Infantil e Juvenil (ATINJ/PR), com reuniões mensais na sede da companhia.

Sobre a Companhia de Regina Vogue, foram encontrados poucos registros sobre a história e formação do grupo. A produtora Regina Vogue, em parceria com Mauricio Vogue criou o Centro de Estudos de Teatro para Crianças (CENTEC) com o objetivo de investigar e ampliar as linguagens utilizadas no teatro para crianças<sup>83</sup>. Como diretor de teatro, Mauricio Vogue dirigiu mais de 25 espetáculos para crianças, desde 1994. A escrita da dramaturgia é realizada por Mauricio Vogue em parceria com Rhenan Queiroz ou pelo próprio Queiroz, que também atua como cenógrafo e aderecista. Além das adaptações da literatura infantil, o grupo conta com dramaturgia própria, porém ainda não publicada.

Há também a Cia Sonho e Magia<sup>84</sup>, fundada em 1997. O grupo começou a apresentar montagens infantis a partir de 2003, com textos escritos por seus integrantes, porém ainda sem publicação das peças. A interação com a plateia é uma das características das encenações da companhia. De acordo com informações relatadas pelo grupo, a temática das encenações abrange principalmente o resgate dos valores humanos e do brincar.

A Cia Girolê<sup>85</sup> é formada por três atrizes e é uma companhia voltada para a contação de histórias, fundada em 2006. As montagens de contação de histórias são baseadas na criação de dramaturgia própria ou adaptadas de obras literárias ou de contos da tradição oral. Além de elementos das artes cênicas, as contações envolvem música e artes visuais. Apesar de não ser um grupo de teatro propriamente, o grupo atua principalmente voltado para o público infantil, através do intercâmbio entre teatro e literatura.

Além destas, há em Curitiba companhias de teatro de formas animadas, que eventualmente desenvolvem trabalhos para a infância. A Companhia Filhos da Lua<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Disponível em: <<http://www.reginavogue.com.br/curriculo.php>>. Acesso em: 15/09/2015. Contatou-se o diretor Maurício Vogue via e-mail, porém, apesar de ter se mostrado disponível a colaborar com a pesquisa, ele não respondeu às informações solicitadas a respeito da companhia.

<sup>84</sup> Disponível em: <<http://www.sonhoemagia.com.br/category/teatro/>>. Acesso em 07/01/2016. A atriz Renata Voltolini respondeu a uma entrevista por email, a qual se encontra na seção de Anexos, sobre as encenações realizadas pela companhia para o público infantil.

<sup>85</sup> Disponível em: <<http://ciagirol.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22/07/2015. As atrizes concederam uma entrevista por email, a qual se encontra na seção de Anexos, com maiores informações sobre o trabalho da companhia.

<sup>86</sup> Disponível em: <<http://www.ciafilhosdalua.com.br/>>. Acesso em: 22/07/2015. Renato Perré também concedeu uma entrevista, incluída no Anexo B.

foi criada por Renato Perré, Maria Luiza Marques e Maria Tereza Carvalho Silva, em 1981. A linguagem desenvolvida pelo grupo se utiliza de elementos poéticos inspirados na cultura popular brasileira. A companhia trabalha com o intercâmbio entre o teatro de formas animadas e a dança, a música e as artes visuais. O grupo utiliza técnicas de bonecos de luva, bonecos de vara, bonecos gigantes, figuras de sombra e marionetes. No repertório, há montagens para todos os públicos: crianças, adolescentes e adultos. Renato Perré afirma que, ao escrever um texto, busca atingir as mais diversas faixas etárias, mas sempre de modo a considerar o universo simbólico de cada idade (DOTTO NETO, 2000).

A Tato Criação Cênica também é uma companhia que trabalha com formas animadas. Formou-se em 2004, a partir da parceria entre Katiane Negrão e Dico Ferreira e se estabeleceu em Curitiba em 2006. A linguagem do grupo baseia-se no movimento das mãos, e o trabalho se dedica à pesquisa “de uma dramaturgia física, fragmentada”<sup>87</sup>, sem a utilização da palavra, por meio da execução dos movimentos corporais e trilha sonora realizada pela própria voz dos atores. O repertório conta com três espetáculos: *Entre Janelas*; *E se* e o ganhador do Troféu Gralha Azul 2008, *Tropeço*.

A Cia Manoel Kobachuk é uma companhia de espetáculos de bonecos voltados para crianças e adultos, atuante desde 1988. Além dos espetáculos, o grupo situa-se como um centro de pesquisa e produção, por meio da exposição do acervo, de publicação de boletins especializados, da realização de cursos e oficinas e das atividades abertas a artistas e ao público em geral<sup>88</sup>. A companhia obteve diversos prêmios, e além da sede curitibana, conta com uma sede em Portugal, Cidade do Porto. Manoel Kobachuk (1945), além da companhia que leva seu nome, fundou os grupos Carreta (1973) e Bonecandeiros (1985). O artista também é um dos fundadores da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), da Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (APTB), em 1985, e da Associação Livre de Trabalhadores Autônomos em Artes Cênicas do Rio de Janeiro (ALTAAC). Apesar da grande contribuição de Kobachuk e sua companhia para o

---

<sup>87</sup> Disponível em: <<http://www.tatocriacaocenica.com.br/>>. Acesso em: 06/08/2015.

<sup>88</sup> Disponível em: <[http://ciakobachuk.com.br/new/?page\\_id=190](http://ciakobachuk.com.br/new/?page_id=190)>. Acesso em: 29/07/2015.

desenvolvimento do teatro em Curitiba, há poucas informações disponíveis sobre o diretor e nenhum estudo acerca da sua obra<sup>89</sup>.

Salienta-se ainda que os grupos citados não esgotam a produção realizada para crianças em Curitiba, pois observam-se várias companhias que eventualmente apresentam espetáculos para este público. Optou-se por expor apenas as que mantêm em sua programação uma maior gama de espetáculos para crianças e que colaboram com a produção de uma dramaturgia própria. Também não foram mencionadas as produções realizadas pela autora estudada, Fátima Ortiz, visto que o quarto capítulo centrar-se-á sobre sua obra.

### 3.2 INSTÂNCIAS DE RECONHECIMENTO

A consagração do teatro para crianças só ocorreu na segunda metade do século XX, conforme explanação apresentada no primeiro capítulo. Tal afirmação é solidificada pelas manifestações de reconhecimento, que além de auxiliar no processo de consolidação do gênero, também auxiliam no incentivo e promoção de textos e encenações voltadas para o espectador mirim. No contexto brasileiro, essas manifestações encontram seu auge na década de 1970, pois é nesse período que se verifica uma expansão da produção para crianças, devido, principalmente, à realização dos concursos de dramaturgia, bem como à valorização da modalidade infantil como obra de arte autônoma.

A criação das associações e organizações preocupadas em incentivar, difundir e refletir a prática teatral para crianças, os seminários e demais encontros que visam debater a produção para crianças, o aumento de publicações e pesquisas acadêmicas, a difusão de uma crítica especializada, os prêmios e políticas culturais específicas ilustram formas de reconhecimento do teatro para crianças. Com isso, o objetivo deste tópico é apontar as principais manifestações ocorridas durante o século XX no Paraná e mapear as instâncias que promovem o reconhecimento na cena contemporânea em Curitiba.

O maior reconhecimento do teatro no Paraná é representado pelo Troféu Gralha Azul. O prêmio foi instituído em 1974 e realizado até 1978. Devido às dificuldades financeiras, as montagens dos anos seguintes não puderam ser

---

<sup>89</sup> Contatou-se a companhia para a realização de uma entrevista, porém nenhum membro respondeu ao contato.

contempladas com a premiação. Em 1983, a então Fundação Teatro Guaíra, liderada por Oraci Gemba, oficializou o Troféu Gralha Azul e instituiu o Prêmio Governador do Estado, entregue em dinheiro, como forma de atender às reivindicações da classe teatral<sup>90</sup>.

O prêmio também destaca o melhor diretor de espetáculos para crianças, categoria incluída no rol das premiações somente no ano de 1995 (SOUZA JUNIOR, 2002). Nesse ano, também foram destaques os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Ator de espetáculo infantil, distinguindo-se do prêmio de Melhor Ator e Melhor Atriz. Essa divisão evidencia o reconhecimento de que a linguagem do teatro para crianças difere da estética proposta pelo teatro para adultos. O ano de 1995 também teve a inclusão das categorias Melhor Espetáculo Itinerante e Itinerante Infantil, Melhor Espetáculo de Formas Animadas, que foi suprimida no ano seguinte, e Melhor Texto e Melhor Texto Infantil (*op. cit.*). A partir de 2006, permanece apenas a categoria Melhor Espetáculo para Crianças. Em 2008, retorna a modalidade Direção de Espetáculos para Crianças. A categoria de Texto Original e/ou Adaptado aparece de acordo com as inscrições, uma vez que depende da produção de autores paranaenses ou radicados no Paraná, pois os textos devem ser encenados no período contemplado pela premiação (*op. cit.*, p. 55).

Apesar de ser caracterizado como um prêmio ofertado pelo Estado, o mérito recai basicamente nas companhias sediadas em Curitiba, uma vez que para concorrer à premiação, o grupo deve realizar uma temporada na capital. Mesmo a exigência sendo de apenas 12 sessões para compor a temporada, os grupos não sediados em Curitiba têm maiores dificuldades em participar, visto ser custoso manter-se em temporada em outra região e muitas vezes sem apoio de qualquer instituição.

Conforme citação no capítulo anterior, os Seminários de Dramaturgia ocorridos em Curitiba, na década de 1970, foram de extrema importância para impulsionar o debate a respeito do teatro para crianças. Como uma proposta de reabastecer esse debate, desde 2009 ocorre na capital o Pequeno Grande Encontro de Teatro para Crianças de Todas as Idades<sup>91</sup>, realizado pela Cia. do Abraço em

---

<sup>90</sup> Informações coletadas no site do Centro Cultural Teatro Guaíra. Disponível em: <<http://www.teatroguaيرا.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=917>>. Acesso em: 02/06/2015.

<sup>91</sup> A sétima edição ocorreu em março de 2016. Disponível em: <<http://pequenograndeencontro.blogspot.com.br/p/7-edicao.html>>. Acesso em 03/04/2016.

parceria com o Teatro Guaíra, a partir de editais de fomento. O evento é composto por espetáculos, workshops, debates e palestras cujo objetivo é refletir sobre a produção teatral para crianças e jovens. O evento também marca a participação da ATINJ, criada em 2011, a qual consolida o segmento artístico e fortalece o gênero na capital.

Curitiba ainda figura como cidade sede de um dos maiores festivais do país. Desde 1992, a capital é palco do Festival de Teatro de Curitiba, idealizado pelos estudantes Carlos Eduardo Bittencourt, Cássio Chamecki, César Heli Oliveira, Leandro Knophfolz e Victor Aronis (ALMEIDA, 2005). Na 1ª edição foi inaugurado o Teatro Ópera de Arame. A ideia inicial era realizar um festival temático, que funcionasse como uma espécie de vitrine das companhias nacionais. As edições deixam de ser temáticas a partir da oitava edição.

Nas primeiras edições do festival, havia tanto espetáculos selecionados pela curadoria como eventos paralelos. Não há indicações de espetáculos para crianças, apenas grupos que realizavam teatro de rua e montagens circenses. Somente na quinta edição é que um espetáculo desta modalidade se apresenta na *Mostra Oficial*, denominado *Em Algum Lugar no Passado*, do Grupo Caixa de Imagens. Nesta edição é realizado o projeto *Interferências*, que consistia em “desenvolver um projeto de teatro em domicílio e também promover leituras nos *Faróis do Saber*” (ALMEIDA, 2005, p. 145). Este evento se repete na sexta edição do festival.

Na quarta edição, havia montagens que não compunham a *Mostra Oficial*, apresentadas em uma programação diversa, iniciativa que daria origem ao *Fringe*, que teve início na sétima edição. A proposta de sua criação foi dar abertura e visibilidade às companhias do país, “para aproveitar o clima existente em torno da mostra oficial” (ALMEIDA, 2005, p. 177).

A *Mostra de Teatro Infantil* é apresentada ao público na nona edição<sup>92</sup>. Na décima edição, montagens para crianças passam a ser apresentadas em um único local, “criando assim um reduto próprio para o teatro infantil” (ALMEIDA, 2005, p. 279). O festival também proporcionou como evento paralelo o lançamento da Coleção Dramaturgia Infantil, com quatro livros: *O segredo bem guardado*, de Marcia Frederico; *Histórias de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli; *O pássaro de limo verde*, de

---

<sup>92</sup> Os espetáculos que compuseram a grade de programação foram: *Andarilhos de repente*, com direção e roteiro de Gabriel Guimard; *O Picadeiro da História*, texto de André Brilhante e *A Flauta Mágica*, com texto de Celso Lemos e Antônio Guimarães.



Carlos Augusto Nazareth; *Tudo por um fio*, de Maria Clara Machado<sup>93</sup>. Nazareth também conduziu a palestra denominada *Teatro Infantil*. Com isso, o teatro para crianças passa a ganhar notoriedade e visibilidade dentro da programação do festival. Em 2010, esta mostra ganha outra denominação: *Guritiba*, trocadilho que lhe confere personalidade.

Em 2015, o Festival apresentou a *1ª Mostra Pernambucana de Teatro para a Infância*, realizada pelo Grupo Longânime<sup>94</sup> e pelo Núcleo de Pesquisa de Teatro para a Infância (NUPETI), ambos de Recife. Além desta Mostra, o público mirim pode contar com 37 espetáculos, classificados como Infantil e situados na mostra do *Fringe*, sendo 23 de companhias atuantes em Curitiba. A mostra *Guritiba* de 2015 centrou-se no Museu Oscar Niemeyer, com apenas três espetáculos e um espetáculo itinerante. Diferente das sinopses das peças apresentadas no espaço infantil do *Fringe*, as montagens do *Guritiba* continham faixa etária determinada. Não há nenhuma observação a respeito da organização do evento ter dividido os espetáculos para crianças em duas mostras diferentes. Em 2016, o *Guritiba* integrou apenas dois espetáculos.

A criação de políticas públicas direcionadas à área cultural ocorreu em 1991 com a promulgação da lei municipal de incentivo à cultura, implantada somente em 1993, vinte anos após a criação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Atualmente, a lei conta com dois editais fixos, o Mecenato e o Fundo Municipal de Cultura. A FCC já teve editais específicos para a produção para crianças, denominado Teatro para Infância e Juventude (em 2014) e o edital Formas Animadas para Crianças<sup>95</sup>, que teve início em 2012. Em 2007, houve um edital na área de Arte-Educação, lançado apenas nesse ano. Também em 2007, foi lançado o edital Oraci Gamba, voltado para a produção e divulgação de literatura dramática. Atualmente, o Fundo Municipal prevê editais livres, sem uma categorização prévia.

Já os editais promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) não apresentam editais separados para cada área artística, como ocorria na secretaria municipal, citada anteriormente. Recentemente, os artistas contavam com o edital Conta Cultura, realizado nos anos de 2011 e 2012, com três edições. Em 2014, foi

---

<sup>93</sup> Este texto, escrito em parceria com Cacá Mourthé, não aparece no volume único do Teatro Infantil Completo de Maria Clara Machado, publicado pela Nova Aguilar.

<sup>94</sup> Maiores informações sobre o grupo, consultar o blog da companhia: <[http://grupodeteatrolonganime.blogspot.com.br/p/sobre-o-grupo\\_4.html](http://grupodeteatrolonganime.blogspot.com.br/p/sobre-o-grupo_4.html)>. Acesso em 15/09/2015. A mostra tem sua segunda edição em 2016, com apenas um espetáculo.

<sup>95</sup> Anteriormente, o edital era denominado Teatro de Formas Animadas, com publicações desde 2004.

lançado o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Paraná, cujo resultado foi lançado no início de 2016. Em maio deste ano, a secretaria lançou ainda o edital Domingo tem Teatro que é uma extensão do extinto Projeto Teatro para Piás e Gúrias, que contemplará montagens teatrais para crianças aos domingos no Teatro José Maria Santos, realizadas no segundo semestre de 2016.

Em relação à crítica de espetáculo, o principal jornal do estado, *A Gazeta do Povo*, não tem uma seção específica direcionada aos espetáculos para crianças. Há a divulgação das montagens no *Caderno G*, e alguns colunistas, eventualmente, emitem uma espécie de análise sobre um ou outro espetáculo. Porém, tal análise é apresentada sem distinção de modalidade e sem abordar questões relacionadas à crítica teatral, ou seja, posicionar a arte como espaço reflexivo, político e transformador, de modo a inscrever o espetáculo em uma discussão pública, a qual se relaciona com a formação de público, tão pertinentes ao teatro para infância. É possível que o fato do jornal em questão não possibilitar esse espaço de crítica esteja relacionado a questões econômicas e estruturais, relacionadas ao modo de produção atual do jornal, pois o veículo já manteve colunas semanais de críticos de arte, principalmente nas décadas de 1960<sup>96</sup>.

Sérgio Salvia Coelho (2010) salienta que a atuação da mídia impressa situa-se na área do jornalismo cultural, e não de crítica, pois este tipo de mídia está vinculado, prioritariamente, à publicidade paga e à divulgação de espetáculos vendáveis. Em segundo plano, caso haja a possibilidade de espaço, é apresentado algum tipo de pensamento crítico. A consideração de Coelho ilustra bem a realidade atual do jornalismo cultural em Curitiba, pois além da mídia corrente, há ainda sites específicos de divulgação de eventos para crianças, mas também sem seção de crítica.

A falta de uma crítica especializada como um todo dificulta a escolha do público, que não dispõe de critérios para a escolha do que assistir. Na área do teatro para crianças, esse contexto dificulta a escolha dos pais, pois não os mobiliza a informarem-se a respeito de determinado espetáculo infantil e não os auxilia a refletir sobre o que pode ser ou não interessante esteticamente para a formação cultural dos filhos. Além disso, a falta de um contraponto ou uma observação especializada

---

<sup>96</sup> Na área do teatro para crianças, jornalistas como Celina Alvetti e Aramis Millarch promoviam essa cobertura reflexiva.

não contribui para que as companhias se atentem para sua própria linguagem, além de não possibilitar o diálogo entre artistas e público.

Na contramão dos veículos tradicionais de comunicação, há o portal independente *A Escotilha*<sup>97</sup>, idealizado pelos editores, Paulo Camargo, Maura Martins e Alejandro Mercado. O site apresenta uma cobertura das manifestações culturais de forma analítica e reflexiva, a partir de colunas nas áreas de teatro, literatura, artes visuais, cinema e televisão. O objetivo é abranger eventos artísticos na cidade de Curitiba, mas há matérias sobre o que ocorre em outras cidades. O crítico responsável pela área de teatro é Francisco Mallmann<sup>98</sup>, que, apesar de ainda não ter escrito sobre teatro para crianças, afirmou atentar-se para essas montagens<sup>99</sup>.

### 3.3 DRAMATURGIA PARA INFÂNCIA EM CURITIBA

Ao observar a trajetória da produção teatral em Curitiba, verifica-se que os grupos apresentam uma tendência em escrever a própria dramaturgia, a partir de textos originais e adaptações. Entretanto, a publicação dos textos ainda é insipiente. Há poucos registros a respeito de autores que escrevem para crianças. Os únicos dramaturgos com alguns textos publicados, por meio de editais promovidos pela FCC, são Fátima Ortiz e seu marido Enéas Lour e Letícia Guimarães, da Cia do Abraço<sup>100</sup>, o que evidencia a necessidade de políticas públicas que viabilizem esse registro. Portanto, para realizar esta pesquisa a respeito da dramaturgia para infância em Curitiba, foi preciso entrar em contato com seus idealizadores para obter os textos das montagens.

Além do contato com a autora estudada, contatou-se Letícia Guimarães, da Cia. do Abraço, citada anteriormente; Mauricio Vogue e Rhenan Queiroz, do Regina Vogue Produções, companhia que também centraliza suas produções em encenações para crianças; Leonardo Moita, integrante da Minha Nossa Cia de Teatro<sup>101</sup>; e Enéas Lour, diretor de teatro e dramaturgo, contemporâneo e parceiro

---

<sup>97</sup> Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/>>. Acesso em: 20/01/2016.

<sup>98</sup> Jornalista formado pela PUCPR e Bacharel em Artes Cênicas (FAP). Concedeu uma entrevista por e-mail sobre seu trabalho desenvolvido no portal.

<sup>99</sup> Vide entrevista no Anexo B.

<sup>100</sup> O livro da Cia do Abraço, lançado no final de 2015, organizado por Letícia Guimarães e Isabelle Neri, foi finalizado após o contato e envio dos textos.

<sup>101</sup> Criada em 2009, a companhia estreou com o espetáculo *O Homem do Banco Branco e a Amoreira*, montagem para todos os públicos. Entretanto, o grupo não tem o trabalho direcionado

de Fátima Ortiz. Destes, Letícia Guimarães, Leonardo Moita e Enéas Lour disponibilizaram textos de sua autoria. Mauricio Vogue e Rhenan Queiroz concordaram em participar da pesquisa, porém não enviaram os textos.

Com base na pesquisa de Maria Lúcia Pupo (1991), cuja metodologia consistia em analisar textos encenados na década de 1970 na cidade de São Paulo, será realizada uma apreciação de conteúdo semelhante, a partir dos pontos discutidos pela autora. Serão ressaltadas as seguintes questões: o enredo (objetivo [se há alguma tese ou defesa de um ponto de vista]; contexto; presença ou não de conflito e sua resolução; tipo de trama; presença ou não do narrador; tempo e local da ação); os recursos dramáticos (música, comicidade, envolvimento do público e explicitação da convenção teatral); as personagens.

Adicionado aos pontos levantados pela autora, será observado ainda se os textos explicitam a faixa etária do público; se há a utilização de formas animadas (bonecos, formas ou sombras, máscaras, objetos), desde que o texto não seja direcionado para o uso específico dessa modalidade teatral; e o formato de apresentação do texto dramático. Também serão considerados outros autores da área de estudos teatrais, tais como David Ball (2006), Dib Carneiro Neto (2003), Marta Morais da Costa (2015) e Patrice Pavis (2011).

A Cia do Abraço enviou um total de doze textos. Leonardo Moita enviou sete textos escritos por ele. Enéas Lour enviou dois textos, somados a três textos de sua autoria publicados na coleção *Quatro Textos de Teatro para Crianças*. Dessa forma, foram analisados 24 textos, escritos a partir de 1982 a 2015, com alguns sem a especificação de data.

A lista dos textos analisados compõe: *Sonho de uma Noite de Verão* (2002); *Um mundo debaixo do meu chapéu* (2004); *O Trenzinho do Caipira* (2005) *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas* (2007) *Sobrevoar* (2010); *Clarice Matou os Peixes* (2011); *O Dorminhoco* (2012); *A Bela e a Fera* (2014); *O Flautista de Ramelim* (2014); *O Mágico de Oss* (2014); *Histórias Brincantes de Muitos Amigos* (2015), enviados pela Cia do Abraço, somado ao texto publicado *Estórias Brincantes de Muitos Paizinhos* (2008)<sup>102</sup>. *Amor de ROSAmar* (2015); *estilhaços e [...] algo assim*

---

apenas para montagens de classificação livre, de modo que seu repertório também conta com espetáculos para adultos.

<sup>102</sup> In: NERI, I.; GUIMARÃES, L. **Abraço 14 Anos de História(s)**. Curitiba: Edição Independente, 2015.

(2012); *E se fosse...* (2011); *Feliz.Cidade* (2011); *O homem do banco branco e a amoreira* (2009); *O Dia em que nos Perdemos*; *Seu Flor, eu volto*, enviados por Leonardo Moita. *Batimpaz* (1982); *Pinha, Pinhão, Pinheiro* (1984); *Ari Areia, Um Grãozinho Apaixonado* (1990); *Seroc – O Gnomo das Cores*; *As Fabulosas Histórias de Leonardo Da Vinci* (1998), textos de Enéas Lour.

<b>Texto<sup>103</sup></b>	<b>Autoria</b>	<b>Ano de Escrita</b>	<b>Ano de Estreia</b>
Batimpaz *	Enéas Lour	1982	1982
Pinha, Pinhão, Pinheiro *	Enéas Lour	1984	1984
Ari Areia, Um Grãozinho Apaixonado *	Enéas Lour	1990	1990
Seroc - O Gnomo das Cores	Enéas Lour	sem registro	1998
As Fabulosas Histórias de Leonardo Da Vinci	Enéas Lour	1998	2004
Sonho com uma noite de Verão *	Cia do Abraço	2002	2002
Um mundo debaixo do meu chapéu *	Cia do Abraço	2004	2004
O Trenzinho Caipira *	Cia do Abraço	2005	2005
Estórias Brincantes de Muitas Mainhas *	Cia do Abraço	2007	2007
Estórias Brincantes de Muitos Paizinhos *	Cia do Abraço	2008	2008
O Homem do Banco Branco e a Amoreira	Léo Moita	2009	2009
Sobrevoar *	Cia do Abraço	2010	2010
Clarice Matou os Peixes *	Cia do Abraço	2011	2011
E se fosse...	Léo Moita	2011	2011
Feliz.Cidade	Léo Moita	2011	sem registro
estilhaços e [...] algo assim	Léo Moita	2012	2012
O Dorminhoco *	Cia do Abraço	2012	2012
A Bela e a Fera	Cia do Abraço	2014	2014
O Flautista de Ramelim	Cia do Abraço	2014	2014
O Mágico de Oss	Cia do Abraço	2014	2014
O Dia em que nos Perdemos	Léo Moita	2014	2014
Histórias Brincantes de Muitos Amigos	Cia do Abraço	2015	2015
Amor de ROSAmar	Léo Moita	2015	2015
Seu Flor, eu volto	Léo Moita	sem registro	sem registro

### 3.3.1 O Enredo

Pupo (1991) associa o enredo à mensagem teatral que os textos dirigem à infância, pois a veiculação de mensagens era comum na década de 1970. Dessa forma, no desenrolar das ações e das falas das personagens, é possível

<sup>103</sup> Os textos marcados com o sinal \* foram publicados em livros. Os demais foram enviados pelos autores.

transparecer uma tese ou um ponto de vista defendido pelo autor, expressos de modo objetivo ou com um grau maior de sutileza. Tal característica é consequência dos primórdios do teatro dirigido à infância no Brasil, que se iniciou no ambiente escolar e cuja herança remete aos pressupostos pedagógicos eucarísticos do período colonial. Com isso, constata-se que, durante a trajetória do teatro para infância, sempre houve montagens de cunho didático, que veiculavam questões de ordem moral. Apesar das transformações ocorridas desde metade do século XX ao início do século XXI, ainda observa-se que alguns textos difundem uma espécie de lição de moral ou mensagem educativa. Com base nisso, e nos apontamentos sugeridos por Pupo, buscou-se verificar a presença ou não desse tipo de mensagem, e se há a sustentação de alguma tese e de qual teor ela se apresenta.

A autora afirma que a defesa de um ponto de vista era um traço marcante na dramaturgia da década de 1970. No contexto curitibano, apenas dois textos (8,3%) – *O Trenzinho Caipira* e *Seroc* – defendem explicitamente uma tese; o primeiro apresenta uma mensagem de valorização da pátria e segundo defende questões ecológicas. Outros nove textos (37,5%) reforçam mensagens de caráter ético ou de cunho moralizante. Os demais textos (54%) parecem não apresentar nenhuma tese ou mensagem pedagógica.

Portanto, conclui-se que ainda há traços didáticos presentes no conteúdo do teatro para infância, o que reforça a ideia de que a criança deve apreender uma mensagem pedagógica com o que é mostrado em cena. É claro que não se pode ignorar o processo de aprendizagem suscitado por qualquer obra de arte. Ao tocar a sensibilidade do leitor ou espectador, a obra proporciona a chamada educação estética, que ocorre por meio da apreciação sensorial e que difere de uma educação racionalista.

Jorge Larrosa Bondía (2002) sugere pensar a educação através do par experiência/sentido, de modo que a experiência circunscreve “o que nos acontece, o que nos toca” (*op. cit.*, p. 21). É essa capacidade de transformação, possibilitada pela experiência, que proporciona que o saber seja gravado na memória daquele que a vivencia. Aplicada ao contexto teatral, obra de arte efêmera, situada no aqui e agora da encenação, de modo que cada apresentação é única e irrepetível, o espaço teatral surge como um local fértil para a experiência. Quando há uma preocupação em transmitir uma informação, a partir de uma mensagem ou

ensinamento, o espetáculo perde a capacidade de tocar a sensibilidade do espectador e de propiciar que o acontecimento teatral ocorra em sua plenitude.

Patrice Pavis (2011) salienta que o autor pode ter em mente um projeto artístico, que almeja transmitir ao público, projeto que só se concretiza a partir da escrita e da encenação, e que ao chegar ao espectador, este codifica e interpreta a significação do espetáculo, com maior ou menor liberdade. Sendo assim, a aprendizagem é singular, referenciada a partir da recepção de cada espectador.

Portanto, um bom caminho para uma dramaturgia e encenação para infância é proporcionar ao espectador (seja ele adulto ou criança), um acontecimento, algo que não precisa necessariamente ser compreensível e traduzido em explicações ou mensagens edificantes. A aprendizagem de uma obra de arte perpassa muito mais a sensibilidade do que a transmissão de uma opinião ou informação. Só assim o teatro para infância deixa de ser uma extensão da sala de casa ou da sala de aula, ou seja, de um espaço moralizante usualmente já preenchido pelos pais e professores.

No contexto da verossimilhança e do fantástico<sup>104</sup>, Patrice Pavis (2011) define a *féerie* como uma peça que se baseia no efeito do maravilhoso, dotada de personagens imaginárias, que causam surpresa ao leitor. Entretanto, apesar de opor-se ao conceito de verossimilhança, o maravilhoso deve encontrar ressonância e coerência a partir da própria estrutura da fábula. Em relação ao contexto das peças para crianças, Pupo (1991) argumenta que o universo maravilhoso (no qual há uma ruptura com a verossimilhança) e os conflitos que se desenrolam de maneira mágica são os contextos que prevalecem em grande parte dos textos para crianças, visto que essa modalidade de dramaturgia tem como fonte primária adaptações dos contos de fadas.

Na amostra analisada, dez textos (42%) situam o enredo em um contexto que preza pela verossimilhança em oposição a nove textos (37,5%) que priorizam o contexto fantástico. Observa-se que os textos, que prezam pelo contexto real, apresentam melhor encadeamento das ações e um enredo mais coeso em

---

<sup>104</sup> Jaqueline Held (1977) propõe a utilização do termo fantástico em detrimento do termo maravilhoso, visto que o último termo pode ser assimilado aos contos com finais felizes, “adocicados”, porém o termo não adquire essa conotação. Massaud Moisés (2002) não aborda a questão do fantástico em seu dicionário de termos literários. O autor apenas aponta para a definição do maravilhoso, que pode ser empregado em categorias: maravilhoso pagão (representado pela mitologia); maravilhoso cristão (associado aos milagres); maravilhoso fantástico (contos que afastam ou distorcem a realidade); maravilhoso alegórico (associado a alegorias); maravilhoso subjetivo (representado pelas alucinações); maravilhoso científico (associado à ficção científica). Dessa forma, nesta dissertação, optou-se por utilizar os termos *fantástico* e *maravilhoso* como sinônimos.

comparação ao que ocorre nos textos que contêm elementos fantásticos. Estes elementos aparecem principalmente na figura das personagens, representadas por animais que falam, feiticeiras, gnomo ou mágico.

É interessante notar que além dos elementos que remetem ao maravilhoso, citados acima, há algumas peças que trazem outro tipo de ideia do fantástico, associada ao contexto onírico ou do imaginário de alguma personagem. São textos nos quais se verifica uma mistura entre o universo do maravilhoso e a realidade (16%), e apresentam uma complexidade maior se comparados aos demais, pois mostram personagens subjetivas como ocorre em *Clarice Matou os Peixes*: “Personagens: Três “Clownrices”: Exclarecida, Clarão e Clarito, que representam a consciência de Clarice. Habitam um espaço do imaginário da escritora”. Apesar das personagens em questão assumirem uma forma humana bem definida diante do espectador, representam a confusão mental da personagem Clarice por meio das suas falas:

**Exclarecida** (sic) – Os peixes!? Mas quem matou os peixes?  
**Clarito** – Será que fui eu?  
**Clarão** – Será que fui eu?  
**Exclarecida** – Será que fui eu?  
**Clarão** — Claro  
**Exclarecida** – Claríssimo  
**Clarito** – Foi Clarice!  
**Exclarecida** – Mas quem é Clarice?  
**Todos** – Será que eu sou Clarice?  
**Exclarecida** – Todo mundo tem um pouquinho de Clarice no cartório.  
 (NERI; GUIMARÃES, 2015, p. 179-180)

No que diz respeito ao conflito, David Ball (2006) afirma que este é o cerne do drama. Patrice Pavis (2011) salienta que a ação dramática se desenrola em um ambiente feito de conflitos, que resultam da relação entre o que o sujeito quer e o obstáculo que impede esse querer (BALL, 2006). Dessa forma, o conflito situa-se como a unidade mínima do texto dramático, representado pela oposição de desejos. Da amostra curitibana, apenas dois textos (9%) apresentam conflitos que não são claramente definidos em conjunto com dezesseis textos, que demonstram nitidamente o conflito (66%). O restante não apresenta conflito de maneira clara, o que sugere uma possível ausência de conflito (25%).

Embora alguns textos apresentem uma trama sem conflitos, a grande maioria preza pelo gênero dramático, nos quais o desenlace costuma ocorrer de maneira mágica ou espontânea, de modo que nem sempre os procedimentos que



ocasionaram a resolução do conflito apresentam-se claramente definidos. Tal constatação demonstra que ao priorizar o gênero dramático, a despeito da figura do narrador que aparece em metade dos textos, os autores não apresentam ao leitor uma resolução condizente com o desenvolvimento da trama.

Em relação às tramas dos textos, os que apresentam apenas uma trama, são os que prevalecem na dramaturgia curitibana. Somam ao todo dezesseis textos (66%). Esta unidade sugere que as peças direcionadas às crianças tendem a ser vistas como peças cujo enredo seja fácil de acompanhar pelo pequeno espectador, e que possibilite uma montagem de curta duração. Entretanto, seis textos (25%) apresentam a existência de mais de uma trama, fator que enriquece o enredo e permite uma complexidade maior para a leitura dos textos. Enquanto dois textos (9%) não evidenciam a existência clara de uma ou mais tramas.

Patrice Pavis (2011) ressalta que o narrador é a personagem encarregada de informar às outras personagens ou ao público o relato dos acontecimentos. A figura do narrador faz parte da estética do teatro épico, em que o narrador “quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhe conte um ‘caso’” (ROSENFELD, 2011, p. 24 – grifo do autor). Pupo (1991) afirma que a figura do narrador no contexto do teatro para crianças atua como uma espécie de “coringa”, cuja função é a de suprimir as lacunas do texto e costurar o enredo.

Nos textos produzidos em Curitiba, mesmo aqueles que apresentam uma configuração associada à estrutura do drama, metade contém a figura do narrador, que se esboça a partir de personagens que assumem a função de promover o relato dos acontecimentos. Destes, apenas dois textos possuem personagens que assumem explicitamente essa função, por isso aparecem nomeados como narrador. Nota-se ainda que a figura do narrador pode estar associada à explicitação da convenção teatral (a qual indica na fala das personagens que se trata de uma história), uma vez que o narrador atua como mediador entre público e personagens. No caso dos textos analisados, cinco textos apresentam essa condição. O narrador também pode ser a figura responsável por envolver o público no enredo ou fazer referências a ele. Nesse caso, apenas quatro textos apresentam essa característica.

Ao debater a questão do tempo no texto dramático, Anne Ubersfeld (2010) afirma que há duas temporalidades distintas, apresentadas pelo texto teatral: o tempo de representação (tempo de duração do espetáculo) e o tempo da ação

representada (horas, dias ou semanas entre a primeira e última ação). Sendo assim, para dimensionar o tempo da ação a partir do texto dramático, é preciso se ater às indicações dos significantes temporais, que aparecem muitas vezes de forma vaga e imprecisa.

Pupo (1991) propõe em sua análise observar a forma como os textos apresentam os indicativos temporais. Conforme seus estudos, a apresentação da cronologia de forma linear caracteriza a maioria dos textos para crianças. O uso de *flash-backs* e outras rupturas da unidade do tempo é um fator bastante incomum nesse tipo de peça. Na amostra analisada, dezessete textos contemplam a linearidade (70%). Apenas um utiliza-se de *flash-back* (4%). Quatro textos (17%) não apresentam nenhuma referência em relação às coordenadas temporais, pois não seguem a apresentação clássica da literatura dramática.

A carência de indicativos temporais apresenta textos que não evidenciam o tempo da ficção. Quando há alguma alteração temporal, a narrativa não tem elementos que representam a passagem cronológica (apresentação do tempo em horas, dias, meses ou anos). Há ainda um texto que ilustra a alteração temporal por meio das estações do ano (*Histórias Brincantes de Muitos Amigos*), visto que cada estação representa um período da vida das personagens.

Apenas dois textos (9%) apresentam ruptura com a temporalidade, ou seja, dão um salto temporal entre as ações. Ubersfeld (2010) sugere que esse tipo de ruptura faz com que o leitor possa refletir sobre o que ocorreu no intervalo entre as ações, pois instala “a necessidade de inventar o processo que o preencherá” (*op. cit.*, p. 129), fator que convoca o imaginário do leitor.

Quanto ao espaço, Marta Morais da Costa (2015) expõe quatro tipos que aparecem no texto dramático: espaço dramático (onde se passam as ações); espaço cênico (onde circulam as personagens); espaço gestual (local ocupado pelas personagens e atores); espaço cenográfico (local do palco e plateia). Costa (2015) afirma ainda que no teatro para crianças, o espaço dramático e cênico surge a partir do real mesclado ao uso da fantasia. Em sua análise, Pupo (1991) divide o espaço como local indeterminado, locais fantásticos e/ou abstratos e o contexto urbano. A amostra de Curitiba apresenta uma forma bastante peculiar no que diz respeito ao local. Alguns textos (25%) não evidenciam onde as ações transcorrem, o que condiz com a amostra de Pupo (1991) e que representa uma descrição precária a ser fornecida ao leitor. Apesar do universo mágico ser um local comum à

dramaturgia para crianças, apenas três textos situam-se em uma floresta mágica ou em algum contexto fantástico (12,5%). Contextos que ocorrem no espaço urbano correspondem a 25%.

O contexto brasileiro aparece em três textos (12,5%), os quais se utilizam de figuras regionais que conferem essa conjuntura (*Amor de ROSAmar* e *Histórias Brincantes de Muitos Amigos*). *O Trenzinho do Caipira* também se refere ao Brasil nas falas das personagens, mas suas ações ocorrem apenas em um local, representado por uma estação de trem. Outro texto que também apresenta somente um local é *Um mundo debaixo do meu chapéu*, em que as ações transcorrem apenas em um set de filmagem. Dessa forma, a utilização de apenas um espaço, sem local geográfico, corresponde a 5% da amostra. O espaço onírico ou da imaginação aparece em três textos (15%). Nestes, há a mistura com outros espaços, como por exemplo, uma sala de aula, que dialoga com o cotidiano vivenciado pelo pequeno espectador. E o espaço que remete diretamente ao cotidiano da criança é figurado apenas em um texto (*Seroc*), o qual se passa em um quintal.

Observa-se que a amostra da capital paranaense dialoga com a amostra paulista de Pupo em alguns aspectos. Os textos apresentam ausência de informações pertinentes para uma compreensão mais elaborada do enredo. Indicativos como tempo e espaço são pouco delimitados na amostra curitibana, o que dá margem para uma atuação consistente do encenador.

Já aspectos de cunho didático são bem menos frequentes na amostra curitibana, o que demonstra que o teatro para crianças não tem como objetivo transmitir uma mensagem, como era comum na década de 1970. Já a presença do narrador aparece da mesma forma que na análise de Pupo. Ao invés de ser uma personagem que relata acontecimentos no passado, o narrador apresenta falas para preencher os vazios proporcionados pela carência de ações das personagens, de modo que auxiliam no encadeamento e circunscrição do enredo.

### 3.3.2 Os Recursos Dramáticos

Ao elencar os recursos dramáticos dos textos, Pupo (1991) propõe-se a analisar a música, a comicidade, o envolvimento do público e a explicitação em cena de que se trata de um espetáculo teatral.

No que se refere à música, tal elemento situa-se quase como um acessório obrigatório no teatro para crianças. Na amostra de Pupo (1991), da década de 1970, 95,7% dos textos tinham letras de música. Apesar de estarem presentes em praticamente todos os textos, as informações são imprecisas, visto que os autores ou não colocavam a partitura da música ou apenas indicavam a presença da música (exemplo: música de suspense).

Na dramaturgia curitibana, há uso da música em grande parte da amostra. Ao todo, dezoito textos (75%) indicam o uso de algum tipo de música. Observou-se que a música exerce três tipos de funções: música como ambientação cênica, indicações de trilha sonora e composição original motivada pela ficção, com a letra da música presente no texto. A partir dessa divisão, notou-se que apenas dois textos utilizam a música a partir dessas três funções. A maioria dos textos (29%) mescla o uso de música como ambientação com a composição própria.

No caso da música como ambientação cênica, as informações tendem a ser insuficientes e a música serve apenas para proporcionar uma atmosfera sonora que complementa as ações, como por exemplo, em *Sonho de Uma Noite de Verão*: “(Coreografia final, crianças brincando. Enchem uma bexiga cada um e soltam no fim da música)”. Não há qualquer indicação de qual a música deve ser utilizada ou informações que possam auxiliar o leitor a imaginar uma música que imprime determinado ritmo à cena.

A indicação da trilha sonora a ser utilizada aparece apenas em dois textos: *A Bela e a Fera* “(A trupe de carnaval entra cantando a música “*Recordar é Viver*”<sup>105</sup>)” e *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas* “(Coreografia Final com a música *A Nossa Casa*<sup>106</sup>.)”. Nesses dois casos, as músicas indicadas mantêm estreita relação com o enredo, pois ressaltam os temas apresentados nas peças, de modo que a sugestão presente na rubrica é extremamente pertinente para esboçar a intenção da autora da Cia do Abraço.

Há ainda, em algumas peças, músicas que apresentam uma composição original, como parte adicional do texto. Ao todo, são onze obras (45%) que explicitam a letra a ser cantada em cena, porém apenas em alguns textos há a

---

<sup>105</sup> Música popular de marchinha de carnaval. Disponível em: <<http://letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1869278/>>. Acesso em 11/10/2015.

<sup>106</sup> Compositor: Arnaldo Antunes, Alice Ruiz, Paulo Tatit, João Bandeira, Celeste Moreau Antunes, Edith Derdik, Sueli Galdino. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/a-nossa-casa.html>>. Acesso em: 11/10/2015.

exposição da partitura das músicas principais, cabendo ao encenador propor a melodia. Nesses casos, a música atua como componente dramático, uma vez que é função desta apresentar alguma personagem, ressaltar uma ação ou concluir a trama, como, por exemplo, ocorre em *Seroc*:

MÚSICA FINAL

*SER CRIANÇA E SER FELIZ  
 TODO MUNDO DEVE SER!  
 NESSE MUNDO COLORIDO  
 QUE NÃO PARA DE MUDAR!*

*EU, VOCÊ  
 E TODA GENTE*

*VAMOS JUNTOS  
 PELA VIDA  
 NESTA ESTRADA COLORIDA  
 APRENDENDO A CRESCER!*

*EU, VOCÊ  
 E TODA GENTE  
 VAMOS JUNTOS PELO MUNDO  
 COM AS CORES DA AMIZADE,  
 NÃO IMPORTA A NOSSA IDADE,*

*SER CRIANÇA E SER FELIZ  
 TODO MUNDO DEVE SER!*

*(CANTAM E BRINCAM COM A PLATÉIA)*

Quanto à comicidade, referências cômicas também costumam demarcar os textos para crianças. Pavis (2011) salienta que o cômico não diz respeito somente ao gênero da comédia propriamente dito, e que se trata de um fenômeno que “responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social” (*op. cit.*, p. 58). Henri Bergson (1983) afirma que o riso deriva das situações comuns, de maneira que uma situação só é risível se associada ao homem, portanto provida de uma significação social. O autor ainda atribui o cômico relacionado à rigidez mecânica, em oposição à inerente vivacidade do homem. Portanto, “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar em um simples mecanismo” (*op. cit.*, p. 18). Partindo desse pressuposto do filósofo francês, Pavis (2011) observa que o cômico pode ser representado pela gestualidade rígida, sequência de *gags*, repetições verbais, ações

cometidas por uma personagem que retorna contra si mesmo (exemplo do ladrão que é roubado), desprezo ou jogo de palavras.

A partir dessas considerações, verificaram-se, nos textos, pontos que objetivam incitar o riso, uma vez que tal análise depende da encenação, pois a entonação do ator a determinadas frases pode ou não provocar o riso da plateia. Dessa forma, os textos não podem ser considerados eminentemente cômicos, visto apresentarem alguns momentos de comicidade que podem suscitar o riso. Da amostra, onze textos (45%) apresentam esse tipo de recurso. O mais utilizado refere-se ao jogo de palavras, como ocorre, por exemplo, no texto *O Mágico de Oss* (sic), o qual aparece inclusive no título:

**Doroti:** Cogumelos? E cogumelos falam?

**Ed-Cogumelos:** Ós se falam!

**K-Cogumelos:** Menina, nessa terra até a terra fala... (*cochichos*)

**Doroti:** Ai! Quanta voz. Falem um de cada vez pra eu entender!

**Todos-Cogumelos:** Quem nós?

**Doroti:** Sim, vós.

**Ju-Cogumelos:** Sem voz?

**Doroti:** Não, com voz.

**Todos-Cogumelos:** Ah Sim em uma só voz. O que você quer de nós?  
(*vozerio*)

Dib Carneiro Neto (2003) categoriza o uso do humor fácil e grosseiro e a síndrome do nariz de palhaço como dois dos dez “pecados” mais cometidos nos palcos de teatro para infância, de modo que alguns grupos ou autores reproduzem procedimentos televisivos ou gírias do cotidiano e do figurino e trejeitos do *clown*<sup>107</sup> para induzir a plateia ao riso. No caso da dramaturgia originária de grupos de Curitiba, não se observa esse tipo de situação, o que sugere que os autores não utilizam recursos apelativos no tratamento do cômico. Inclusive, 55% dos textos não apresentam referências que podem induzir ao riso. Portanto, ambientar a comicidade sem coerência com a proposta do enredo ou como forma de conquistar o público mirim não caracteriza a amostra selecionada.

Seguindo os “dez pecados” propostos por Carneiro Neto (2003), um deles consiste em solicitar a participação forçada da plateia. Um dos clichês mais comuns

<sup>107</sup> O termo palhaço é derivado da palavra italiana *pagliaccio*, devido ao fato do figurino assemelhar-se aos sacos utilizados para armazenar palha. O termo foi adotado para designar um tipo cômico do teatro e do circo. O termo assemelha-se à palavra de origem britânica *clown*, a qual designa o camponês rústico desajustado na cidade grande. Sendo assim, ambos significam a mesma coisa. No Brasil, utiliza-se a palavra palhaço principalmente no contexto circense e no teatro de rua, de modo que artistas de teatro são referidos como *clown* (DORNELES, 2009).

é a personagem que se esconde e a outra pergunta à plateia o paradeiro do escondido. O autor assevera que tal recurso esvazia a dramaturgia e nem sempre promove uma interação efetiva entre atores e público.

Espectáculos para crianças por si só apresentam uma tendência de interação, uma vez que, diferente do adulto, a criança sente muito mais liberdade para falar suas impressões em voz alta, levantar-se, mexer em acessórios do cenário, andar pelo espaço e outras infinitas possibilidades de comportamentos advindos do pequeno espectador que podem ser evocadas pela encenação.

Entretanto, os autores convidam o público ou fazem referência a ele na trama, seja de maneira direta ou indireta, como forma de promover rupturas na distinção entre palco e plateia. Da amostra analisada, apenas sete textos (30%) utilizam-se desse tipo de recurso, e apenas um solicita a participação direta, de modo que é o público que auxilia na composição da dramaturgia:

**SEROC** - (NUMA GRANDE REVERÊNCIA PARA A PLATEIA) Bom dia!!!  
 Meu nome é ... Seroc! E eu sou um gnomo! ... Muito prazer! Todos vocês sabem o que é um gnomo, não sabem? ... Não? ... Pois eu sei! ... Um gnomo é um cara assim ... Que nem eu! ... Um cara que brinca de mágico! ... Eu sou assim : um cara que brinca de mágica! ... E hoje, ... Hoje eu estou com muita vontade de brincar! Mas ... Do que é que eu vou brincar? ...deixe eu ver ... Ah! ... Já sei!!! ... Vou brincar de “cor-de-bicho”!!! ... Isso mesmo!... Vocês sabem brincar de cor-de-bicho? Não sabem??? ...é fácil! ... É assim : Atenção que agora eu... Vou virar um bicho! ... Deixe-me eu ver ... Que bicho vocês querem que eu vire?...  
 (ESPERA SUGESTÕES VINDAS DAS CRIANÇAS DA PLATEIA)  
 Macaco? ... Tá legal! Lá vou eu!  
 Mas, antes que eu vire macaco, ... Vocês tem que responder uma pergunta mágica, tá legal? ... Vamos lá? Vou perguntar .... Primeiro as palavras mágicas da música mágica da pergunta mágica ...  
 (CANTA A ESTROFE MÁGICA)  
 “... Baco balaco baco  
 De que cor é um macaco ?...”  
 (ESPERA AS RESPOSTAS DA PLATÉIA SOBRE A COR OU AS CORES DO MACACO E DEPOIS IMITA O BICHO QUE FOI SUGERIDO PELA PLATEIA)

Tal tendência ilustrada por *Seroc* era bastante comum na década de 1970, época que grande parte dos textos continha brechas para a participação direta do público, principalmente em sua totalidade, como ocorre no exemplo citado. No caso de *Seroc*, a participação está estritamente ligada à capacidade de improvisação do ator em cena, já que a continuidade da ação da personagem depende do envolvimento do público. Por se tratar de um texto mais antigo, observa-se que os textos mais recentes não contêm esse tipo de participação, porém, quando há o

envolvimento do público, os textos apenas fazem referência à presença dele em alguma fala ou há rubricas que indicam que o ator direcione suas falas à plateia, como ocorre em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*, *Sobrevoar* e *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas*, texto este exemplificado pela passagem abaixo:

**BONECO** – Olha só, eu saí da barriga, que saiu da barriga da minha vó. Preparem-se para se divertir, olhos e ouvidos atentos para muitas estórias ouvir!

*estilhaços e [...] algo assim* contém perguntas que abrem margem para o público preencher com respostas, uma vez que não há nenhuma indicação de que são dirigidas a uma personagem específica:

Exatamente agora!  
O que você está pensando? Pense bem!  
Passe o controle!  
Hospital! Para onde você foi?  
Vai arder. Para onde você foi?

Há ainda o texto *Seu Flor, eu volto*, o qual contém passagens que incluem o público como ator no espetáculo:

(Ator 1 entrega uma flor de margarida para uma pessoa do público. Suspira. Sorri. Fala): Eu tenho que te dizer uma coisa... Eu preciso! É que...  
(...)  
(O mesmo ator volta à pessoa da plateia, do começo da peça. Estende a mão): Eu vou sentir saudade do nosso encontro!

As possibilidades de interferência do público na cena estão ligadas ao fato de lembrar o espectador de que ele pode ser agente ativo do espetáculo, no qual há uma nítida ruptura na diferenciação entre plateia e atores.

A referência ao público durante a fala ou ação de uma personagem pode evocar a explicitação da convenção teatral, corrente muito comum que surgiu durante a década de 1970. Essa característica consistia em ressaltar o caráter fictício do enredo, com o uso de procedimentos que lembram o público que se trata de um teatro, uma história ou um faz-de-conta. Ao se deparar com a amostra de Curitiba, notou-se que tal recurso, em voga no período analisado por Maria Lúcia Pupo, já não se faz tão presente, uma vez que apenas oito textos (33%) informam ao público que se trata de um enredo ficcional, conforme se observa em *A Bela e a Fera*:



MENESTREL – (*Falando muito rápido*) Porque e se a Bela for presa, e se a Fera fizer sopa dela, e se ele colocar ela de cabeça pra baixo enquanto samba ouvindo Cartola de trás pra frente...  
 ROSAMILA – Mas a história é assim.  
 ROSARINA – É, tem um começo, um meio e um fim.

Em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*, o procedimento escolhido foi o de narrar duas histórias, sendo uma dentro da outra:

**ACROBATA 1** - Neste dia, nesta hora e neste momento ...  
**ACROBATA 2** - ... começa a começar o começo de uma história! ...  
**ACROBATA 3** - Uma história que começa contando a história ... de um “contador de histórias”!  
**ACROBATA 4** - Este “contador de histórias” era um cara muito legal, como sempre são os contadores de histórias!

Nesse caso específico, o enredo conta simultaneamente a história da Trupe de Don Flippo Pimplona e a história de Leonardo da Vinci.

Pupo (1991) afirma que a explicitação da convenção teatral adquire um caráter didático por parte do emissor adulto, que vê a necessidade de lembrar seu público infantil a diferença entre realidade e ficção, o que demonstra uma hesitação em assumir o espaço cênico proporcionado pela peça teatral. Em contrapartida, este procedimento evita a identificação com a personagem, pois ao mencionar que se trata de um enredo ficcional, o leitor ou o público adquirem consciência de sua condição de espectador.

### 3.3.3 As Personagens

Décio Almeida Prado (1992), ao escrever sobre a personagem no teatro, ressalta que as personagens representam a totalidade da obra, de modo que é por meio de suas ações que temos acesso ao enredo. Pupo (1991) argumenta que, na dramaturgia para crianças, as personagens apresentam poucas informações, haja vista que “são definidas apenas em relação àquele mínimo de elementos imprescindíveis para que possam servir ao desenrolar da trama” (*op. cit.*, p. 104).

Com isso, a autora propõe analisar de que forma as personagens existem nas peças, visto que algumas são apenas mencionadas por outras personagens e não chegam a se concretizar no espaço cênico.

Da amostra analisada, há três textos que não apresentam diálogos, de modo que as personagens não apresentam nenhum tipo de caracterização (15%). São textos que não exibem o formato da dramaturgia tradicional, sem a evidência de quem fala para quem.

Pupo (1991) propõe analisar as personagens a partir dos seguintes critérios: natureza, idade, gênero, nacionalidade, etnia, atividade escolar e profissional e relações familiares.

Quanto à natureza das personagens, cinco textos (25%) contam com personagens que representam exclusivamente humanos. Os demais textos contêm figuras humanas, mas com o acréscimo de personagens de outros tipos: animais; personagens que já são conhecidas do público e personagens fantásticas.

Sete textos contam com personagens animais. Em cinco textos (25%), os animais são antropomorfizados, adquirindo características humanas (falam, raciocinam e demonstram emoções), e em dois textos os animais aparecem, mas apenas como representantes da fauna.

Há textos (42%) que se utilizam da intertextualidade explicitamente, de modo que apresentam personagens já conhecidas do leitor: *A Bela e a Fera*; *Sonho de Uma Noite de Verão*; *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*; *Amor de ROSAmar*; *O Mágico de Oss*; *O Flautista de Ramelim*; *Clarice Matou os Peixes*; *Um mundo debaixo do meu chapéu*; *Histórias Brincantes de Muitos Amigos*, *Sobrevoar* conforme mencionado anteriormente. Em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*, além da referência a Leonardo, a peça faz referência às personagens da *Commedia dell'Arte*:

(...) É FLIPPO PIMPLONA - O PANTALEÃO.  
AO SEU LADO ESTÃO: MURIELLA - A COLOMBINA; FACONNE -  
O CAPITANO, ALÉM DE BOMBARDO E MASCHIATTI - OS  
ARLECCHINOS.  
COM GRANDE ALARDE E DECLAMAM OS VERSOS: (...)

Em *Sonho de uma Noite de Verão*, há a menção de William Shakespeare, nomeado como Sir Milk Shakespeare, que auxilia os velhinhos contadores de histórias na construção do enredo. O fato de 50% utilizarem histórias anteriores ou figuras conhecidas para a composição de dramaturgia demonstra uma tentativa de estabelecer uma comunicação imediata com o leitor ou de apresentar uma possível visão acerca de uma personagem, como ocorre em *Sobrevoar*, que apresenta a

história de Santos Dumont a partir de sua infância, cuja denominação da personagem é Albertinho.

As personagens fantásticas também aparecem em alguns textos, tais como as feiticeiras em *A Bela e a Fera*; fada, duendes, menino anjo em *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas*; fada em *O Dorminhoco*; unicórnio em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*; gnomo e fada em *Seroc*, o que corresponde a 25% da amostra. Esse dado demonstra que grande parte da dramaturgia não se apoia em personagens associadas ao universo dos contos de fadas ou fábulas para compor a história. No entanto, as peças que se utilizam de figuras fantásticas tendem a misturar em maior número personagens de diferentes naturezas.

Em relação às personagens relacionadas à subjetividade, estas aparecem em apenas dois textos (10%). Há em cena o Pensamento presente como personagem (*O Dorminhoco*) e os substantivos Vaidade, Coragem, Curiosidade e Dúvida (*Sobrevoar*). Personagens representadas pelas emoções humanas tendem a assumir um caráter discursivo, de acordo com Pupo (1991). Tal afirmação corrobora com a dramaturgia analisada, como se observa no trecho abaixo:

**Albertinho:** Eu to com medo.

**Coragem:** Medo?

**Albertinho:** É! Porque quando a gente cai, o mais difícil não é levantar. O mais difícil é ter medo de cair de novo...

**Coragem:** Até os mais corajosos sentem medo. Enfrente o perigo! Não dê seu tempo ao medo e sim aos sonhos!

Mas tal peculiaridade não aparece em todo o texto, visto que, em várias passagens, os substantivos assumem seu próprio significado, sem necessariamente assumir o tom discursivo ou didático.

Há ainda alguns textos em que outros elementos da natureza assumem vida própria (Sol, Lua e Damadanoite em *Seu Flor, eu volto*; Cogumelos em *O Mágico de Oss*; Grande Nuvem, Estrelas, Lua em *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas*). Há também textos nos quais são os objetos que assumem personalidade e participam da narrativa (Xícara e Bule em *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas*; Farelo, cavalinho de pau em *O Trenzinho Caipira*). Em *Sonho de uma noite de verão*, as personagens de Shakespeare são representadas por objetos e em *Um mundo debaixo do meu chapéu*, Carlitos é representado por meio de objetos: “A imagem de

*Carlitos é feita a partir de três objetos: um chapéu coco, um apontador de lápis que vira bigode e um guarda-chuva que vira bengala*” (NERI; GUIMARÃES, 2015, p. 97).

Em *Feliz.Cidade*, a diferenciação é praticamente indeterminada pelo texto, mas percebe-se que eles são divididos em coletivos, tais como Viajantes, Tristes Anônimos, Moradores de Lá e Ela, única personagem singular.

De modo geral, as personagens apresentadas pela dramaturgia curitibana são pouco aprofundadas. Além da natureza, as informações sobre os demais critérios são praticamente escassas. Quanto à idade, por exemplo, sabe-se apenas se algumas personagens representam crianças, adultos ou “velhinhos”.

A presença de representações de crianças aparece em nove textos (45%), como um coletivo (*O Flautista de Ramelim*), menino e menina (*O Homem do Banco Branco e a Amoreira; O Dorminhoco*), ou nomeados (*As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci; Seroc; Sobrevoar; O Mágico de Oss; Histórias Brincantes de Muitos Amigos; O Trenzinho Caipira*). Na maioria dos casos, a figura da criança aparece como sendo de boa índole. Em *O Dorminhoco*, esse estereótipo não aparece, pois há os meninos malvados, que provocam Dorminhoco. E apesar de se esperar uma redenção deles ao final da história, fato muito comum na dramaturgia para crianças, eles não se redimem, e sim a personagem Dorminhoco, que age com coragem para enfrentá-los. Este fato demonstra certa dose de maniqueísmo, mas que se opõe à expectativa usual de ver a correção do caráter dos meninos no desenvolvimento do enredo.

Quanto à faixa etária, não há nenhuma especificação em nenhum dos textos, apenas em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*, há a descrição da idade:

**CORUJA** - São verdes! E os meus ... maduros! Eu tenho quase 50 anos! E você? Deve ter uns... dez?

**LEONARDO MENINO** - Tenho 12!

As personagens idosas são representadas como “velhinhos” contadores de histórias (*Sonho de Uma Noite de Verão e Estórias de Muitas Mainhas*), ou definidas pela relação familiar de avô e avó (*O Mágico de Oss*). Essa definição de relação familiar também aparece nas figuras do pai e mãe das personagens, uma vez que elas são desprovidas de nome próprio, o que também ocorre com a professora, que assume a personagem pela profissão.

Em relação ao gênero, Pupo (1991) afirma que, na década de 1970, havia a primazia masculina das personagens (50,5% contra 32,9% das personagens femininas). A passagem dos anos não mudou esse panorama, visto que a primazia dos homens permanece também na dramaturgia curitibana, pois 56,6% das personagens são do sexo masculino, contra 36,6% do sexo feminino. Apenas 6,6% não tem gênero definido.

No quesito nacionalidade, são poucos os textos que fazem referência à região de que a personagem provém. Apenas seis textos (30%) fazem referência a algum tipo de regionalismo, destes, quatro dão indicações de serem de nacionalidade brasileira. Quanto à etnia, a cor não é sequer mencionada, o que pode dar a ideia de que são todos brancos. Em *O Trenzinho Caipira*, há Domitila, referida como nordestina, que pode sugerir uma etnia devido à regionalização, e Sildinei, que tem “alma de índio”, que também pode levar a uma caracterização do indígena. Já a etnia oriental não é mencionada.

Tal primazia repete a estereotipia observada no gênero, na qual há a repetição de padrões arraigados na cultura brasileira. Entretanto, apesar dessas considerações, não há nenhum tipo de preconceito ou maniqueísmo de cor (branco é bom e negro é mau) como Pupo (1991) havia constatado em suas análises, o que já pode ser considerado um avanço. Portanto, por não haver debates relacionados à etnia, a menção à cor pode situar-se em um contexto em que a etnia não é relevante. Dessa forma, a caracterização física dos atores não influencia na aquisição das personagens, uma vez que não há indicação expressa de personagens de determinada etnia.

Embora quase metade dos textos apresentem personagens que representam crianças, estas não costumam ir à escola ou referir algum tipo de atividade escolar, o que distancia a personagem do cotidiano do espectador mirim. Em *O Flautista de Ramelim*, há inclusive uma crítica social, visto que as crianças recebem ordens de trabalharem. Apenas um texto retrata o ambiente escolar (*O Dorminhoco*), já que o tema principal (bullying) relaciona-se, principalmente, ao contexto de sala de aula. O que busca aproximar as personagens que representam crianças de seu público é o fato de aparecerem em cena brincando, todavia tal atividade chega a ser mais rara do que contextos em que as crianças lidam com seus conflitos.

A atividade profissional aparece mais como referência do que como ação, haja vista que nem todas as personagens são caracterizadas como trabalhadoras. A profissão que aparece com maior frequência é a dos trabalhos manuais, seguida pelos artistas, semelhante ao que ocorria na década de 1970. E da mesma forma que a supremacia masculina aparece na ocorrência das personagens, tal estereotípi se repete nas funções profissionais, uma vez que a menção ao trabalho é predominante na fala das personagens masculinas, pois as personagens femininas praticamente não mencionam sua profissão. Esse contexto pode fornecer a concepção de que as personagens mulheres presentes nos textos não trabalham.

#### 3.3.4 Critérios Adicionais

Dentre os textos analisados, a maioria deles não menciona a faixa etária à qual se destina (66%). O restante ressalta a faixa etária: seis apresentam a caracterização de serem destinados a crianças de todas as idades (25%) e outros dois pontuam especificamente a categorização do público (crianças e pré-adolescentes em um dos textos e de 03 a 07 anos, em outro).

Marina Marcondes Machado (2011) sugere que a demarcação etária dos produtos culturais destinados a esse público baseia-se em uma tradição histórica, resultante do surgimento e ampliação das ciências humanas (psicologia, pedagogia, medicina e puericultura), que passaram a considerar a infância como um universo à parte, com questões singulares, cujas necessidades diferem das do adulto. Dessa forma, os produtos culturais passam a considerar as noções difundidas pelas ciências e também a diferenciar e delimitar os territórios destinados à infância. Dessa forma, surge uma produção cultural voltada especificamente para crianças, como se observa no surgimento da literatura e do teatro infantil no início do século XX.

Carneiro Neto (2003) afirma que a rotulação da faixa etária promovida pelas peças de teatro contemporâneas é “castradora” e que o autor que se prende a esse tipo de enquadramento cerceia sua própria liberdade de escrever, o que diminui a pretensão de atingir a todos os que estão presentes na plateia. O autor sugere que a classificação deve restringir-se apenas a teatro de boa ou má qualidade.

Com isso, observa-se que a tendência atual busca remover esses estereótipos, o que faz com que a demarcação passe a assumir outras

características. Uma delas é a questão do teatro direcionado para todas as idades, fato que aparece em alguns textos da Cia do Abraço, uma vez que a classificação *teatro para crianças de todas as idades* compreende o slogan disseminado pelo grupo, o que sugere que o trabalho objetiva comunicar-se com a infância de todos que estão presentes na plateia. Já a ausência de qualquer tipo de referência, o que predomina na maioria dos textos, pode indicar uma despreocupação em categorizar o texto, e situá-lo apenas como um texto de teatro, desprovido de rótulos. Porém, somente a encenação irá indicar se a peça é ou não direcionada especificamente para crianças.

Há ainda dois textos que carregam a demarcação etária. Por se tratar de textos mais antigos (1998 e o outro não se sabe a data, mas segundo o autor, a escrita ocorreu “há muito tempo”), é lícito concluir que o processo de escrita dos textos condiz com o aspecto tradicional do teatro para crianças. Com isso, evidencia-se que a abertura da demarcação etária alavancada por alguns grupos originários na década de 1970 reflete-se na produção atual para as crianças oportunizada em Curitiba.

No que se refere ao uso de formas animadas (bonecos, formas ou sombras, máscaras, objetos), Valmor Beltrame (2003) afirma que são recorrentes na dramaturgia para crianças cenas com o uso de recursos do teatro de animação. Tal configuração ocorre mais “objetivando resolver certos problemas técnicos como a caracterização física de personagens, do que experimentar ou trabalhar a linguagem específica do teatro de animação” (*op. cit.*, p. 88). Petr Bogatyrev (2012) salienta que os objetos no teatro são como os atores, visto que renascem no palco de forma diferente, com “traços, qualidades e marcas que não têm na vida real” (*op. cit.*, p. 75).

Na amostra analisada, metade dos textos se utiliza de algum recurso de animação. O mais comum é o manuseio de objetos do cotidiano, que se transformam em personagens, tal qual uma criança que transforma um cabo de vassoura em um cavalo. Mais do que resolver questões ligadas à caracterização das personagens, esse tipo de uso dos objetos evidencia o tratamento lúdico dado aos elementos cênicos, bem como fornece um estímulo à criatividade, conforme afirma Costa (2015).

Como exemplo, cita-se um dos textos no qual os objetos representam as personagens da história. *Sonho de Uma Noite de Verão* é uma história narrada por

“quatro velhinhos contadores de histórias” que manipulam oito objetos que personificam as personagens: Hérnia (Par de Sapatos Vermelhos); Helena (Bolsa); Lizandro (Talco de Chulé); Demétrio (Gravata Borboleta); Egeu (Par de Botas); Oberon (Barba feita de gaze); Titânia (Bois de Pluma); Puck (Um pé de meia). O uso dos objetos é reiterado inclusive nos enunciados:

HÉRMIA – Não posso me casar com você, Lizandro meu amor!  
 LIZANDRO – Por que minha querida Hérnia?  
 HÉRMIA – Por que você é um simples talco e eu, um sapato de salto.  
 LIZANDRO – Hum...Que chique!  
 HÉRMIA – As leis daqui exigem que eu me case com uma gravata de gala!

Essa brincadeira de dar vida aos objetos é encontrada em outros textos: *Clarice Matou os Peixes* (em que os animais são representados por objetos); *Estórias Brincantes de Muitas Mainhas*; *O Trenzinho do Caipira*. Em *O Dorminhoco*, por exemplo, algumas personagens são representadas por sombras: “*Aparecem os pais do Dorminhoco projetados como sombra com cabeças grandes e redondas. As vozes dos pais do Dorminhoco são apenas sons, “blablação”*”. Em *As Fabulosas Histórias de Leonardo da Vinci*, há o uso de um boneco que representa uma coruja. Nos textos citados, o uso de objetos condiz com a afirmação de Beltrame, uma vez que personificar determinadas personagens acarretaria um ônus à materialização das peças.

Quanto à apresentação do texto dramático, a maioria dos textos (87,5%) contém rubricas<sup>108</sup>. Luiz Fernando Ramos (1999) salienta que a rubrica situa-se como um “território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico” (*op. cit.*, p. 15). É ela quem confere o caráter cênico à literatura dramática e que possibilita engendrar na imaginação do leitor a possibilidade da encenação. As rubricas dos textos analisados contêm poucas indicações, de modo que os textos parecem mais roteiros pré-encenação do que uma dramaturgia que possibilita a outros encenadores a montagem da peça teatral. Apenas os textos do Enéas Lour apresentam uma estrutura dramática mais elaborada, o que proporciona a possibilidade de encenações futuras.

---

<sup>108</sup> Termo moderno de didascália, o qual se refere às instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático. Também tem como sinônimo o termo indicações cênicas, o qual se refere a todo texto não pronunciado pelos atores, destinado a esclarecer ao leitor a compreensão o modo de apresentação da peça. In: PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.



Há ainda três textos (12,5%) que não apresentam nenhum tipo de indicação cênica. Estes textos também não indicam personagens e não delimitam falas e ações, apenas frases soltas, que permitem ao encenador e aos atores uma apresentação cênica singular. Estes textos compreendem uma narrativa de tom lírico e não figuram a estrutura da literatura dramática tradicional. Há também quatro textos (16%) que contêm algum tipo de indicação, mas que também beiram a narrativa poética, como por exemplo, o texto *O homem do banco branco e a amoreira*, de Léo Moita: “*Entra um homem que economizou o tempo. Entra um homem. No homem se vê o tempo economizado. Ao longe se escuta a lembrança do tempo chamando o homem de menino. Encontram-se os tempos passados.*”.

Nota-se ainda que grande parte da amostra (55%) apresenta o texto dividido em cenas com títulos próprios, que resumem as ações de cada cena, cuja divisão assemelha-se a capítulos de uma narrativa literária (COSTA, 2015). Alguns textos apresentam um prólogo somado às cenas nomeadas (25%) e apenas um texto não apresenta título para as cenas. Os textos restantes (20%) não apresentam nenhum tipo de divisão, o que não evidencia ao leitor desavisado que se trata de uma peça de teatro. Em nenhum dos textos analisados observa-se a divisão em atos ou quadros.

Considerando que a cena corresponde a cada divisão de um ato e que a entrada ou saída de personagens determina uma mudança de cena (COSTA, 2015), nota-se que, na amostra analisada, algumas cenas não consideram tal pressuposto e parecem ter sido divididas de acordo com o ritmo que a encenação imprime e não em decorrência das ações das personagens. Dessa forma, verifica-se que em termos de estrutura dramática, a dramaturgia produzida pelos grupos de Curitiba assemelha-se a uma espécie de partitura cênica, pois mantém forte vínculo com o processo de encenação que originou o texto. Esta constatação ilustra que a peça foi composta pelo próprio grupo ou sem uma preocupação no que se refere à literatura dramática.

Conclui-se, portanto, que, assim como exposto no capítulo anterior, a trajetória de processos teatrais direcionados à infância não ocorrem a partir de uma curva ascendente. Vários pontos analisados por Pupo (1991), referentes aos textos da década de 1970, ainda prevalecem em textos contemporâneos. Esses aspectos não emitem adjetivos de qualidade aos textos. Apenas verificam-se algumas

questões que se repetem em detrimento de outras que já não despontam na escrita do texto.

Primeiramente, observa-se que metade dos textos analisados não foi publicada. A falta de editoração não permite outras encenações e não registra a produção dramaturgica de Curitiba, de modo que as publicações não ilustram a quantidade de textos originais que são encenados na capital. Essa falta de registro impossibilita um maior aprofundamento a respeito do estudo da dramaturgia, de modo que se faz necessário ampliar o diálogo com a produção teatral como um todo para a concretização de uma pesquisa mais consistente.

Grande parte dos textos não apresenta rubricas detalhadas, fator que pode ser escolha dos autores ou também pode indicar que os textos foram escritos a partir dos ensaios, como forma de roteiro da encenação, o que também contribui para que não haja montagens futuras.

Em relação a uma análise comparativa com a década de 1970, verifica-se que o didatismo perde força no decorrer das décadas, o que com faz que os textos curitibanos não apresentem essa característica. Há ainda algumas falas que versam sobre mensagens de cunho moral, porém a explicitação ou ensinamento transmitido com maior detalhamento, presentes na década de 1970, não emergem dos textos curitibanos.

Já a música continua sendo fator primordial no teatro para crianças. Possivelmente, grande parte dos encenadores deve concordar nesse ponto: a música exerce fascínio sobre os espectadores mirins e a apresentação de textos musicados permite maior compreensão da dramaturgia pela criança, uma vez que os textos que contêm músicas usualmente apresentam trechos relacionados ao enredo. Apesar do papel preponderante da música, não há estudos que analisem essa mistura de linguagens artísticas.

No caso da obra de Fátima Ortiz, observam-se algumas semelhanças e divergências no que diz respeito à apreciação da amostra curitibana. No próximo capítulo, serão analisados oito textos da dramaturga, a partir dos mesmos tópicos utilizados para os demais textos produzidos em Curitiba.

#### 4 FÁTIMA ORTIZ E SUA DRAMATURGIA

*Devemos primeiramente considerar o nível de importância que a criança dá as coisas, uma vez que ela está num processo constante de aprendizagem e compreensão do mundo. Devemos ainda saber claramente que estamos colocando a criança diante de uma das mais antigas das manifestações culturais: o espetáculo teatral. E, ao introduzi-la neste mundo de convenções e signos, estaremos solicitando à criança uma série de reflexões que vão ajudá-la na busca de respostas para suas indagações existenciais e compreensão do cotidiano.*

Fátima Ortiz

Fátima Ortiz é gaúcha de São Gabriel, radicada em Curitiba. Graduou-se em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná, em 1978, após ter desistido do curso de Direito. Especializou-se em Educação Fundamentada na Arte pela Universidade Tuiuti do Paraná, concluída em 1997. Sua trajetória como artista reúne trabalhos na área de atuação, direção teatral, direção de produção, educadora e dramaturgia<sup>109</sup>. Ortiz também fundou, em 1995, o espaço cultural Pé no Palco Atividades Artísticas<sup>110</sup>.

Na bibliografia de Fátima Ortiz, encontra-se a publicação do livro *Quatro Textos de Teatro para Crianças* em 1998, que abrange dois textos escritos em parceria com Enéas Lour. Por meio do Prêmio Oraci Gemba, realizado pela FCC, que promove a publicação da seleção *Dramaturgias Curitibanas*, Fátima Ortiz publicou as peças *O Caminhos dos Girassóis* (2008) e *Memórias do Palhaço Amoroso* (2007). Também com incentivo da FCC, a dramaturga publicou *Dramaturgia Infanto-Juvenil Quatro textos de teatro para crianças e jovens de autoria de Fátima Ortiz*. Todos os textos citados fazem parte do estudo da dissertação.

Fátima Ortiz escreveu ainda os seguintes textos teatrais: *Viva o Leão Gaspar* (1974 – coautoria com Mara Moron); *História de Sombrinhas e Estrelas* (1975 – coautoria com Mara Moron); *Era Uma Vez Outra História* (1976 – coautoria com Enéas Lour); *As Aventuras de Percorremundo e Vercomé* (1977 – coautoria com Enéas Lour); *O Menino Maluquinho* (1987 – adaptado da obra homônima de Ziraldo, coautoria com Enéas Lour); *Pelo Verde Que Nos Resta* (1990 – coautoria com

<sup>109</sup> Informações coletadas no site da Companhia Pé no Palco. Disponível em: <<http://www.penopalco.com.br/site/sobre/artistas/fatima-ortiz/>>. Acesso em: 18/10/2014.

<sup>110</sup> Vide Anexo A.

Arivonil Vieira); *A Turma do Barulhinho no Planeta Redondinho* (1991); *Soassim* (1992 – adaptado da obra *Terezinha e Gabriela* de Ruth Rocha, coautoria com Lena Horn); *A Família Folhas* (1994 – coautoria com Enéas Lour); *Gente Criança* (1996 – coautoria com Rosy Greca).

Até o momento, Fátima Ortiz realizou a direção de mais de 50 espetáculos, atuação em mais de 50 montagens teatrais e acumulou mais de 21 prêmios. Trata-se, inegavelmente, de uma artista que transita por vários âmbitos da produção teatral, desde atuação e direção, bem como dramaturgia e trabalhos voltados para a pedagogia do teatro. Sua dramaturgia, seja individual ou escrita em parceria, atualmente, é direcionada a encenações de peças para crianças e jovens.

#### 4.1 ANÁLISE DAS PEÇAS

Da mesma forma que o capítulo anterior, a análise das oito peças escritas por Fátima Ortiz, escolhidas como objeto de estudo desta dissertação, terão como princípio norteador a referência de Maria Lúcia Pupo (1991). A partir dos critérios expostos pela pesquisadora, os textos analisados apresentam diálogos com os seguintes teóricos: Anatol Rosenfeld (2011); David Ball (2006), Dib Carneiro Neto (2003); Jaqueline Held (1977); Marta Morais da Costa (2015); Patrice Pavis (2011), entre outros.

Segundo Costa (2015), diferente de outros gêneros literários, o texto teatral é bitransitivo, pois possibilita a leitura como texto dramático e como texto espetacular, de modo que o texto escrito perpassa o encenador e demais agentes criativos, para posteriormente ser comunicado ao espectador. Portanto, a leitura do texto de teatro permite uma análise dupla, uma vez que as rubricas indicadas pelo autor do texto sugerem tanto ao leitor quanto ao encenador formas de visualizá-lo e apreendê-lo. Logo, o espectador também se torna leitor do texto de teatro. Dessa forma, a análise proposta neste capítulo engloba o texto dramático, porém aspectos relacionados à encenação, presentes nas rubricas e demais informações pertinentes, serão apontados para complementar a compreensão do texto escrito. Considera-se ainda que ao citar o leitor, também é feita referência ao espectador e vice-versa.

Na análise da dramaturgia de Ortiz, serão assinalados aspectos relacionados ao formato das peças, temática, personagens, tempo e espaço e

demais indicações sugeridas por Pupo (1991), apresentadas no capítulo anterior: enredo, contexto, presença ou não de conflito, presença do narrador, recursos dramáticos e utilização de formas animadas. Ao todo, serão contemplados oito textos escritos entre 1976 a 2009, sendo dois criados em coautoria com Enéas Lour, conforme descrição no quadro:

<b>Peças de Fátima Ortiz</b>	<b>Ano de Escrita</b>	<b>Ano de Estreia</b>
Era Uma Vez Outra História*	1976	1976
A História de Pã	1993	1993
Que História é essa?*	1995	1995
Maria Pipoca	1998	1998
O Olho D'Água	2006	2007
Memórias do Palhaço Amoroso	2007	2009
O Caminho dos Girassóis	2008	2013
Na Roda dos Sonhos	2009	Inédito
*Coautoria com Enéas Lour		

#### 4.1.1 Era Uma Vez Outra História

O texto *Era Uma Vez Outra História* foi escrito em 1976, por Enéas Lour e Fátima Ortiz, com a colaboração das crianças que frequentavam o Atelier Infantil do Centro de Criatividade de Curitiba<sup>111</sup>. O texto ganhou o Troféu Galha Azul, na edição de 1977/78. A peça é dividida em sete cenas, com onze personagens, para ser encenada por apenas cinco atores, conforme indicação dos autores.

O enredo da peça relata a amizade de Caíca com o artesão João-de-Barro e a catadora de papel Dona Benvinda. Ambos contam histórias; o artesão narra costumes indígenas e a história do Boi-de-Mamão<sup>112</sup> (forma de teatro popular), e ela transforma objetos de sucata em personagens (João Garrafão, Zé Papel, Maria

<sup>111</sup> Espaço mantido pela Fundação Cultural de Curitiba, que oferece cursos e oficinas nas diversas modalidades artísticas. O espaço foi inaugurado em 1973. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br/espacos-culturais/centro-de-criatividade-de-curitiba/>>. Acesso em: 04/08/2015.

<sup>112</sup> O auto do Boi-de-mamão é uma manifestação folclórica natalina típica da região do Paraná e Santa Catarina, folguedo que ocorre principalmente nas cidades litorâneas. É denominado de Bumba-meu-boi na região nordeste e de Boi-Bumbá na região norte. Este espetáculo popular é caracterizado pelo lúdico e pela brincadeira e reúne música, teatro e dança para narrar a morte e ressurreição do boi. In: FURNALETTO, B. H. Paisagem Sonora do Boi-de-Mamão Paranaense. **Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória**. v. 1. Curitiba: Artempap, 2014. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Elisabeth\\_Seraphim\\_Prosser/001beatrizhelenafurlanetto.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Elisabeth_Seraphim_Prosser/001beatrizhelenafurlanetto.pdf)>. Acesso em: 30/05/2016.

Bacia), para narrar as histórias. Caíca ainda contracena com seus amigos imaginários, Gustavo Lápis (um boneco desenhado por ela) e Clave Helena (uma boneca que toca violão e flauta doce).

A primeira cena assemelha-se a um prólogo, uma vez que apenas apresenta a forma como Caíca e João-de-Barro se conhecem. As demais cenas são nomeadas, de modo a resumir as ações que se desenrolam em cada uma.

As cenas se passam na garagem da casa de Caíca, espaço “onde se encontra todo o tipo de material de sucata” (LOUR; ORTIZ, 1997, p. 5). Os materiais recicláveis serão utilizados para a construção de personagens e para ilustrar as situações que ocorrem durante a peça. A garagem situa-se como o espaço dramático, cuja função é de uma sala para brincar. Apenas a primeira cena ocorre em um espaço diferente, representado por uma praça, onde Caíca conhece o artesão. De acordo com a rubrica, essa cena pode ocorrer em uma parte externa ao palco, na frente da cortina ou próxima à plateia. Na cena final, Gustavo Lápis sugere que a garagem seja um novo lugar, onde o cenário transforma-se em um típico desenho infantil: um sol, uma casa, uma árvore e um rio, feitos com os próprios objetos utilizados em cena.

Por meio da sucata e do espaço utilizado pelas personagens, Ortiz e Lour introduzem o tema da peça, relacionada à sustentabilidade e renovação dos objetos. Assunto muito em voga na década de 1970, a defesa da ecologia encontrava eco nas manifestações teatrais para crianças. Neste caso, não se pode classificar a peça como espaço de ativismo. Contudo, é a partir do material de sucata que os autores apresentam a ideia da transformação dos objetos e de brincadeiras alternativas, em oposição ao crescente consumo dos brinquedos industrializados. Conforme explicita Souza Junior (2002), os autores utilizam o verbo “transformar” ao invés de “reciclar”, verbo este que seria utilizado somente na década de 1980, na campanha municipal de coleta seletiva *Lixo que não é Lixo*.

Durante as histórias contadas por João-de-Barro e Dona Benvinda, as personagens criam brincadeiras sobre os fatos narrados, assumindo a roupagem de outras personagens: Zé Papel, Maria Bacia, Boi-Mamão, Vaqueiro, Maricota e João Garrafão. Por meio dessas histórias inseridas na ação, o texto propõe uma apresentação de lendas indígenas, folclore brasileiro e o reaproveitamento de materiais, o que pode conferir um aspecto didático, porém apresentado de maneira lúdica e artística. A personagem de Zé do Papel, por exemplo, explica em tom

cômico que era uma árvore que foi transformada em papelão, de modo a mostrar ao pequeno espectador que para a fabricação do papel, as árvores são sacrificadas. Essa forma sutil e lúdica de introduzir assuntos sérios é uma das características que permeiam a dramaturgia de Ortiz, permitindo que a criança acesse tais conteúdos por meio do mergulho no jogo proporcionado pelo faz-de-conta.

Não há conflitos, nem a clássica oposição maniqueísta do bem contra o mal usualmente presente no universo infantil. A peça apresenta a relação que a criança mantém com suas brincadeiras (SOUZA JUNIOR, 2002), as quais aparecem na peça com alguns aspectos didáticos. Em uma das cenas, Caíca brinca com Gustavo Lápis e Clave Helena de escreverem seus nomes, a partir dos objetos dispostos em cena. Essa passagem sugere a ideia de que é mais fácil aprender com as brincadeiras. Apesar do caráter didático, o jogo entre as personagens proposto em cena dialoga diretamente com a realidade da criança espectadora, pois ao escrever a letra C com um banquinho, o pequeno espectador já busca outro objeto para continuar a palavra, diferente do adulto que continua a ver o banquinho em seu sentido original, conforme observa Marta Morais da Costa na nota introdutória da peça (COSTA, 1997).

Não há referências temporais presentes no texto. Ao se conhecerem, Caíca convida João-de-Barro a ir até sua casa, na primeira cena. Na quarta cena, o artesão vai até a garagem de Caíca. Porém, não há indicações de lapso temporal entre uma cena e outra, uma vez que entre a ação de João conhecer Caíca e de ir até sua casa, as personagens de Clave Helena e Gustavo Lápis são apresentadas e aparecem brincando junto com Caíca na terceira cena. Pela leitura do texto, tem-se a percepção que a ação dramática das cenas ocorre em apenas um dia e de forma linear.

No texto, observa-se apenas uma representação de criança, Caíca; dois adultos, João-de-Barro e Dona Benvinda; dois amigos imaginários, Gustavo Lápis e Clave Helena, que também parecem figurar como crianças. Não há referência de pais ou parentes de Caíca e a forma como ela conhece as personagens que representam adultos é ao acaso. Não há presença de narrador.

Décio Almeida Prado (1992) afirma que as formas de conhecer a personagem de uma peça de teatro são “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.” (*op. cit.*, p. 88).

Sobre as personagens, há poucas informações a respeito. Caíca na rubrica aparece como “a menina” e durante o texto não é informada sua idade e com quem mora. Sabe-se apenas que ela frequenta escola, pois ela diz que vai ensinar aos seus colegas a brincadeira do Boi-de-Mamão. Caíca ainda mostra-se como uma criança autônoma e independente, já que na primeira cena está na praça sozinha e ela mesma convida João-de-Barro para ir até sua casa:

Caíca: - A minha casa fica logo ali pertinho, João-de-Barro!... É só ir direto por esta rua até lá naquela árvore... aí passa aquele riozinho que tem lá embaixo da ponte... é ali! Rua do Sabão, número 1000!... É uma casa branca com as janelas vermelhas que nem a porta! Eu espero você lá”... Tchou! (LOUR & ORTIZ, 1997, p. 12).

O fato de Caíca representar uma criança que age por si apresenta características não previsíveis, visto que na dramaturgia para crianças é comum deparar-se com personagens infantis que demonstram dependência e fragilidade. É usual a apresentação de personagens que representam crianças que agem em decorrência de ações propostas pelas personagens adultas. Dessa forma, é interessante notar a ação das personagens adultas em relação à Caíca, relação que não demonstra a tradicional hierarquia entre o adulto detentor do conhecimento e a criança desprovida de capacidade de raciocinar e operar por conta própria. Ortiz fornece assim uma imagem inovadora da criança, que dialoga com o novo olhar direcionado à infância, como expõe Clarice Cohn (2005):

A criança atuante é aquela que tem um papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto, passiva na incorporação de papéis e comportamentos sociais. Reconhecê-lo é assumir que ela não é um “adulto em miniatura”, ou alguém que treina para a vida adulta. É entender que, onde quer que esteja, ela interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação dos papéis que assume e de suas relações. (*op. cit.*, p. 28).

João-de-Barro é definido pela sua profissão de artesão, assim como Dona Benvinda, que na cena em que é apresentada, é designada como “uma velha catadora de papel velho” (LOUR; ORTIZ, 1997, p. 35). Ambos são contadores de histórias e atuam como adultos que brincam com Caíca em situação de equivalência. Há tratamento semelhante em relação aos amigos imaginários, de modo que tanto o artesão quanto a catadora de papel se relacionam com Gustavo



Lápis e Clave Helena da mesma forma que com Caíca, assumindo o caráter imaginário proposto pela menina.

Já as personagens imaginárias ganham vida a partir das ações de Caíca, sem soluções mágicas, de forma espontânea, entretanto sem provocar qualquer efeito de surpresa. Gustavo Lápis é um desenho feito por ela que se descola do papel e Clave Helena, “uma boneca enfeitada com cores e flores” (*op. cit.*, p. 14), que é apresentada por Caíca como “minha música”. Ambos agem como pessoas e soam como pares de Caíca.

Gustavo Lápis para ganhar vida necessita da execução de Caíca, que precisa desenhar a boca no seu rosto para que ele possa falar. Na rubrica, a descrição do figurino ilustra a concretização do desenho feito pela menina: “A frente do figurino do ator é idêntica ao desenhado por Caíca e a parte detrás do figurino é branca, como se ele tivesse ‘descolado’ do papel onde foi desenhado para vir brincar e cantar com elas” (*op. cit.*, p. 16). Observa-se ainda que o figurino de Gustavo Lápis lembra a figura do palhaço presente no imaginário coletivo, pois Caíca o desenha com sapatos grandes, gravata de bolinhas e chapéu.

Já Clave Helena ganha movimentos aos poucos de acordo com os sons da flauta e do violão. A ideia da boneca que ganha vida e tem sua própria personalidade faz parte do imaginário coletivo, haja vista a Emília, personagem de Monteiro Lobato. A existência de amigos imaginários também é algo que permeia o universo infantil, visto que a criança costuma dar vida aos objetos do seu cotidiano. No caso da peça, a existência dos amigos imaginários é justificada a partir do fato de Caíca estar sozinha, assim como o fato de ela convidar duas pessoas que não conhece para entrar em sua casa. A forma como os brinquedos ganham vida não ocorre de maneira mágica, e sim espontaneamente, de modo que eles simplesmente passam a agir como pessoas. Com isso, verifica-se que o maravilhoso é trabalhado de forma verossímil, conforme constata Souza Junior (2002).

Tal constatação dialoga com as considerações de Jacqueline Held (1977). A autora, ao analisar a literatura fantástica infantil, utiliza-se do termo fantástico como “aquilo que só existe na imaginação ou na fantasia” (*op. cit.*, p. 19). Afirma também que o fantástico só existe em relação a uma realidade não fantástica. Dessa forma, o fantástico mantém relação direta com o real, haja vista que o sonho e a realidade se interpenetram, a tal ponto que não se distingue um do outro. E é isso que os autores proporcionam com os amigos imaginários. O fato de as personagens

apresentarem ações semelhantes às de Caíca permite que o leitor creia em sua existência, sem questionar o fato do desenho e da boneca ganharem movimentos.

Como item quase indispensável no teatro para crianças, o uso da música costuma contribuir para a continuidade da ação. Além disso, o ritmo e a melodia atraem as crianças, cuja concentração tende a ser mais dispersa, permitindo que o público retome a atenção. Compostas especialmente para a peça<sup>113</sup>, o enredo conta com dez canções: *A Canção do Artesão*, que fala sobre o trabalho do artesão e repassa a ideia de que todos podem ser criadores; *A minha canção*, que apresenta a boneca Clave Helena; *De Ponto em Ponto*, que ilustra uma das brincadeiras; *Cacrékim*, que apresenta palavras do vocabulário indígena; *O Boi-de-Mamão*, que mostra o folgado do boi; a música de Dona Benvinda; *Canção do Zé do Papel e do João Garrafão e Maria Bacia*, que retrata o passado destas personagens; *Se você quiser ser*, que também fala sobre a transformação dos objetos. A cena final, composta apenas pela música *Era Uma Vez Outra História*, resume todo o enredo, traduzindo a síntese do tema proposto pela peça: “nada de ficar sempre no mesmo lugar”; “tudo nesta vida pode se renovar”; “somos criadores, podemos criar” (LOUR; ORTIZ, 1997, p. 46-47).

Nota-se que todas as músicas complementam o enredo, situando-se como um componente lúdico atrelado à dramaturgia e não apenas como um item acessório ou dispensável. Nessa peça, a música enfatiza a apresentação das personagens e o encerramento. O fato de as partituras virem acopladas ao texto dramático demonstra uma preocupação dos autores diante de futuras encenações. O mesmo não ocorre em outros textos publicados.

No início do texto, há a indicação de que João-de-Barro assovia uma “canção popular bem conhecida da plateia enquanto trabalha o barro” (*op. cit.*, p. 7), música que permite o entrosamento entre ele e Caíca, já que ela assovia junto. Tal música fica a cargo do encenador, que pode escolher de acordo com o período de montagem da peça. Não há indicação de outro tipo de sonoplastia, apenas de sons feitos com objetos da cena e o uso de onomatopeias. Utilizam-se ainda instrumentos musicais, executados pelas próprias personagens, que possibilitam ao leitor imaginar minimamente a sonoridade da música.

---

<sup>113</sup> Nas páginas finais do texto (p. 48 a 53), há as partituras das músicas utilizadas em cena. As músicas foram compostas por Rosy Greca, que também participou como atriz na montagem inicial. In: LOUR, E.; ORTIZ, F. **Era Uma Vez Outra História**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997.

Souza Junior (2002) ressalta que o uso da música executada ao vivo era novidade na década de 1970. Rosy Greca (*apud* SOUZA JUNIOR, 2002), compositora da trilha sonora da peça, afirma que o procedimento de composição original era novo na encenação de espetáculos para crianças. Pupo (1991) expõe que praticamente a totalidade das peças encenadas na década de 70, em São Paulo, continham músicas compostas em função do texto, embora poucas apresentassem a melodia. Apesar do uso corrente da música nos textos para crianças, Souza Junior (2002) pontua que o fato de integrar a música à dramaturgia evidenciou a montagem desse texto no panorama teatral curitibano da década de 70 e situou-a como um trabalho fundamentado em pesquisa, concedendo ao teatro para crianças um novo status na capital. Além disso, o texto pode ser considerado como um marco na dramaturgia curitibana, uma vez que grande parte dos textos encenados anteriormente era de autores não residentes no Paraná.

Assim como a música, o uso da comicidade é um elemento recorrente no teatro para crianças, haja vista que se associa esta modalidade ao gênero cômico (PUPO, 1991). No caso desta peça, o enredo não tem como objetivo provocar o riso. Entretanto, a personagem de Dona Benvinda é a que dá o tom de comicidade na peça, visto que já ao entrar em cena, a personagem interage com a plateia e Caíca demarca o quanto ela é engraçada. Além disso, ela é a única personagem que interage com o público, pois entra em cena pela plateia. Há uma rubrica que sugere este envolvimento: “Faz um alvoroço na plateia e vem em direção ao palco cantando” (*op. cit.*, p. 35) e a música cantada por ela também pode incitar que o público participe com resposta, uma vez que ela pergunta “*Quem tem lata velha?*” (*op. cit.*, p. 35). Mesmo com este envolvimento com o público, não há a explicitação da convenção teatral, porque não há nenhuma referência aos bastidores ou indicação de que se trata de uma história ficcional.

No entanto, as personagens brincam de teatro, uma vez que Dona Benvinda, com um garrafão, interpreta o João Garrafão; Gustavo Lápis assume a personagem de Zé Papel; Caíca faz o papel de Maria Bacia e todos contam as histórias pregressas desses objetos por meio das músicas. Não há nenhuma personagem que assume algum tipo de forma animada, de modo que esse recurso está ausente nesse texto.

#### 4.1.2 História de Pã

O texto foi escrito em 1993 e conta com as personagens Zé, Zeca, Teca e Teleca e Pã (boneco), com a indicação de que a encenação pode ser realizada por apenas duas atrizes. Zé e Zeca são os contrarregas que entram em cena para contar histórias e entreter o público enquanto arrumam o cenário. Teca e Teleca são duas “palhacinhas” amigas, que se encontram para narrar a história de Pã, personagem que aparece para plantar “sementes de flores maravilhosas”, seu presente para o mundo. O texto não é dividido em cenas, há apenas a indicação do prólogo e epílogo. Porém, o conteúdo das músicas presentes no texto divide e anuncia a mudança de cena. Teca apresenta Pã, boneco que é manipulado pela própria atriz e é denominado como “um duende muito travesso” (ORTIZ, 2013, p. 32). A voz de Pã é voz *in off*.

Com relação ao tempo, trata-se de uma peça cujo tempo dramático é equivalente ao tempo da ficção, visto que a explicitação da convenção teatral é evidenciada a partir das ações de Zé e Zeca.

Zé – Minha nossa! Quem foi que deixou as crianças entrarem?  
 Zeca – Ih! Não está nada pronto! E agora?  
 Zé – Se as artistas souberem que a gente se atrasou para montar o cenário nós vamos ficar sem emprego! (*ouvem-se barulhos de carro*) Ai! Acho que são elas, as artistas, que estão chegando! Minha nossa! Estou tão nervoso. Não vai dar tempo! E agora?  
 Zeca – Quanto tempo falta para começar a peça, Zé?  
 Zé – (*Consultando o relógio*) Sete minutos! Socorro Zeca! Nós vamos ser despedidos! (ORTIZ, 2013, p. 24).

Após a arrumação do cenário, Zé transforma-se em Teca e Zeca em Teleca, aos olhos do público, porém a transformação ocorre atrás de um biombo. Ao encontrarem-se, Teca e Teleca iniciam a descrição da história de Pã<sup>114</sup>, que é relatada no passado e, ao invés de ser narrada pelas personagens, é ilustrada por meio das ações no aqui e agora da cena. Neste contexto, o tempo é referenciado pela fala e pelos objetos cenográficos, que ilustram as mudanças ocorridas no desenrolar da história. O relato inicia-se em “um dia lindo! Dia de uma nova história” (*op. cit.*, p. 32). Após Pã plantar as sementes, Teca e Teleca vestem-se com “as

---

<sup>114</sup> Segundo a mitologia grega, Pã (ou Lupercio na mitologia grega) é o deus dos bosques, dos campos e dos rebanhos. Os latinos referem-se a ela como Fauno ou Silvano. A escolha deste nome para o boneco faz referência direta a um dos temas principais da peça, a natureza.

capas da noite”, recurso utilizado para representar o tempo de nascimento da flor. A inserção de uma narração ocorrida no passado possibilita a quebra da linearidade do tempo, o que confere ao enredo maior complexidade.

Essa forma de tratamento apresentada por Ortiz, confere à narrativa traços do gênero épico, bem como o fato de explicitar a convenção teatral, proporcionando uma ruptura com o ilusionismo presente na linguagem dramática.

Apesar da presença da personagem do boneco, o texto não apresenta indicações de ser direcionado para uma encenação que contemple formas animadas. Portanto, a inserção de Pã como boneco apresenta ao espectador os bastidores do fazer teatral, fator que aparece explicitamente nos enunciados dos contrarregras. Soma-se a isso, o fato de ser Pã quem convoca o público a cuidar das flores plantadas por ele, convite que é reafirmado por Teca. Esse convite situa o público como agente da ação da personagem, de modo que os espectadores possam refletir sobre o seu papel transformador na sociedade. Devido ao fato da ecologia ser um tema recorrente em sua obra, é por meio dessa personagem que Ortiz situa a criança da plateia como parte importante da história, reafirmando não só sua condição de espectadora, como também agente de uma mudança social.

Observa-se ainda que Ortiz mescla no mesmo texto acontecimentos relacionados ao tempo presente e passado, situando Teca e Teleca como narradoras que interagem com a personagem central da história e que participam ativamente da ação.

Já o espaço, aparece relacionado ao enredo dos contrarregras, representado pelo palco do teatro, e pelo aeroporto, onde Teca aguarda a chegada de Teleca, local em que narram a história do boneco. Não se sabe em qual cidade elas se encontram, já que há referências ao Brasil. Entretanto, presume-se que seja uma região entre o sul e o norte, uma vez que ao se despedirem, Teleca dirige-se para o estado do Rio Grande do Sul e Teca vai para o estado do Pará.

Assim como é exposta a caracterização das personagens, o espaço cenográfico também é desnudado aos olhos do público. Zé arruma uma cadeira e situa ali o aeroporto, e convida o leitor a imaginá-lo dessa forma: “E de trás do biombo saiu uma cadeira! (*Ajeita a cadeira*) Ela vai ficar aqui (*para o público*) Faz de conta que aqui é uma sala de espera de um aeroporto, está bem?” (*op.cit.*, p. 25). Toda a arrumação do espaço pelos contrarregras tem como intuito antecipar os acontecimentos e gerar expectativa ao leitor/espectador, visto que eles citam os

objetos que serão utilizados pelas artistas: “Seu biombo, você vai ficar aqui! O seu trabalho nessa peça é... (*Olha para Zeca*) Surpresa!” (ORTIZ, 2013, p. 25).

Logo, o cenário também proporciona o aspecto de anti-ilusionismo proposto pelo texto. Com isso, a proposta de lembrar ao público que a história é apenas uma ficção e não uma representação correlata do real também brinca com o contexto do espectador almejado, a criança. Ao pontuar a ideia do faz-de-conta, as personagens dialogam diretamente com o público alvo, já que este imaginário permeia as brincadeiras infantis.

Com relação às personagens, devido ao fato do título referir-se à história de Pã, presume-se que Pã é a personagem central. Todavia, observa-se que a história de Pã situa-se apenas como pano de fundo para o encontro entre Teca e Teleca.

Conforme indicação da autora, Pã deve ser representado por meio de um boneco. Por ser uma personagem de natureza mítica, a representação pelo ator impossibilitaria sua personificação, uma vez que, embalado por Teca, Pã é o próprio brinquedo da criança materializado no palco. É também na figura de Pã que Ortiz apresenta o tema da ecologia presente na peça. A ação de carregar e plantar sementes e a descrição de Pã como “um pouco de tudo” faz com que Pã illustre a diversidade e a renovação presentes na natureza, assim como a escolha do seu nome. Também é possível visualizar em Pã a referência à determinada imagem de criança proposta por Ortiz: ele é travesso, questionador, bagunceiro e inteligente.

Além disso, é por meio de Pã que Ortiz dialoga com o público mirim sobre o assunto da peça, pois, ao semear as flores, Ortiz repassa o discurso sobre a importância de cuidado com a natureza, tema presente também em outros textos da autora:

Teca – (*Emocionada*) Olha, Teleca! Olhe, Pã! As sementinhas floresceram todas!

Teleca – Mas essas flores precisam de alguém para cuidar delas.

Pã – Eu, ora! Bem, eu sozinho, não! As crianças também podem ser guardiãs das flores! (ORTIZ, 2013, p. 39).

Amigas de Pã, Teca e Teleca são as artistas que se encontram no aeroporto. Ambas são “palhacinhas” viajantes e atuam como narradoras da história de Pã. Não se tem informação de onde Teca vem, apenas de Teleca, que vem do nordeste do Brasil. Após narrar o plantio das sementes e o florescimento das flores semeadas por Pã, ambas despedem-se de Pã e da plateia e cada uma vai para uma

região brasileira diferente. Teca vai para o sul de avião, e Teleca para o norte de caminhão, para encontrar-se com Pã, não havendo outras informações a respeito das artistas.

Já Zé e Zeca, os contrarregras responsáveis pela organização prévia do espetáculo, assemelham-se mais com a figura do palhaço do que Teca e Teleca. Apesar do figurino indicado pela autora não estar associado ao figurino do palhaço, as ações dos contrarregras lembram ações do típico palhaço circense que permeia o imaginário coletivo. São os contrarregras que apresentam cenas do texto associadas ao cômico, pois as personagens são atrapalhadas e contam piadas associadas aos objetos do cenário. Porém, sabe-se que são os contrarregras que representam as artistas, portanto, a característica do palhaço estende-se a ambas as duplas, já que a autora sugere a atuação de apenas duas atrizes. Essa sugestão corrobora com o tema do teatro presente no enredo. Todavia, a indução ao riso não caracteriza a obra, visto que as falas de Teca e Teleca e a presença de Pã dão margem para um contexto mais reflexivo do que cômico.

Tanto a dupla dos contrarregras como a dupla das artistas ilustra outro assunto presente na peça: a importância da amizade. Assim como em *Memórias do Palhaço Amoroso*, que retrata o encontro de dois amigos de infância, *A História de Pã* também tem como ideia central a união entre duas amigas, que mesmo em situações distantes, preservam sua amizade. Para exemplificar este tema, ao se despedirem, Teca e Teleca cantam *A Canção da Amizade*, que afirma que “O tempo e a distância / Não vão nos separar / A gente se encontra / Em algum lugar por aí / Amigo te quero para sempre amigo” (ORTIZ, 2013, p. 40). A união também aparece no companheirismo dos contrarregras.

A autora ainda situa outras músicas<sup>115</sup> para exemplificar os temas presentes no texto. A canção *Noite e Dia Alegria* pontua palavras opostas, cujo argumento é utilizado para salientar que “a natureza é bela e boa / Se a gente sabe respeitar” (*op. cit.*, p. 31). Com isso, Ortiz propõe a reflexão de que para manter a natureza é necessário cuidar de seus elementos. O cuidado, assim, fica a cargo de Pã, personagem que semeia as flores, e se estende aos espectadores, conforme exposto anteriormente.

---

<sup>115</sup> As músicas da peça também foram compostas por Rosy Greca, que na ocasião de estreia da peça contracenou com Fátima Ortiz, que além de fazer parte do elenco, também foi diretora da montagem.

As demais músicas dialogam diretamente com as ações das personagens, como ocorrem nos demais textos da autora, em que as letras têm como objetivo ressaltar os acontecimentos cênicos. Observa-se que na arrumação do cenário, Zé e Zeca já anunciam ao público que há “tanta coisa para contar / Tudo tem um lugar certo / Para o teatro começar” (*op. cit.*, p. 24). Há também o uso da música como ação falada, de acordo com o que ocorre na cena em que Pã pergunta quem pintou a natureza tão bela. Ao invés de oferecer uma resposta pronta, a autora insere a música *Canção do Arco-Íris*, que convida o público e o leitor a pensarem em uma resposta pessoal diante do questionamento de Pã. Em resposta, a música afirma que o arco-íris foi pintado pelo mesmo pintor que pintou o sol, a lua, o céu e outros elementos da natureza.

Como há explicitação evidente do contexto teatral, a autora fornece indicações de ações que convidam o público a participar do espetáculo, porém sem que isso interfira na dramaturgia. Teca pergunta à plateia se onde ela está é o aeroporto, de modo que esta fala atua como um convite para que o espectador embarque na concepção do faz-de-conta, uma vez que Zé já havia enunciado que a cadeira do cenário serviria para a sala de espera do aeroporto. Os contrarregas também apresentam ao público outros materiais do cenário, de modo a criar expectativas sobre a história que será narrada pelas artistas. Na última cena, há a indicação de que Zeca volte aplaudindo o espetáculo e estabeleça uma conversa com o público, para avisá-lo de que irá guardar o cenário para a próxima representação. Com esta ação, conclui a ideia de que os acontecimentos que ocorreram no palco faziam parte de um evento teatral.

Pupo (1991) afirma que a concepção de esclarecer ao público o fenômeno artístico constitui um recurso dramático que demarca o tom professoral das produções voltadas à criança, em que o emissor adulto necessita “esclarecer a diferença entre realidade e ficção” (*op. cit.*, p. 99). Contudo, no caso de *A História de Pã*, Ortiz parece ter como intuito apresentar o próprio teatro como tema da peça, de modo que contar a história de uma personagem como Pã só seria possível em um contexto de ficção, visto que se trata de uma personagem mítica, cuja existência se dá a partir de um boneco. Além disso, este procedimento utilizado pela autora possibilita mostrar uma narrativa que dialoga com elementos do épico.

Assim como outras peças da autora, em *A História de Pã*, a questão da natureza, e a forma como a humanidade lida com os recursos naturais, é posta em



evidência, a partir do rompimento da ilusão teatral, do convite à imaginação e da ludicidade presente no faz-de-conta. Dessa forma, o texto convida o leitor a refletir sobre o discurso presente nas ações das personagens, o que possibilita a concretização de um dos objetivos do efeito de distanciamento proposto por Brecht, o qual consistia em “estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propícia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais” (ROSENFELD, 2012, p. 51).

Salienta-se ainda que a peça possui uma estrutura, cuja encenação é de caráter itinerante, pois a necessidade de apenas duas atrizes para sua execução e a composição do cenário a partir de objetos simples contribuem para que seja montada em qualquer ambiente. Assim como em outras peças da autora, a simplicidade na escolha dos objetos cenográficos relaciona-se com a própria simplicidade do universo da criança, que, por meio do faz-de-conta, é capaz de transformar os objetos cotidianos e conferir-lhes usos inusitados. Assim como no texto anterior, Ortiz dialoga diretamente com o público almejado, sem destituir o pequeno espectador de seu potencial criador e imaginativo.

#### 4.1.3 Que História é Essa?

O texto é de 1995 e foi escrito em coautoria com Enéas Lour. A ambientação cênica reporta ao teatro mambembe, ao circo e à *Comédia Dell'arte*<sup>116</sup>, conforme indicação na rubrica, o que fornece indícios para a encenação. O texto foi escrito para o projeto *O Teatro vai à Escola*, com o cenário adaptado para ser montado em um ônibus. É neste contexto que surge a ideia de propor um texto que faz referência ao teatro popular, de caráter itinerante.

De início, já é apresentada ao leitor a letra de uma canção, cujo conteúdo instaura a concepção de um universo de contação de histórias, proposto pelo título. A peça conta com quatro contadores, que narram “a história de Nicodemo, amigo de um tal de Nicolau” (ORTIZ, 2013, p. 48). Nicolau é um viajante e Nicodemo é seu amigo, representado na forma animada de um boneco. Há ainda o Contador I (faz a Princesa Talita); o Contador II (faz o Arauto, o Rei e a Rainha); o Contador III (faz o pretendente Bolucho, a Lua e Figuras); e o Contador IV (faz o pretendente Vara-

---

<sup>116</sup> Conceito teatral que surgiu na Itália no início do século XVI em oposição ao teatro literário culto (*commedia erudita*). A linguagem é demarcada pelo improvisado e pela fixação de personagens-tipo. In: BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Pau, o Sol e Figuras). Não há divisão de cenas. Os contadores são as personagens que apresentam e encerram o enredo, o que explicita a convenção teatral.

A história narrada pelos contadores fala da paixão de Nicolau pela princesa Talita, filha do Rei e da Rainha, os quais lançam um desafio a ser cumprido pelos pretendentes da princesa. O enigma consiste em responder à seguinte questão: “Como se conta a história de tudo e se abre as janelas do mundo?” (*op. cit.*, p. 52) em um prazo de quatro luas. Vara-Pau e Bolucho tentam responder ao enigma, mas é Nicolau quem propõe a solução de que a história de tudo é contada pelo próprio homem, por meio dos contadores de histórias e o objeto responsável por abrir as janelas do mundo é o telescópio. Após ter solucionado o enigma, Nicolau e Talita se casam.

O local proposto pela peça é duplo. Primeiro, há o local próprio da encenação, uma vez que o texto propõe a explicitação da convenção teatral, o que reafirma ao público que a história ocorre em um ambiente ficcional. Dessa forma, seja o ônibus, a rua ou o palco do próprio teatro o espaço cenográfico, a menção a este espaço é evidente. O segundo espaço corresponde ao espaço dramático, representado pelo “reino de grandeza sem igual” (*op. cit.*, p. 48), o que faz com que as cenas ocorram “às portas do reino do Rei” (*op. cit.*, p. 50). Cenograficamente, o reino é representado por uma maquete com uma miniatura do castelo, com janelas e portas vazadas para a utilização dos bonecos, conforme indicação da rubrica.

Em relação ao tempo, há três referências distintas. Nicodemo pergunta a Nicolau onde eles estão e Nicolau responde que eles estão em um “tempo de reis, de Rainhas, de príncipes e Princesas, magos e dragões!” (*op. cit.*, p. 49), de modo que tempo e espaço se misturam, o que evidencia o caráter da fantasia presente no texto. Logo, a história a ser contada poderia se realizar em qualquer lugar, a qualquer tempo, característica que demarca o tempo mítico dos contos de fadas. Nicolau também se afirma como um viajante que gosta de viajar pela “estrada do tempo afora” (*op. cit.*, p. 50), pois viaja ao passado e ao futuro. A personagem inicia sua apresentação, afirmando que estava em um mundo com edifícios, automóveis, e outros aparatos tecnológicos em oposição ao tempo de castelos proposto pela história. Esta característica de Nicolau é uma rápida menção à oposição entre passado e futuro, presente em outros textos de Ortiz, informação que não é retomada no restante deste texto.

Já o tempo da ficção narrada pelos contadores, abrange o período de quatro luas, com o início se dando a partir do momento em que Nicolau chega ao reino, e encerra quando o enigma é revelado ao Rei. A passagem deste tempo é informada ao leitor por meio das falas das personagens. Há também a ilustração da passagem de tempo demarcada pelas ações da personagem Arauto, que também atua como narrador da história:

Arauto – E a noite chegou! Com sua carruagem de estrelas bordando de prata todo o céu do reino! E veio a primeira lua! (*O Contador II faz a lua minguante*). E pôs um pedaço da sua cara no céu para espiar aqui embaixo, pensando e pensando na resposta do enigma. (...) E o tempo continuou passando e trouxe a segunda lua, que era a lua nova. (*Procura a lua*) Tão nova que nem apareceu no céu da noite! (...) (ORTIZ, 2013, p. 56).

Por ser uma história relatada por contadores, são eles mesmos que assumem as personagens, com exceção de Nicolau e Nicodemo, que entram em cena já como personagens designados. Apesar da explicitação de que a história é sobre Nicodemo, há poucas informações a respeito dele. Da mesma forma, o conflito principal envolve Nicolau e não Nicodemo, personagem esta que auxilia Nicolau a encontrar a solução do enigma.

Nicolau, de quem não se tem informações sobre profissão e idade, é a personagem principal da história narrada, viajante do tempo, e apaixonado pela princesa Talita. Sabe-se que ele vem de outro tempo, o tempo presente do leitor. Como a história é inspirada no contexto da *Commedia Dell'arte*, Nicolau, ao lado de Talita, relaciona-se com o personagem-tipo do *innamorati*, personagens apaixonadas e românticas que não utilizavam máscaras e que representavam o belo e a sedução (VIEIRA, 2005).

Talita, princesa, filha do Rei e da Rainha, é a jovem que irá se casar com o pretendente que adivinhar o enigma. Talita é descrita com “olhos de cristal e os cabelos de seda” (*op. cit.*, p. 50). A princípio, Nicolau não sabe que ela é filha do Rei e da Rainha, pois é apresentada somente quando o Rei faz o pronunciamento acerca do enigma. Portanto, há poucas informações sobre ela, assim como ocorre com Nicodemo. A princesa também tem poucas ações, da mesma forma que a figura da princesa que aguarda seu príncipe encantado, fator comum nos contos de fadas. Porém, ao final, Talita desmistifica essa concepção e é ela quem auxilia Nicolau a explicar o enigma.

Arauto é a personagem que faz a mediação entre o público e as personagens e atua como mensageiro do Rei. É também a personagem responsável pela explicitação da convenção teatral e ruptura da ilusão teatral, pois é ele quem manipula as personagens do Rei e da Rainha, que são projetados em painéis ou em outro suporte a ser escolhido pelo encenador: “*Brincando ele revela o jogo, ou seja, que ele mesmo animará as duas personagens, correndo alternadamente de uma para a outra conforme as falas*” (op. cit., p. 51). É Arauto também que fala da passagem de tempo das quatro luas, uma vez que entre a primeira e a última lua, as personagens apenas pensam sobre o enigma, ação que é apenas narrada por Arauto ao público.

O Rei e a Rainha são desprovidos de nome próprio, indicando apenas sua posição social. Ambos apresentam aos pretendentes as qualidades para ser um bom rei: um homem honrado, humilde, com senso de justiça, sensível, inteligente e que sabe viver com amorosidade. Tal descrição evidencia o caráter bondoso que um governante deve ter, segundo os autores. Apesar de a história centrar-se no enigma, as figuras do rei e da rainha são de extrema importância para o desenvolvimento do conflito na peça. São eles que propõem a charada como parte do ritual de casamento de sua filha Talita, ritual que dialoga com as provações convencionais do matrimônio. Conforme Eleazar Meletínski (1998), no conto, o casamento com a princesa decorre de uma série de tarefas atribuídas aos pretendentes para conquistar a mão de sua filha. No caso da peça, a tarefa é responder ao enigma, o qual representa o tema sobre a importância da contação de histórias como fonte de transmissão do conhecimento humano.

Além de Nicolau, os autores apresentam mais dois pretendentes: Vara-Pau e Bolucho, que representam as personagens cômicas. Os nomes fazem alusão à famosa dupla de comediantes americanos da década de 1920, Laurel e Hardy, traduzido para o português como o Gordo e o Magro. Vara-Pau e Bolucho são dois plebeus que sonham em ser rei. Todavia, como são atrapalhados, não entendem o enigma e não são capazes de respondê-lo. Ambas as personagens assemelham-se à representação do bufão, personagens que na tipologia da *Commedia Dell'arte* se caracterizavam como *zanni*, criados esfomeados e cômicos, que se utilizavam da malandragem como forma de sobrevivência, sendo muito comum a atuação em duplas, como ocorria com a famosa personagem de Arlequim, que tinha como dupla Brighela ou Colombina (FREITAS, 2008).

No que diz respeito às figuras animadas, o texto apresenta três personagens que podem ser representadas desta forma. O Rei e a Rainha são painéis desenhados, cuja manipulação fica a cargo do ator que também representa Arauto. Dessa forma, a encenação evidencia e joga com a convenção teatral, de modo a promover a ruptura com a ilusão teatral, uma vez que o público tem conhecimento que é o próprio Arauto que dá vida a ambos. Já Nicodemo, é representado por um boneco, manipulado pelo ator que assume o papel do seu amigo Nicolau.

Com relação à música, cada personagem tem seu tema musical, a ser definido pelo encenador, visto que não há nenhuma indicação prévia de qual música possa ser utilizada. Já as músicas que apresentam letra, cantadas pelas personagens, dialogam diretamente com as cenas. Além da música de entrada, que reforça a ideia de que será contada uma história, há a música que repete o enigma ao leitor e fornece indícios do romance entre Talita e Nicolau. A resposta do enigma também é ilustrada por meio de algumas músicas. Assim, as músicas enfatizam em suas letras a temática do texto. A autora ainda propõe que a encenação contemple a presença de músicos em cena.

Durante o relato da história narrada pelos contadores, não há nenhum envolvimento com o público. Porém, ao final da peça, há uma rubrica que indica que os contadores brinquem com a plateia “pedindo presentes ‘de verdade e de faz de conta’” e que dançam e cantem a música final com os espectadores (*op. cit.*, p. 68). Observa-se ainda que algumas falas do diálogo dos contadores contêm enunciados de que a narração é apenas parte de uma contação de histórias, e que o público faz parte de um evento teatral. Com isso, os autores enfatizam a explicitação da convenção teatral como parte do próprio jogo cênico.

A sugestão de realizar uma montagem que reporte ao teatro mambembe, ao circo e à *Commedia Dell'arte* está associada ao teatro popular. Essa característica dialoga com o processo de escrita do texto, o qual fazia parte de um projeto de teatro itinerante. Esse projeto de propor uma encenação que ocorresse fora do espaço físico convencional do teatro relaciona-se com as campanhas de popularização do teatro, que estavam em voga nos anos de 1990 (MAGALDI, 1998).

Quanto à temática, observa-se que a linguagem teatral surge como debate cênico, uma vez que os autores apresentam contadores que realizam a mediação entre teatro e público. Na história narrada, o amor e a importância da transmissão de conhecimentos são panos de fundo para evidenciar o enigma. O enigma, conflito

central da peça, surge como uma metáfora dos desafios presentes na vida. Este fator também comunica ao leitor a respeito da importância de protagonizar a resposta para os enigmas que a vida proporciona. Com isso propõe lidar com os questionamentos internos, os quais também fazer parte do cotidiano da criança, a partir de uma visão otimista. Sendo assim, o protagonismo infantil aparece como parte da história, conforme afirma a última música do texto: “Quero abrir as janelas / E contar a minha história / Ser o dono dela / O meu tempo é agora” (ORTIZ, 2013, p. 69). O texto finaliza com um convite à reflexão sobre a autonomia do indivíduo em responsabilizar-se pela própria história.

#### 4.1.4 Maria Pipoca

Em entrevista a Ignácio Dotto Neto (2000), concedida em janeiro de 1996, Fátima Ortiz afirmou que gostaria de inventar algo diferente com o teatro infantil e salientou a importância de unir a fantasia com o realismo. Esta afirmação consolidou-se em *Maria Pipoca*, peça escrita em 1998, a pedido da atriz e produtora Regina Vogue. A personagem que dá nome ao título é pipoqueira e contadora de histórias. As demais personagens são: Laé (Menino que faz o Silêncio); Mãe (Mãe do menino, que faz a andorinha, amiga do milho. A andorinha é também boneco); Indiozinho Neblina (Boneco, personagem central da história de Maria Pipoca); Índio Pajé (Boneco, pai de Neblina). A história se passa em quatro locais: espaço da andorinha, casa de Maria Pipoca, cozinha da mãe e porão do Laé. Maria Pipoca é a pipoqueira que fica na saída da escola de Laé, estourando pipocas e contando histórias. Além da divisão dos quatro espaços sugeridos pela autora, no centro deles, há o carrinho de pipoca de Maria, que também serve de empanada<sup>117</sup> para os bonecos, de acordo com a ilustração 1<sup>118</sup>:

---

<sup>117</sup> Espaço cênico próprio do teatro de bonecos, a qual serve de anteparo para facilitar a invisibilidade do ator manipulador. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

<sup>118</sup> Ilustração realizada a partir da sugestão proposta na rubrica referente à ambientação cênica (ORTIZ, 2013, p. 74).

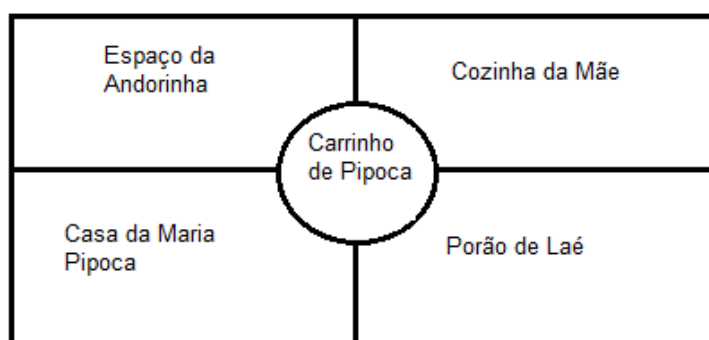


Ilustração 1: divisão cenográfica do texto *Maria Pipoca*.

Ortiz ainda sugere que em torno do carrinho, haja o “caminho da história em forma de círculo com um vazado no meio, lugar para o personagem Silêncio nascer” (ORTIZ, 2013, p. 74). A autora indica a necessidade de um espaço para a projeção de imagens sugeridas nas rubricas, como parte integrante da história.

A divisão em planos permite que diferentes ações ocorram simultaneamente, como ocorre logo no início da história. Na primeira cena, está Laé na cozinha estourando pipoca no aparelho de micro-ondas e Maria Pipoca em sua casa estourando pipoca na panela. É dessa forma que Ortiz introduz o principal tema do texto: a oposição entre tecnologia e natureza.

O uso de projeções possibilita ilustrar a temática proposta por Ortiz, o que faz com que o conteúdo apresentado pela autora possibilite maior compreensão pelo pequeno espectador. Joanita Ramos (2013) afirma que o uso de projeções nos palcos curitibanos era novidade na época, bem como o uso do computador, equipamento que recém começava a integrar o cotidiano das pessoas. Portanto, o uso de projeção como parte da composição cenográfica, associado à ideia central do enredo, confere ao texto um aspecto inovador diante das encenações realizadas nesse período na capital.

Além dos quatro espaços onde se passam as ações, Ortiz propõe ainda outro espaço dramático, associado ao ambiente no qual se passa a história, narrada por Maria Pipoca. O contexto da história abrange a roça indígena Maitã, espaço que é representado cenograficamente apenas pelo milharal que aparece na empanada, no carrinho de pipoca, de modo que cabe ao leitor ou espectador imaginar o restante da descrição:

Maria Pipoca – (...) Era uma vez um lugar onde estavam crescendo muitos pés de milho. (*Caminha*) O nome deste lugar é Maitã. Maitã é uma roça indígena. (*Caminha*) E pertinho dos pés de milho, tinha um riozinho. Um rio calmo... (*Caminha*) Nossa! Eu já estou aqui, quase no meio do caminho da história! É hora de ouvir as personagens. (ORTIZ, 2013, p. 84).

A ação dramática, que apresenta o cotidiano de Laé e Maria Pipoca, se inicia pela manhã e abrange o tempo em que Laé vai para a escola e depois encontra Maria Pipoca. Desse encontro, inicia-se outra história, sobre a Andorinha e o índio Neblina, relato feito por Maria Pipoca a pedido de Laé. Quando a história acaba, Laé retorna para casa na hora do jantar. Já o tempo da narração da história de Maria Pipoca é incerto, pois a personagem refere-se ao tempo da plantação e do nascimento das espigas de milho e ao período da devastação do milharal da reserva indígena onde vive Neblina, indicativos que sugerem uma lacuna temporal.

Apesar do enfoque na questão da natureza, Ortiz não apresenta nenhum tipo de tese ou objetivo didático com essa peça. Há algumas passagens nas quais as personagens apresentam algum tipo de ensinamento, porém, essas passagens são demarcadas pela poesia, o que promove a reflexão do leitor, pois o didatismo perde força como objetivo de transmissão de conhecimento, conforme ilustra o diálogo entre a mãe e Laé:

Laé – Aula, aula! Todo dia! Só aula!  
 Mãe – Opa! Só aula, não. O dia é feito de fatias, meu filho.  
 Maria Pipoca – O dia é um bolo gostoso, muito gostoso! Que a gente saboreia fatia por fatia!  
 Mãe – Cada fatia do bolo é uma parte do dia.  
 Maria Pipoca – Todas as fatias são gostosas, porque o bolo todo é gostoso. (ORTIZ, 2013, p. 75).

Ao todo, a peça conta com sete personagens, que podem ser interpretadas por apenas três atores. Laé é um menino curioso, em idade escolar. É por meio dele que Ortiz aponta para a questão da tecnologia, já que, além de estourar a pipoca no forno de micro-ondas, é Laé quem pesquisa em seu computador os diferentes tipos de milho. O menino também sugere o tema da história a ser contada por Maria Pipoca, já que ele diz que sonhou com uma andorinha. Não se observa nenhum conflito interno na figura de Laé o qual não se modifica no decorrer do enredo, visto que o conflito centra-se sobre a personagem do índio. Na história da pipoqueira, Laé transforma-se na personagem Silêncio.

O Silêncio situa-se como uma representação simbólica do substantivo, pois a história começa quando ele aparece, visto que “toda história precisa de silêncio”



(*op. cit.*, p. 80). Durante todo o relato de Maria Pipoca, o Silêncio não diz nada, como bem indica sua denominação, porém ele é a personagem responsável em ilustrar o enredo a partir de objetos cenográficos. É ele também que manipula os bonecos que representam o índio Pajé e o indiozinho Neblina, seu filho. No entanto, não é exposto no texto se as falas dos bonecos são enunciadas pelo Silêncio, por outra personagem ou por recurso de voz *in off*, de modo que essa resolução ficará a cargo do encenador.

A mãe de Laé não é nominada, fator comum em peças para crianças, nas quais aparece apenas a relação de parentesco. O pai de Laé é apenas mencionado e não aparece em cena. A composição familiar de Laé apresenta alguns estereótipos, uma vez que o pai aparece como ajudante da mãe, responsável por levá-lo e buscá-lo na escola. Já a figura da mãe representa a imagem que socialmente se tem da maternidade. É a mãe que aparece como a responsável pela educação e pela criação do filho, já que é ela que ordena Laé a ir para escola e na hora que ele retorna para casa, a ação da personagem é de preparar o jantar. Como Laé chega com uma andorinha ferida nas mãos, é também a mãe que o acolhe e o auxilia nos cuidados com o passarinho.

Ortiz indica que a atriz que desempenha o papel da mãe, deve assumir também o papel da personagem Andorinha, que apareceu no sonho de Laé e que ganha vida na história de Maria Pipoca. A Andorinha assume sua condição de animal, contudo, canta e entoa palavras em português e guarani, de modo a dar ênfase às palavras mencionadas em guarani pelo Pajé. Como o enredo principal situa-se a partir da narrativa de Maria Pipoca, a Andorinha e o Silêncio poderiam ser personagens mencionadas apenas a partir da narrativa da pipoqueira. Entretanto, como teatro é sinônimo de ação, é por meio dessas personagens que Ortiz nos convida a penetrar no contexto do maravilhoso presente na narrativa da pipoqueira, em que o silêncio e a “andorinha do beiral da casa velha” ganham vida e participam ativamente da composição da história, ilustrando o relato.

As personagens representadas pelos bonecos, que poderiam também ser representadas por atores, apresentam uma construção diferente do contexto analisado por Pupo (1991). A autora menciona que personagens indígenas eram raríssimas na amostra da década de 1970 e quando apareciam eram identificadas a partir de “estereótipos culturais mundialmente disseminados pelo cinema americano” (*op. cit.*, p. 119).

Após quarenta anos, Ortiz apresenta o índio brasileiro tal como ele é, demarcado pelo processo de colonização, vítima de preconceito e fruto da desigualdade social, ou seja, como um povo que foi destituído da posse de suas terras. Além disso, a autora apresenta uma pesquisa acerca do vocabulário guarani e do milho. Na época de estreia da montagem do texto, a equipe foi guiada por Karaí Popyguá, em Piraquara, região metropolitana de Curitiba, que em sua chácara apresentou os diferentes tipos de milho ancestral dos guaranis, cujas imagens aparecem projetadas no telão (RAMOS, 2013). Ortiz também contou com o apoio de Luli Miranda, antropóloga e pesquisadora do idioma indígena para a inserção de palavras em guarani. Essas ações de pesquisa enriquecem o enredo e demarcam a preocupação artística da autora.

A crítica proposta por Ortiz aparece na transformação do índio Neblina em menino de rua. E na figura da personagem do Pajé, Ortiz apresenta a questão da ecologia, sobre a importância do cuidado e a valorização do índio como detentor de conhecimentos sobre o cultivo da terra. Tais conhecimentos podem ser adquiridos por meio do acesso ao computador, como a autora demonstra a partir da ação de Laé. Porém, a questão da prática só pode ser transmitida por alguém que manuseia a técnica. E é pela história de Maria Pipoca que o índio Pajé transmite esses conhecimentos.

O fato de Maria Pipoca ser a personagem que confere título à peça sugere que a história seja sobre a pipoqueira. Todavia, devido à existência de duas tramas, verifica-se que a história que contém a ideia central da peça é aquela apresentada por Maria Pipoca sobre o índio Neblina. Dessa forma, Maria Pipoca assume a figura de narradora, pois cria e comenta outro universo ficcional. A personagem também é responsável por demarcar a participação do público, que aparece no texto de modo sutil, presente em seu discurso, quando ela convida os espectadores a atentar-se para seu relato: “Já começo a história, criançada. Está todo mundo me ouvindo? Bem, esse aqui é o caminho da história. (...)” (*op. cit.*, p. 82). Portanto, o termo criança é duplo, direcionado às crianças da plateia e a suposta presença de crianças da escola de Laé. Apesar do convite ao público, não é suscitada a participação direta dos espectadores.

Observa-se ainda que Maria Pipoca é uma personagem divertida, no entanto a peça não apresenta recursos nitidamente cômicos. Salienta-se que ao interagir com Laé, personagem infantil, a postura de Maria Pipoca difere da postura do

artesão e da catadora de papel, personagens de *Era Uma Vez Outra História*. Neste texto, as personagens se relacionam com Caíca de forma equivalente. Maria Pipoca já mantém um relacionamento em que a distinção entre idade adulta e idade infantil é representada nitidamente, pois assim como a mãe de Laé, Maria Pipoca também se situa de forma hierárquica, como uma personagem detentora de conhecimentos perante Laé.

Assim como os demais textos, *Maria Pipoca* também apresenta vários trechos musicados cantados pelas personagens. Contudo, não há indicação de partitura, logo, o arranjo musical ficará a cargo do encenador. Há no texto a *Canção da Pipoca*, cantada por Laé e que representa a passagem da cena inicial para a cena em que ele encontra-se com Maria Pipoca. Essa canção, além de falar sobre a pipoca, sobre a natureza e sobre o surgimento das coisas, representa a passagem de tempo entre a ida de Laé até a escola e o final da aula, quando ele pede que Maria Pipoca lhe conte uma história.

A *Canção do Sonho* é cantada pela personagem Andorinha e antecipa o que será narrado por Maria Pipoca, a partir da sugestão fornecida por Laé. A música *O que será?* tem função dramaturgica, pois responde a uma pergunta feita por Maria Pipoca e proporciona um clima de suspense para o desenrolar da narrativa da pipoqueira. A canção *Mãezinha Terra* atua como uma prece feita pela Andorinha, versa sobre a ordem da natureza de nascer e morrer e antecede o crescimento do milho, cuja conclusão se apresenta na *Canção da Colheita Colorida*, na qual as personagens falam sobre os diferentes tipos de milho.

Em clima de transformação, Ortiz propõe a música *Canção da Pressa*, que mostra a mudança do índio Neblina em uma criança de rua, de modo a indicar um lapso temporal. Essa música resume a temática da peça, de modo que Ortiz possibilita uma visão crítica a respeito da forma como os índios são expulsos de suas terras, sobre a devastação das fontes naturais e os efeitos da inserção da tecnologia no cotidiano das pessoas.

Em paralelo com o texto *Era Uma Vez Outra História*, em que Ortiz e Lour apresentam a ideia de que as árvores são sacrificadas para a produção de papel, em *Maria Pipoca*, Ortiz apresenta a oposição entre a simplicidade da natureza e o avanço da tecnologia, ao comparar um grão de milho a um *chip* de computador, o qual “pode guardar a história de muitos povos.” (*op. cit.*, p. 81). Novamente, é a

partir do procedimento de uma contação de história que Ortiz introduz um assunto sério, porém de modo acessível ao pequeno espectador.

E ao falar de um alimento simples como a pipoca, Ortiz ainda introduz o tema da fome, assunto bastante pertinente na época de escrita do texto<sup>119</sup>. Ao situar o menino Laé e o índio Neblina, personagens que representam crianças, cujo interesse em comum é o gosto pela pipoca, Ortiz ilustra o problema da desigualdade social ao transformar Neblina em um morador de rua. Laé tem a pipoca ao alcance das mãos, seja por meio do aparelho de micro-ondas ou pela pipoqueira que fica na saída da escola. Enquanto Neblina, após ficar doente e com fome, só consegue sua pipoca quando o Silêncio lhe fornece uma espiga de milho achada nos resíduos do milharal seco.

#### 4.1.5 O Olho D'Água

A peça foi escrita em 2006, após um intervalo de oito anos da última peça. Esse intervalo ocorreu devido ao fato de Ortiz ter dedicado intensamente à escola Pé no Palco<sup>120</sup>. As personagens são descritas como “uma família de amigos. Artistas viajantes. Contadores de histórias” (ORTIZ, 2013, p. 100). Esses artistas são desprovidos de nome próprio. Observa-se que esta escolha da autora em não demarcar nomes permite que a ênfase recaia sobre a história que será contada e não se detém à construção de uma identidade dos artistas. Há a Menina, Pai da Menina, Mãe (está grávida), Amigo, Amiga Princesa, Amiga Brisa, Menestrel, Sábio (boneco). O texto é dividido em doze cenas nomeadas de maneira semelhante aos títulos de uma narrativa literária. A história contada pelas personagens se passa na Terra Encantada, onde está o olho d'água, que representa uma metáfora sobre a origem da vida. Neste local, cada personagem assume outro papel: o Pai é o Rei, a Mãe é a Rainha, o Amigo é o Sapo guardião, Sábio é o porteiro. O enredo é sobre a criação da Terra, a busca pelo primeiro Olho D'Água e pelos anéis perdidos da

---

<sup>119</sup> Em 1996, ocorreu em Roma, a convite da Organização das Nações Unidas, a Cúpula Mundial de Alimentação, cujo objetivo preconizava que os países organizassem políticas públicas a favor da erradicação da fome e criação de programas que garantissem a segurança alimentar de sua população. No Brasil, o auge das políticas de combate à fome ocorreu em 1993 e 1994, por meio da criação do Conselho Nacional de Segurança Alimentar, retomado em 2003 pelo Programa Fome Zero. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/cpda/ceresan/docs/relatoriotecnico1.pdf>>. Acesso em: 19/02/2016.

<sup>120</sup> Vide Anexo B.

Princesa. O responsável pela criação do caminho que leva à Terra Encantada é o Pai, que também representa o Mágico.

Assim como em *Que História é Essa?*, a primeira cena já apresenta a concepção de uma história sendo contada dentro da peça, por meio da *Canção da Água*, cuja letra apresenta as personagens e antecipa o enredo: “Água, água, água / Da água o ‘era uma vez’ / Do ‘era uma vez’ o tempo / Que gera o tempo outra vez / Nessa história tem / Princesa e Rei / Tinta e Tintureira / Tem também (...)” (*op. cit.*, p. 101).

Na primeira cena, o Pai e a Mãe situam o leitor sobre a história que será contada. Ambos conduzem o desenrolar do enredo, em conjunto com o Menestrel, que é o narrador da história. Há duas tramas presentes no texto: a história dos artistas que representam as outras personagens, que estão em busca do primeiro olho d’água. Essa busca é liderada pela Menina, com auxílio de seus amigos.

A primeira cena funciona como uma espécie de prólogo, pois anuncia o tema da água e promove a ambientação do leitor ou plateia indicando o universo ficcional que será apresentado. O Menestrel ao situar o tempo, refere-se ao passado ao mencionar que a história ocorre na época “em que apenas a natureza habitava a Terra, montanhas e árvores caminhavam, o vento e a água falavam e tudo era muito diferente por aqui” (*op. cit.*, p. 102). Para indicar o tempo presente em que se passa a história, o Pai fala que a brincadeira de esconde-esconde da água atravessou o tempo. Em seguida, o Amigo informa a todos que descobriu um jeito de encontrar o primeiro olho d’água e a história se inicia.

Na segunda cena, a Menina convida todos a irem até uma Terra Encantada e o Pai sugere então uma charada para decifrar o caminho dessa terra. Assim, é instaurado o conflito que move a ação das personagens. A busca pelo olho representa o assunto central da peça: um lembrete ao leitor sobre a escassez da água potável e a importância de sua preservação.

Após o tema ser apresentado, inicia-se a procura. Em um contexto que lembra um circo, a autora convida o leitor ou espectador a embarcar nessa busca das personagens. O Pai veste-se de Mágico, para apresentar os caminhos da história. Além da Menina que busca o Olho D’Água, a Princesa também busca seus dois anéis, objetos que a possibilitam sonhar à noite.

Dessa forma, o local da história, a Terra Encantada, é um lugar imaginado pelas personagens, que dialoga com a forma lúdica escolhida pela autora de

apresentar a temática da peça. Sendo a ecologia um dos temas mais recorrentes na obra de Ortiz, *O Olho D'Água* também mostra esse contexto. Porém, diferente de outros textos, como por exemplo, o primeiro texto *Era Uma Vez Outra História* ou *A História de Pã*, o tema acerca das questões ecológicas não é apresentada na fala das personagens com resquícios didáticos e sim de forma poética, representada pela busca do primeiro olho d'água. Salienta-se ainda que as tramas apresentadas na peça são bastante complexas, todavia ilustradas de maneira lúdica por meio dos objetos cenográficos e das ações das personagens.

Com isso, observa-se que o tempo e o espaço da cena são imprecisos. Por se passar em uma terra encantada, não há indícios de um tempo cronológico que permita traçar o tempo da ação dramática. Em relação ao espaço, a Terra Encantada é representada por tecidos de tons verdes, que aludem à natureza. Outros panos demarcam os caminhos para se chegar à Terra Encantada, conforme as indicações das rubricas. Há ainda os panos que representam as estações do ano, como modo de exemplificar a passagem de tempo ocorrida no caminho para a Terra Encantada.

Observa-se ainda que a questão do tempo insere-se como um dos temas da peça, uma vez que a busca do primeiro olho d'água demanda viajar no tempo, como pontua o Mágico na cena III: este olho encontra-se no passado e quando encontrado é tido como “a magia do eterno, das coisas que não têm fim!” (*op. cit.*, p. 124). Destarte, a ideia de convidar as personagens, e, por consequência, o leitor, a viajarem no tempo também faz referência ao ciclo natural da vida, pois, para simbolizar o nascimento e a criação, Ortiz sugere que a personagem Brisa entregue sementes de flores para serem plantadas ao redor do Olho D'Água, assim como apresenta a gravidez do Pai e da Mãe, cujo filho nasce na cena final.

A Menina, personagem que busca o olho d'água não tem nome próprio. Ao entrar na Terra Encantada, ela se transforma no próprio olho d'água. Ao situar a figura de uma criança como a grande personagem motivada a encontrar o olho, Ortiz apresenta a imagem de uma criança autônoma e confiante, evidenciando novamente a importância do protagonismo infantil. A Menina conta com o auxílio do Amigo e da amiga Brisa e Princesa, cuja informação sobre idade não é fornecida em rubricas ou falas de personagens. Apenas o Amigo é referenciado como menino no final do texto, quando deixa de ser sapo.

A Brisa e a Princesa situam-se como personagens que representam o vento e o sonho, respectivamente. Ao lado da Menina, ambas também apresentam um objetivo a ser realizado por meio de suas ações. A Brisa é a responsável por plantar a semente mágica próxima ao olho d'água e a Princesa precisa encontrar seus anéis, que estão com o sapo. Contudo, não há conflitos presentes na peça que inviabilizam as personagens de conseguirem atingir seus objetivos, pois as ações ocorrem sem obstáculos.

O Pai e a Mãe são pais da Menina, a mãe está grávida de Valentim, que nasce na cena final, assim como as flores da semente plantada por Brisa. As figuras da Mãe e do Pai são as que conduzem o desenrolar do enredo, com a ajuda do Menestrel.

Há ainda o Sábio, representado por um boneco, que é o ancião que cuida da Terra Encantada. Novamente, observa-se aí a valorização que a autora concede às personagens mais velhas como principais figuras responsáveis pela transmissão de conhecimentos. Por ser o porteiro, é o Sábio que antecipa à Menina o que ela vai encontrar na Terra Encantada. Verifica-se ainda que a grande personagem do texto é a água, que motiva a ação das demais personagens.

Com isso, apesar dos elementos simbólicos presentes no texto, a autora preza pela importância de encontrar a valorização da água como elemento essencial da vida humana, por meio do paralelo entre a água dos olhos (a lágrima trazida pela Princesa) e a água do planeta.

Logo, a música também atua como fator que auxilia na busca, visto que a maioria das letras antecipa o enredo ou possui letras que promovem a expectativa do leitor ou espectador. Já a *Canção do Menestrel* é dramática, porque responde à questão da Menina feita ao Menestrel.

Embora seja uma trupe de viajantes contadores de histórias, nota-se que o texto não contempla passagens ou personagens cômicas, como ocorre em *Que História é Essa?*. Já a explicitação da convenção teatral está presente, sendo exemplificada pela fala do Amigo: “É, o meu personagem lá na Terra Encantada, usa um figurino fenomenal” (Ortiz, 2013, p. 110).

Percebe-se ainda que há semelhanças entre este texto e a peça *Que História é Essa?*, haja vista que em ambas Ortiz se utiliza de personagens narradoras para apresentar outra história, o enredo e a temática. Porém, os diálogos e as ações de *O Olho D'Água* apresentam menos linearidade, de modo que é pode ser confuso

apreender as duas tramas. Porém, como as tramas se entrelaçam, uma vez que as personagens que atuam como narradoras também participam da ação, a peça dialoga diretamente com o pequeno espectador, o qual se situa em uma época em que a escassez de linearidade faz parte do cotidiano.

#### 4.1.6 Memórias do Palhaço Amoroso

O texto foi escrito em 2007 e nos foi disponibilizado em versão digital. O texto é dividido em prólogo e oito cenas nomeadas, que se assemelham a capítulos de uma narrativa literária. A ação se passa na casa do Palhaço Amoroso, “onde a presença de narizes é marcante”. A peça narra a história de Amoroso, que irá viajar para visitar seu amigo palhaço Rafael, para levar o livro de registro das memórias de infância de ambos. As personagens que compõem a peça são: O Palhaço Amoroso; Sônia, sua namorada; Rafael, seu amigo; Bisavó do Rafael (imagem).

Assim como outras peças de Ortiz, a referência ao tempo é caracterizada a partir de indícios descritos na fala das personagens. Nesta peça, a elucidação temporal se dá a partir do momento em que Amoroso anuncia sua viagem para visitar Rafael, no prólogo, até o momento em que os dois se encontram, o que parece ocorrer em um período de dois dias. É entre estes momentos que Amoroso lembra-se da sua amizade com Rafael, como conheceu sua namorada Sônia e memórias da sua infância. A referência ao tempo é salientada principalmente por Amoroso, que diz que vai viajar no final da tarde e por Sônia que o apressa para levá-lo ao aeroporto.

Outra referência ao tempo diz respeito às referências ao passado, relatadas por Amoroso. A narração de acontecimentos passados permeia algumas obras da autora. Neste texto, Amoroso age no presente, mas em vários momentos faz relatos de seu passado, uma vez que um dos temas do enredo está relacionada à memória e à infância. Estas interrupções aumentam a expectativa do leitor pelo encontro dos amigos. A narração, apesar de referir-se aos dados do passado, é enunciada e reproduzida, a partir da ação das personagens, como se reproduzisse a imagem da lembrança de Amoroso, por exemplo, quando Amoroso relata como conheceu Sônia:



Amoroso – (...) Eu estava lá tomando sol e ela chegou com uma bandeja cheia de sonhos. (APARECE NO MEZANINO SÔNIA VENDENDO SONHOS)

Sônia – Olha os sonhos!

Amoroso – Perguntou se eu queria e de que recheio gostava:

Sônia – (LÁ EM CIMA) Nata? Goiabada? Doce de leite?

Amoroso – Eu respondi que gostava de todos os recheios! Daí ela disse:

Sônia – Então compra todos! (ORTIZ, 2009, p. 7).

Essa referência ao passado é demarcada inclusive pelo espaço cênico, visto que é no mezanino e no telão que as personagens agem quando Amoroso relata *flash-backs*. Essa forma escolhida pela autora de representar o passado insere-se como uma forma lúdica de contar a história, auxiliando o pequeno espectador a construir o enredo, a partir da visualização da ação e não apenas do relato verbal.

Entretanto, denota-se que o fato de Ortiz envolver diversos acontecimentos em um curto espaço de tempo causa a impressão de extensão do tempo presente nos diálogos, o que pode gerar uma confusão temporal, fato que está relacionado ao que Anne Ubersfeld (2010) denominou de “ritmo da sucessão das unidades do texto” (*op. cit.*, p. 134). O ritmo é retomado a partir dos significantes temporais fornecidos pelas personagens, cuja referência é dada a partir do tempo cronológico: final da tarde, meio-dia.

Em relação ao espaço, as ações ocorrem na casa de Amoroso, no mezanino (espaço onde também são realizadas as projeções), no aeroporto e na casa da bisavó de Rafael, sendo este projetado em imagens. Na casa de Amoroso, o cenário descrito pela autora dialoga com a caracterização da personagem do palhaço, cuja descrição e elementos escolhidos fornecem ao leitor o desenho de como seria a casa de um palhaço, já que não se trata simplesmente de uma casa comum. Os narizes presentes na cenografia também compõem o figurino da personagem, que vai trocando-os de acordo com o que está sendo narrado em cada cena.

Em relação ao aeroporto, não é realizada nenhuma mudança quanto à cenografia. Apenas na cena final, quando os palhaços se encontram, aparece em cena apenas o tapete do mapa-múndi, que está presente desde o início. O aeroporto é apenas indicado pela fala de Sônia, que imita uma aeromoça, e pela sonoplastia. Ao final, as três personagens palhaças “brincam pelo palco, curtindo todos os cantos do mundo” (*op. cit.*, p. 23), objeto simbólico que representa a dimensão do universo infantil, um dos assuntos abordados pela autora.

Na peça, a autora apresenta apenas quatro personagens. Amoroso é a que apresenta maior caracterização, uma vez que as demais agem em função desta personagem. Não se sabe a idade de Amoroso, porém ele aparenta ser um adulto com espírito infantil, característica própria do palhaço, pois suas ações assemelham-se aos comportamentos infantis, como, por exemplo, na cena em que ele conversa com os objetos:

Amoroso (VESTINDO-SE) Agora preciso começar a me despedir da minha casa. (...) Meu nariz de ficar em casa...(FALANDO PRO NARIZ), mas... Você não vai viajar! Vai ficar aqui em casa, cuidando das plantas viu? E cuide também das minhas coisas de palhaço (...). (ORTIZ, 2009, p. 5).

O fato de nomear Amoroso como palhaço<sup>121</sup> já possibilita a criação da imagem da personagem, mesmo sem a apresentação de informações a respeito do figurino. Também se observa que a escolha de um adjetivo para o nome do protagonista dialoga diretamente com o arquétipo que se tem do palhaço, porque esta personagem usualmente não apresenta nomes próprios, visto que costuma ser batizado com nomenclatura cômica, associada a adjetivos, onomatopeias ou apelidos.

A personagem de Sônia, que também é palhaça, apresenta uma caracterização típica da imagem de uma namorada. Angustia-se ao ver Amoroso partir, orienta-o, aconselha-o e chama sua atenção quanto a sua roupa, a sua mala e ao horário de viajar: “(...) E você vai viajar com esta roupa de ficar em casa? (...) Você colocou na mala o nariz novo? E está levando o nariz mais curioso? (...)” (ORTIZ, 2009, p. 9). Apesar de não conter recursos nitidamente didáticos, as passagens que manifestam algum tipo de mensagem relacionada à temática da peça são enunciadas por Sônia.

Sônia ainda assume o papel da aeromoça e de repórter. O discurso de ambos os papéis assemelha-se ao discurso próximo de um narrador, de modo que a figura de Sônia assume essa função. Quando Amoroso vai até a casa da bisavó de Rafael, Sônia resume e comenta as imagens que aparecem no telão:

Sônia - (COLOCANDO UM NARIZ DE REPÓRTER) E então, nesta parte da nossa história, o nosso herói Amoroso, com seus sapatos de gigante, precisou respirar fundo para conseguir subir num só fôlego os vinte e sete degraus do casarão da bisavó... (...) Será que o Palhaço Amoroso vai

<sup>121</sup> Vide Nota de Rodapé número 106, p. 90.

conseguir achar o livro da sua infância? Será que Rafael deixou mesmo o livro naquele baú mágico? (ORTIZ, 2009, p. 17).

Em outras passagens, Sônia, que faz a mediação com o público, descreve os acontecimentos. Quando Amoroso lembra-se do livro, é Sônia que explica à plateia a ação ocorrida no passado entre o palhaço e seu amigo. Tal procedimento permite o rompimento da ilusão teatral, o que confere ao texto elementos épicos. Observa-se ainda que a caracterização de palhaço, proposta por Ortiz, evoca o palhaço circense, sendo este demarcado pelas relações estabelecidas com o público e pelo seu caráter improvisacional (BOLOGNESI, 2006). Apesar de o texto da autora apresentar uma história bem delimitada, com orientações pertinentes a uma encenação dramática, e em um ambiente que não é o do circo, Ortiz não abdica dessa possibilidade épica que emana do contexto circense. Logo, o texto não exclui referências ao público.

Sobre a personagem Rafael, Ortiz apresenta poucas informações. Sabe-se apenas que ele é amigo de infância de Amoroso e que o palhaço espera sua visita, mas Rafael nunca veio visitá-lo. Portanto, é para ver Rafael que Amoroso decide viajar, para juntos revisitarem as memórias de infância registradas no livro “Amigo de infância”. Rafael também parece ser uma personagem adulta e é na figura deste palhaço que Ortiz apresenta um dos assuntos abordados no texto, a passagem de tempo:

Sônia – As pessoas mudam muito, Amoroso! Já se passaram muitos anos. Você não vai encontrar lá uma criança!  
(IMAGEM 9 – APARECE NO TELÃO FOTO DO RAFAEL CRIANÇA – TURMA DO COLÉGIO ONDE RAFAEL ESTÁ FOCADO)  
Amoroso – Será que o tempo já pintou os cabelos do Rafael de branco? Será que o tempo já desenhou rugas no seu rosto?  
Sônia – Provavelmente! O tempo também gosta muito de desenhar e colorir todas as coisas. O tempo é um grande mágico que transforma as pessoas!  
(ORTIZ, 2009, p. 19)

Há ainda a bisavó de Rafael, que aparece apenas no telão, em forma de vídeo ou fotos, conforme critério do encenador, para ilustrar a cena em que Amoroso vai até o sótão buscar o livro. De acordo com indicações da rubrica, esse procedimento visa interromper a cena do palco e apresentá-la no telão. Com isso, o telão também exerce função dramaturgica, uma vez que parte do texto é apresentada ou digitada no telão, como a cena em que Rafael e Amoroso trocam mensagens de forma virtual. A conversa deles não é enunciada em cena, mas

transcrita no telão. O telão também é utilizado para salientar *flash-backs*, como por exemplo, no momento em que aparecem fotos da infância das personagens.

Em conjunto, as personagens da peça representam conotações simbólicas associadas às quatro fases da vida: Amoroso remete à infância; Sônia, à juventude; Rafael, à idade adulta e a bisavó, à velhice. Dessa maneira, a autora ilustra um dos temas da peça: a questão da passagem do tempo e o ciclo da vida.

Há ainda o uso de dois fantoches para representar o avô e avó de Amoroso, na passagem em que ele relata o motivo do seu nome ser Amoroso. Para ilustrar como seus avós o nomearam dessa forma, o palhaço brinca com os fantoches na mão, sendo essa a única inserção de formas animadas no texto.

Em relação às músicas, cuja composição é de Rosy Greca, nenhuma delas apresenta partitura. Uma variante dos outros textos é a música *Chanson Des Souvenirs*, cantada em francês por Sônia, e traduzida em cena por Amoroso, cuja letra utiliza-se do doce sonho como uma metáfora das memórias e lembranças. Com exceção da música de abertura *Canção da Viagem*, que possui função dramática, as demais músicas contêm letras que enfatizam a temática da peça relacionado à infância e à memória. Usualmente, a música no teatro para crianças é utilizada como recurso dramático para explicar uma cena, apresentar uma personagem ou resumir uma ação. Neste texto, as músicas reforçam os temas apresentados pela autora. Com isso, a música não atua tanto como um componente ilustrativo da cena, uma vez que para este texto, Ortiz sugere a utilização de telão e do mezanino para esta função. Isto posto, neste texto observa-se um número menor de músicas, se comparado aos demais.

Por ser um enredo que narra a história de um palhaço, não é surpresa deparar-se com passagens nitidamente cômicas. Por meio da leitura do texto, a caracterização de Amoroso apresenta a imagem típica do palhaço atrapalhado e ingênuo, que permeia o imaginário coletivo. Todavia, é por intermédio da narração e comentários de Sônia que Ortiz propõe grande parte das ações cômicas.

Embora não haja indicações na rubrica para convocar a participação do público, os diálogos das personagens não ficam restritos entre elas. Algumas falas são direcionadas à plateia. Sônia, em sua função de narradora, é a personagem que faz a mediação entre a cena e o público, narrando-lhe os fatos e fazendo-lhe perguntas. Amoroso também direciona falas ao público em algumas passagens, pois está contando sua história, o que confere ao texto o clima de narração a outrem.

Apesar disso, não há nenhuma explicitação da convenção teatral, como ocorre em outros textos de Ortiz. O que confere caráter ficcional ao enredo é a narração da história por um palhaço, fator que já o insere previamente como uma personagem.

Observa-se ainda que Ortiz alcança com êxito a abordagem de temas como a morte, a amizade e as transformações ocorridas no ciclo de vida por meio da passagem do tempo a partir do relato sensível de um palhaço. Amoroso, em sua alma infantil, fala ao público mirim sobre esses assuntos com uma leveza ímpar, como se a história fosse contada pelo olhar de uma criança, o que possibilita a identificação do espectador.

Outro tema abordado por Ortiz, semelhante ao texto *Maria Pipoca*, é a questão da tecnologia. Por meio do encontro entre os amigos, Ortiz apresenta a reflexão de que a tecnologia, apesar de ter o slogan de encurtar distâncias, não substitui a presença física e o contato entre as pessoas. O assunto é debatido principalmente quando Amoroso pega as cartas antigas de Rafael e mostra à Sônia:

Amoroso – (TROCA DE NARIZ) As cartas...

Sônia – Amoroso, agora o Rafael te manda mensagens pela internet, não manda? É a mesma coisa!

Amoroso – Não, não é a mesma coisa (FICA SAUDOSISTA) Uma carta é uma carta. Nada substitui uma carta. O envelope! Os selos! A letra da pessoa! E os desenhos! Imagine você, nas cartas o Rafa fazia desenhos fantásticos! (ORTIZ, 2009, p. 15)

Ortiz também proporciona uma reflexão acerca da memória que caracteriza cada pessoa, visto que esta não pode ser guardada em um aparato tecnológico, e sim só pode ser materializada na experiência vivida. Dessa forma, o livro de desenhos feito por Amoroso e Rafael na infância é uma forma de lembrar a amizade dos dois.

Observam-se também neste texto alguns traços didáticos, mas de uma forma diversa do didatismo apresentado em *Era Uma Vez Outra História*, da década de 1970. Ainda que traga mensagens acerca da importância da amizade, os meios utilizados por Ortiz para apresentar este tema são contemplados nas ações das personagens. Há apenas uma passagem em que a autora tem a intenção clara de ser didática, mas, no mesmo tom utilizado em todo o texto, de modo que assume que com a fala de Sônia está propondo uma reflexão:

Amoroso – (PARA A PLATEIA) E a Sônia é a minha musa!  
 Sônia – (BEM PROFESSORAL, COLOCA UM NARIZ COM ÓCULOS) As musas foram inventadas para lembrar-nos das coisas eternas. As pessoas são dadas ao esquecimento. Lembram-se das coisas passageiras, dia, hora, conta para pagar... E se esquecem das coisas essenciais.  
 Amoroso – (ERGUENDO O DEDO INDICADOR COM UMA FITINHA AMARRADA) E o que são coisas essenciais, minha musa?  
 Sônia – (COLOCA UMA FITINHA NO DEDO INDICADOR TAMBÉM) São aquelas coisas que não se pode esquecer. Amor, amizade, o belo... (...) (ORTIZ, 2009, p. 11)

E com essa passagem, Ortiz convida principalmente o público adulto a refletir, fator raro em peças para crianças, uma vez que mensagens com algum tipo de caracterização didática costumam ser dirigidas ao público mirim. Portanto, ao falar de temas que permeiam o ser humano, sem distinção de idade, Ortiz promove um diálogo com todas as faixas etárias.

#### 4.1.7 O Caminho dos Girassóis – A Arte de Cuidar

O texto foi escrito em 2008 e publicado em 2009, como parte do Edital Oraci Gemba 2008, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba. As personagens são: Flora (a menina); Gabriel (o menino); A Coruja (boneco); O Beija-Flor (boneco); O Pai; A Mãe; Professora (ou Professor); Alcindo (jardineiro); Zelina (jardineira); Porteiro (voz *in off*). O texto é dividido em prólogo, epílogo e dez cenas nomeadas que indicam o espaço da cena ou a apresentação de uma personagem. A peça narra a amizade de Flora e Gabriel que juntos plantam um jardim de girassóis, ao lado dos jardineiros.

A autora propõe como espaço dramático uma cidade grande, que abrange os espaços cênicos da casa de Flora e de Gabriel, a escola, o casarão dos jardineiros e o caminho dos girassóis, que “deverá ser sempre uma surpresa” (ORTIZ, 2009, p. 33). Este caminho ocupa o espaço cênico paulatinamente, de modo que os girassóis ficam camuflados nos objetos cenográficos para no final preencherem todo o espaço. Fátima Ortiz indica que os objetos que caracterizam os espaços “merecem soluções especiais”, o que proporciona a um futuro encenador e cenógrafo construir espaços muito singulares para cada montagem.

Em relação ao tempo, Ortiz apresenta a passagem de tempo de modo visual, uma vez que ilustra com um calendário a indicação do tempo: “Uma sonoplastia rege na empanada o movimento do sol e da lua. Uma mão enluvada gira

o calendário com os dias da semana e para (sic) no domingo” (*op. cit.*, p. 33). O tempo também é indicado por meio do discurso das personagens. Após o plantio dos girassóis, ocorre um salto temporal na ação dramática, ilustrado na letra de uma música e no calendário, em que “uma mão enluvada gira os meses do ano”.

Os girassóis também atuam como indicadores da passagem de tempo. Primeiro, há o momento em que Flora e Gabriel plantam as sementes, no casarão dos jardineiros Zelina e Alcino. Após a passagem de alguns meses, os girassóis crescem e ficam quase da altura dos meninos. Em seguida, na cena VIII, a mão enluvada gira o calendário e aparecem as estações do ano, o que sugere uma passagem de tempo maior, conforme citado acima. Os edifícios que foram construídos no lugar do casarão aparecem em forma de blocos altos que fecham a boca de cena e o caminho dos girassóis aparece “mais alto e majestoso” (*op. cit.*, p. 56).

Portanto, é por meio dos elementos cenográficos que a autora apresenta as mudanças do tempo da ação dramática e introduz um dos temas da peça, relacionado ao crescimento desenfreado das cidades em oposição ao ritmo da natureza, e é resumida na fala da professora, que propõe uma reflexão acerca deste assunto:

PROFESSORA – Os edifícios não crescem com as estações do ano, nem como os girassóis, que giram suavemente e nem crescem brincando como as crianças. Eles crescem com areia, cimento e planejamento. A pressa faz acelerar os movimentos dos pensamentos. Faça chuva, faça sol, esta cidade não para. Faça sol ou faça chuva, a cidade se agiganta! (ORTIZ, 2009, p. 54).

Em relação às personagens, há cinco personagens presentes em cena que representam seres humanos. Flora e Gabriel são as duas crianças da peça, que apesar de não terem indicadas as respectivas faixas etárias, sabe-se que estão em idade escolar, pois são amigos que frequentam a mesma classe. Ambos moram com os pais e são as personagens encarregadas de plantar os girassóis como parte da lição de casa proposta pela Professora: “criar um caminho florido feito de palavras e sementes. Vamos ver quanto tempo leva um girassol para crescer. E quantas palavras novas vocês vão aprender” (*op. cit.*, p. 44).

Assim como em outras peças da autora, a presença de personagens que representam crianças em cena é bastante comum. Em *O Caminho*, Ortiz situa as

personagens mirins realizando ações semelhantes ao cotidiano da criança. Tal procedimento permite que o pequeno espectador identifique-se com as personagens.

As personagens do Pai e da Mãe, por assumirem a configuração familiar, atuam tanto como pais de Flora como de Gabriel. Em vários momentos, elas estão presentes apenas por meio da voz *in off* e podem ser representadas pelos mesmos atores que fazem os papéis dos jardineiros. A ausência de nomes próprios dos pais dialoga com a representação que eles assumem na peça, uma vez que são personagens que representam a imagem típica de pai e mãe. Ambos trabalham e estão sempre apressados. E com isso, Ortiz também apresenta a oposição entre o tempo da criança e o tempo do adulto, conforme explicita a música cantada pelo pai na cena V: “Os girassóis enquanto crescem / lembram as crianças: / Que não têm pressa para brincar! / Que não têm hora para sonhar! / Que brincando e sonhando aprendem a pensar. / E acreditam em palavras mágicas.” (*op. cit.*, p. 46).

Como contraponto à agitação dos pais, há a presença dos jardineiros Zelina e Alcino, casal de idosos que auxilia as crianças no plantio do jardim. Os jardineiros são donos do casarão, que será derrubado para a construção dos prédios. São eles que acolhem as crianças de forma afetuosa para ceder espaço ao plantio das sementes de girassóis e explicam-lhes sobre os procedimentos e a importância de cuidar do jardim. Com isso, Ortiz insere dentro do mesmo texto três gerações diferentes e a forma como cada uma lida com a questão do tempo: os pais agitados, os jardineiros pacientes e as crianças que não apresentam ainda a preocupação com o tempo.

A Professora, assim como os pais, também é desprovida de nome próprio. Sabe-se apenas que ela é professora de português. Semelhante aos jardineiros, a Professora também argumenta sobre a importância do cuidar e do semear em suas falas. Além da criação do jardim dos girassóis, a professora pede aos alunos semearem palavras dotadas de poesia.

A imagem da professora proposta pela autora mantém relação com a imagem social da maternidade. Segundo Maria Cecília Leite (*et al.*, 2010), o papel da professora na cultura brasileira insere-se como uma extensão do cuidado materno. Os autores salientam que a imagem da docência é demarcada pelo discurso vocacional, que se apresenta por meio de uma relação de afeto, dedicação e empenho pelos alunos.



Dessa forma, observa-se que apesar de poucas informações a respeito da personagem Professora, a imagem de docência proposta por Ortiz dialoga com uma representação do profissional que permeia o imaginário coletivo. Em *O Caminho*, a Professora, além de demonstrar afeto e carinho pelos alunos Flora e Gabriel, propõe lições que ultrapassam o contexto escolar, de modo que sua atuação não diz respeito somente ao ato de ensinar conhecimentos acadêmicos, como também de ensinar para além da sala de aula.

Há ainda a presença de dois animais, a coruja e o beija-flor, que são representados por meio de bonecos, porém não é indicado nas rubricas como o ator os manipula, cabendo ao encenador propor a forma de manipulação e a voz dos animais, uma vez que eles emitem enunciados. A figura dos animais também adquire funções simbólicas dentro do enredo, de modo que a Coruja representa a noite e o Beija-Flor, o dia. A Coruja auxilia Flora a fazer sua pesquisa sobre este animal e o pássaro ajuda Gabriel a se arrumar para a escola. Os animais, ao lado da flor girassol, também representam determinadas qualidades conforme expressa a *Canção Final*: “Coruja: Sabedoria! / Girassol: Luz e Beleza / Beija-flor traz alegria” (ORTIZ, 2009, p. 59).

Jaqueline Held (1977) destaca que é comum a criança dar vida a desenhos, brinquedos e demais objetos do cotidiano. No entanto, dar vida ao animal situa-se como a predileção da criança, que costuma inventar falas para seu bicho de estimação, haja vista que a fusão entre homem e bicho é algo que permeia não só o imaginário infantil como lendas e crenças do homem. Dessa forma, colocar personagens que representam animais em cena e dar-lhe falas é a materialização do imaginário vivenciado pela criança, o que proporciona identificação imediata com a história. Em *O Caminho*, os animais apresentam enunciados no prólogo, semelhante a este contexto infantil, visto que a Coruja dialoga com Flora e o Beija-Flor com Gabriel:

FLORA (*Escrevendo*) – Daí a coruja abriu e fechou os olhos três vezes e disse:

CORUJA (*Boneco*) – Isso você resolve amanhã! ... Agora durma!

FLORA – A menina fechou e guardou o caderno. A coruja sorriu com os olhos saudando o dia e despertando o beija-flor;

*Amanhece. O sol surge na empanada e o beija-flor revoa. Luz no menino.*

GABRIEL (*Escrevendo*) – Daí o beija-flor, de barriga bem cheia, saudou o sol e disse:

BEIJA-FLOR (*Boneco*) – Muito bem, sua lição ficou ótima! Agora guarde os óculos e vista-se para o café da manhã.

GABRIEL – O menino pensou na segunda-feira, viu o beija-flor beijando as flores, ainda era domingo! (ORTIZ, 2009, p. 33).

Apesar dos animais apresentarem ações humanas somente nesse início, verifica-se que é no prólogo que Ortiz referencia a questão do fantástico, uma vez que no restante do texto as ações das personagens correspondem à verossimilhança.

A última personagem é o porteiro dos edifícios construídos no lugar do casarão, que recebe Flora e Gabriel, porém escuta-se apenas a sua voz, conforme indicação da autora. O porteiro só permite a entrada das crianças mediante a declamação de um poema. Sendo assim, Ortiz apresenta a poesia como um dos temas do texto, uma vez que todas as personagens apresentam lirismo em suas falas. Não há a figura do narrador.

Compostas por Rosy Greca, as músicas dialogam com a temática da peça e com as ações das personagens. Ao todo, são sete músicas, cinco delas são cantadas pelas próprias personagens, consoante indicação na rubrica. Como não há partituras no texto, a melodia de cada música pode ser elaborada de acordo com cada encenação, caso não haja envolvimento da compositora. Neste sentido, as músicas, que compõem o discurso teatral, não aparecem apenas como entretenimento entre as ações, como ocorre em algumas peças para crianças.

Assim como em outros textos da autora, que também conta com a parceria de Greca, a música sugere reflexão, complementa ou resume cenas e evidencia as ações das personagens, compondo o texto dramático. Soma-se a isso o fato de que, nesse texto, vários enunciados são demarcados por palavras que apresentam rimas, o que confere determinado ritmo à leitura. Há ainda outras indicações de sonoplastia que auxiliam na execução dos gestos das personagens e facilitam a imaginação do leitor, como ocorre na cena II, quando Gabriel está se arrumando para escola. Ortiz indica o uso de uma “música clássica calorosa”, associada aos barulhos de liquidificador e chuveiro, para indicar a pressa e agitação dos pais.

Em oposição à música, a comicidade é um dos aspectos que não aparece com frequência nos textos da autora. Apesar de ser uma constante no teatro para crianças, recursos nitidamente cômicos não abrangem todas as peças de Ortiz. Em *O Caminho*, não há passagens com intenção de provocar o riso. Uma das características do texto que pode sugerir comicidade é o uso de rimas nas falas das personagens, fato que pode ser concretizado somente com a encenação.

De todos os textos analisados, este é o que apresenta uma estrutura pertinente à quarta parede<sup>122</sup>. Não há no texto nenhum indicativo de envolvimento ou menção ao público e também não há indícios de que a história trata-se de uma ficção ou demais referências ao contexto teatral, características que aparecem no restante dos textos. Dessa forma, a autora demonstra outra postura no trato em relação ao pequeno espectador, de modo que não há mais necessidade de basear-se no contexto teatral para narrar uma história, apenas apresentá-la. O contexto de promover a reflexão do espectador permanece, mas a escolha da autora recai sobre a estrutura dramática, sem a intenção de lembrar a plateia de sua condição de espectador, dissolvendo a postura didática pontuada por Pupo (1991).

Observa-se ainda que o conflito central da história é representado pela plantação e manutenção dos girassóis, a despeito da construção dos prédios, tarefa concluída com êxito pelas crianças e pelos jardineiros, visto que os edifícios não acabaram com o jardim. É assim que Ortiz resume o tema presente no texto: a necessidade de progresso implica cautela, conforme expõe a música cantada por Gabriel e Flora:

*No alto do ciclorama em sombras, aparece o trator desviando as flores e os dois cantam.*  
Quando as máquinas aceleram  
Encontram a palavra: cuidar!  
Cuidado com as flores  
Cuidado com a coruja  
Cuidado com os beija-flores (ORTIZ, 2009, p. 57).

Com isso, verifica-se que a temática da ecologia, presente em outras peças, aparece em *O Caminho dos Girassóis*, porém não com o intuito de defender uma tese ou reforçar mensagens didáticas. Além disso, a autora critica a agitação contemporânea de forma bem humorada na ação dos pais. Outros temas que aparecem atrelados ao texto referem-se à natureza, ao cotidiano das crianças, ao ciclo da vida e ao crescimento.

A ideia da pressa e afobação, que motiva a ação das personagens dos pais, ilustra o contexto da vida moderna. Ao situar o crescimento das cidades e o progresso como partes integrantes da vida moderna, a autora também mostra as

---

<sup>122</sup> Patrice Pavis (2011) expõe que a quarta parede é a separação imaginária entre palco e plateia, típica da estética naturalista, em que o espectador apenas observa a ação das personagens, que agem sem considerar a presença da plateia.

exigências da educação impostas às crianças em suas etapas de desenvolvimento. Com isso, ao introduzir a ideia do cuidado, atrelada ao crescimento dos girassóis, Ortiz nos fornece a reflexão de que é necessário focar o cuidado também no desenvolvimento da infância, de modo a respeitar o tempo da criança que difere do ritmo do adulto.

#### 4.1.8 Na Roda dos Sonhos

O texto foi escrito em 2009 e foi enviado pela autora. A peça conta com treze personagens, conforme descrição da rubrica: Rhavi (o menino da chuva); Mãe (voz e boneco); Avô (boneco); Moça da Sombrinha (boneco); Guga (menino da bicicleta); figuras da cidade (formas animadas); Guarda de trânsito (boneco); Cachorrinho (boneco); Melissa (a menina da aldeia); Iexá Raú (boneco); Coro de Crianças (bonecos); figuras da mata (formas animadas); Guardiã dos Sonhos (ator e manipulador). O texto é dividido em prólogo, onze cenas nomeadas (que antecipam o assunto a ser tratado em cada uma) e epílogo. O prólogo e o epílogo são cenas em que todas as personagens se reúnem, de maneira que é apenas nesses dois momentos que a roda dos sonhos encontra-se formada.

A história ocorre no espaço da roda dos sonhos, que engloba o acontecimento do sonho de cada personagem. Melissa tem o sonho de cozinhar em uma panela de barro. Guga tem como sonho a bicicleta. E Rhavi tem como sonho a chuva. O Guardiã dos Sonhos atua como mediador na realização do sonho de cada um e atua como o narrador da história. Com isso, a ambientação cênica engloba a roda dos sonhos dividida em: casa do menino Rhavi, a cidade e uma aldeia, conforme ilustração 2:

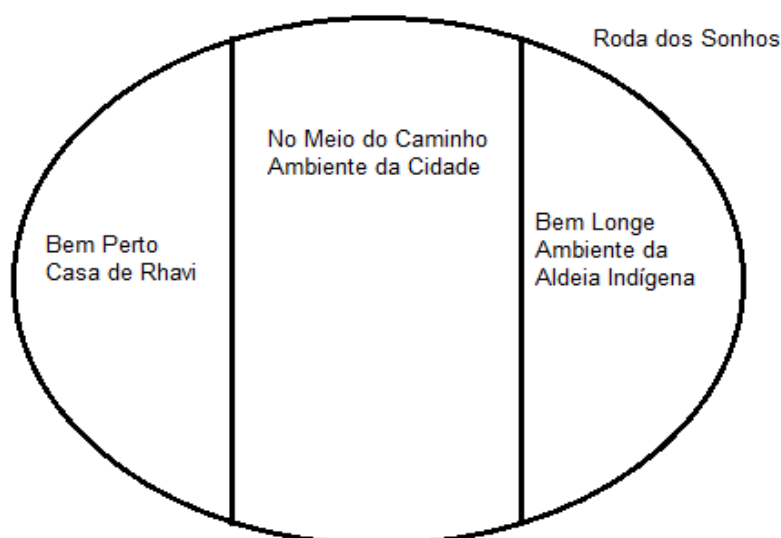


Ilustração 2: divisão cenográfica do texto *Na Roda dos Sonhos*, proposta pela autora.

Apesar de a Roda dos Sonhos ser um ambiente onírico, as histórias das personagens ocorrem em um contexto de realidade, pois elas se encontram no ambiente simbólico da roda para narrar seus “sonhos sonhados”. O que fornece ao enredo o contexto do maravilhoso são os próprios sonhos, cujos relatos são apresentados ao leitor pelas ações das personagens, o que faz com que a autora proponha histórias que misturam sonho e realidade, a partir do desdobramento da roda dos sonhos.

Este ambiente onírico suspende a questão temporal, haja vista que o tempo na peça é semelhante ao tempo mítico dos contos de fadas, ou seja, sem cronologia, conforme afirma Costa (2015). A autora fornece alguns indícios de tempo relacionados ao momento em que as personagens relatam seus sonhos, tendo em vista que Rhavi e Guga comentam sobre o fato de ser manhã. Entretanto, na casa de Rhavi está chovendo e na cidade onde Guga está, tem sol. Porém, ambos parecem estar na mesma localidade, uma vez que ao final da história, quando as personagens se encontram para formar novamente a roda dos sonhos, forma-se um arco-íris.

Quanto ao espaço, também há essa mistura entre o espaço real e o espaço proporcionado pelos sonhos. A Roda dos Sonhos é o espaço dramático que congrega a possibilidade de vivenciar o sonho e onde ocorre o encontro dos amigos com o Guardião dos Sonhos. Quando ela é desdobrada, as personagens apresentam ao leitor os fatos que ocorreram em seus sonhos simultaneamente por meio de suas ações. Após cada relato, forma-se novamente a roda, em que cada

personagem traz um objeto, representando seu sonho, da mesma forma que ocorre no prólogo. A roda é um ambiente simbólico que representa o encontro dos amigos e se assemelha a uma roda de conversa, todavia se apresenta de forma lúdica e poética, conforme resume a fala de Guga: “Estamos na roda dos sonhos onde gira o bem querer. E giramos de mãos dadas pra encontrar o bem dizer” (ORTIZ, 2009, p. 04).

O espaço da roda é dividido em três espaços reais: a casa de Rhavi, a aldeia e a cidade. A autora caracteriza a casa de Rhavi como “bem perto”, a aldeia como “lá longe” e a cidade como “no meio do caminho”, que unidos formam o caminho da Roda dos Sonhos. Contudo, por se tratar de histórias que aconteceram nos sonhos, estes espaços acabam por gerar dúvidas ao leitor, o que faz com que não haja a certeza de que existem de fato ou se são lugares apenas relativos ao sonho de cada personagem. Essa suposta confusão é evidenciada pelo uso de bonecos para representar as personagens que compõem as histórias dos sonhos, pois apenas as crianças e o Guardiã dos Sonhos parecem ser representados por atores, segundo indicação da autora, uma vez que a encenação pode assumir outro formato, de acordo com a escolha do diretor.

Neste caso, os bonecos e as demais formas animadas (que podem ser sombras, máscaras, projeção) que representam os coletivos – figuras da mata e figuras da cidade – são utilizados para auxiliar a ilustração dos sonhos, o que contribui para instaurar o ambiente onírico. O fato de ser o Guardiã dos Sonhos a personagem responsável pela manipulação dos bonecos contribui para evidenciar as ações das cenas, como componentes dos sonhos. Porém, mesmo com o uso de bonecos, o fato de os sonhos serem ilustrados no palco por ações e não apenas relatos verbais, possibilita a impressão de realidade. Há de se considerar ainda que a divisão entre sonho e realidade usualmente será feita por um espectador adulto, porque, para a criança, não há essa distinção, visto que realidade e fantasia são unificadas em um só contexto.

São quatro as personagens representadas por atores, três representam crianças, no entanto sem especificação de idade. Rhavi, caracterizado como o menino da chuva, narra o sonho que teve com seu avô materno em um dia chuvoso. Tanto sua mãe como seu avô são bonecos manipulados pelo Guardiã. O avô lhe conta a história de como conheceu uma moça em uma estação de trem. O fato de a história ser sobre o avô, há poucas informações a respeito de Rhavi. Guga é o

menino da bicicleta, que narra a história de como salvou um cachorro de um atropelamento. Melissa é a menina na aldeia, que se encontra com Ilexá Raú e com ele aprende a cozinhar mingau em uma panela de barro. As informações imprecisas e a agilidade que caracteriza o ritmo das ações são próprias do ambiente do sonho, e essa característica se reflete nas personagens, já que o texto se propõe a narrar sonhos e não aprofundar o enredo e a caracterização de personagens. Sendo assim, a grande personagem do texto é a roda dos sonhos, local onde tudo é possível de ser realizado.

O Guardiã dos Sonhos, personagem que atua como narrador, é apresentado como “mágico”, “vento”, “notícia” ou “pensamento” e “Guardião dos Sonhos sonhados” (ORTIZ, 2009, p. 5). Simbolicamente, o Guardiã representa a memória, pois é ele quem presenteia as crianças com os objetos dos sonhos de cada um e também reúne todos na roda, ação que possibilita que as crianças se lembrem de seus sonhos. Como narrador, o Guardiã organiza a narrativa e unifica os elementos da história, ao apresentar ao público os enredos de cada personagem. Além disso, o Guardiã é a personagem que promove o rompimento com a ilusão teatral, uma vez que é ele quem manipula as formas animadas aos olhos do público, desvendando os bastidores do fazer teatral.

Pelo fato de a roda dos sonhos ser um grande espaço lúdico, a música tem destaque nessa peça. Ao todo são treze músicas cantadas pelas personagens, sem a inclusão das partituras. A maioria das letras tem função dramaturgica, haja vista que resumem ou antecipam ações, atuam como resposta aos diálogos e como apresentação de personagens. As músicas também explicitam ao leitor as temáticas abordadas na peça, como por exemplo, a *Canção de Ter Amor*, cuja letra contém indícios didáticos: “Dar seu amor é o melhor / De tudo que se espera / Ter um amor todinho seu / É como a vida nos tempera” (ORTIZ, 2009, p. 20).

O texto não apresenta traços de comicidade. Observa-se ainda que Ortiz oferece uma riqueza poética nos diálogos. Entre seus textos, este é o que mais apresenta complexidade ao leitor e espectador, pois além de apresentar três tramas simultâneas, a autora demonstra ampla liberdade em brincar com as palavras e, a partir delas, fornecer brechas para o leitor preencher as lacunas com sua imaginação. Massaud Moisés (2002) define a imaginação como a faculdade de criar imagens. Falas como “As nossas cortinas estão rodopiando de alegria”, “Um sol gordo e fenomenal” ou “Olhem lá o passarinho conversando com o vento” são

exemplos de trechos do texto que possibilitam a participação ativa do leitor. Mesmo sendo um texto teatral, que tem como característica a visualidade, já que é escrito para ser visto, Ortiz apresenta uma comunhão entre a estrutura dramática e o gênero narrativo.

Com esse texto, a autora apresenta uma característica até então ausente em textos anteriores. Em várias passagens, Ortiz convida o leitor e espectador a sentir o texto não só pelo olhar e pela audição, como pelos outros sentidos. As personagens citam o “cheiro de chuva”, o “gosto de sol”, a “comida temperada com flores”, o “calor do vento”, o que posiciona o espectador a refletir sobre essas sensações.

Theresia Birkenhauer (2012), ao dissertar sobre textos teatrais dramáticos e “não mais dramáticos”, ressalta que a linguagem em textos que vão além do drama “mostram uma tematização autorreflexiva da língua” (*op. cit.*, p. 182), tendo em vista que podem ser lidos como poesia. Dessa forma, a dimensão da linguagem poética desses textos, para ser materializada no palco, implica uma determinada prática de leitura ou montagem que revele ou não essa dimensão. Apesar de o texto de Ortiz apresentar um enredo demarcado pela estrutura dramática, a linguagem utilizada pela autora, por meio da fala das personagens, é dotada de grande poeticidade. Ao apresentar ao leitor elementos sinestésicos, a dramaturga insere elementos poéticos, que são recebidos pelo leitor ou ouvinte como um “espaço mental (...)”, fazendo o texto ressoar sem necessitar de ilustração, nem de representação de uma situação ou uma ação” (PAVIS, 2011, p. 294).

Com isso, o envolvimento do público neste texto está relacionado às perguntas feitas pelas personagens, sendo desprovidas de qualquer didatismo, pois convidam o espectador ou leitor a fazê-las introspectivamente e não dar respostas interativas, como é usual no teatro para infância. No início da peça, Melissa pergunta ao Guardião: “Que sonhos você quer sonhar?” (*op. cit.*, p. 5). Assim, é apresentado ao leitor o tema do sonho, ao mesmo tempo em que o desloca de sua posição confortável de mero contemplador da ação e o convida a se perguntar sobre quais sonhos ele quer sonhar.

Estas perguntas também são feitas para criar expectativas diante do que será apresentado. Sendo o Guardião o narrador, ao apresentar o cenário e a temática proposta, esta personagem convida o público a compartilhar deste ambiente onírico e imaginar os sonhos que estão por vir:



Guardião dos Sonhos (TOCA UMA CORNETA) Atenção, muita atenção! Todos os sonhadores de prontidão? É hora de viajar. É hora de inventar o lugar do sonho sonhado. (...) Será que a nuvem choveu? Aonde nos levará as rodas desta bicicleta? E que delícia é aquela que está dentro da panela de barro amarela? (ORTIZ, 2009, p. 6).

A única passagem em que a rubrica sugere participação da plateia de forma direta é no trecho final, o qual indica que o “Guardião dos Sonhos e os amigos espalham objetos de sonhos sonhados no palco e cantam convidando a plateia a ir encontrar as histórias de seus sonhos” (*op. cit.*, p. 24), o que pode ser modificado de acordo com a encenação.

Os temas abordados pela autora aparecem representados nos objetos dos sonhos das personagens. Anne Ubersfeld (2010) afirma que o signo teatral é dotado de uma “pluralidade de códigos que sustenta uma enorme quantidade de redes textuais representadas” (*op. cit.*, p. 14), cuja leitura pode ocorrer em diferentes níveis. Os objetos de cena trazidos pelas personagens podem assumir diversas conotações. Porém, de acordo com alguns enunciados do texto, considera-se que a chuva e a nuvem no sonho de Rhavi representam o amor e a lembrança. A panela de barro e a receita do mingau representam o afeto materno na história da Melissa. No sonho de Guga, a bicicleta representa amizade e companheirismo.

Assim como em outros textos, Ortiz também cita a questão da ecologia, na figura de Iexá Raú. Todavia, diferente do texto *Maria Pipoca*, cujo tema principal tem relação direta com a personagem indígena, Iexá Raú é coadjuvante na história de Melissa. Contudo, a ideia do índio, como alguém que transmite conhecimentos que passam de geração em geração e que cuida da natureza, aparece de forma semelhante, pois é ele quem ensina a receita do mingau e, assim como Guga, aparece cuidando de um animal machucado.

Salienta-se ainda que as rubricas, oportunizadas pela dramaturga, proporcionam muita liberdade ao encenador. Por se tratar de um texto inédito, é possível que a autora tenha escrito sem a demanda por uma encenação imediata, como é o caso dos outros textos, que, em sua maioria, foram editados e publicados após a ocorrência da encenação. Essa liberdade também encontra eco na imaginação do leitor ou espectador, uma vez que há passagens no texto cuja

descrição permite dar vazão à capacidade imagética, consequência decorrente do cunho poético, conforme mencionado acima.

## 5 CONCLUSÃO

*Crianças, éramos pintor, modelador, botânico, escultor,  
arquiteto, caçador, explorador. E o que aconteceu com  
tudo isso?*

Gaston Bachelard (1884-1962)

Para uma história de pouco mais de 50 anos de profissionalização, é possível observar que o teatro para infância no Brasil encontra manifestações diversas, grupos e companhias consolidadas, pesquisa fértil e iniciativas que buscam a valorização da modalidade, uma vez que o produto cultural para crianças ainda é tido como inferior, seja pelos realizadores como pelo público. Entretanto, mesmo com todo o debate acerca do teatro para crianças, ainda é bastante comum obras em cartaz com pouca possibilidade de diálogo com a criança dos dias atuais. Grande parte das montagens embasa a encenação a partir de conteúdos didáticos, que parecem servir de catequese para a formação da criança ideal, categorização de uma infância baseada na visão do adulto. Desse modo, o público alvo raramente encontra representatividade no palco.

Sendo assim, ao analisar o panorama da década de 1970, proposto por Pupo (1991), a sensação de que pouca coisa mudou no contexto do teatro para crianças permanece latente. Porém, iniciativas de renome, representadas por Lúcia Benedetti, Maria Clara Machado, Tatiana Belinky, Sylvia Orthof, Ilo Krugli, Vladimir Capella, para citar alguns, possibilitaram um novo olhar para o espectador mirim e, portanto, uma nova forma de conceber o teatro para crianças. Nota-se que as manifestações ocorridas no cenário nacional encontraram ressonância na capital curitibana nas encenações de Antonio Carlos Kraide e nos textos de Fátima Ortiz, artistas que contribuíram para a consolidação do teatro para infância em Curitiba, ao lado da proposta do TCP e da vinda do Grips Theater.

Ao determos-nos sobre a dramaturgia curitibana, observa-se que os textos produzidos atualmente diferem em alguns pontos se comparados aos textos da década de 1970, conforme salientados por Pupo (1991). É o caso do uso do maniqueísmo, por exemplo. Em alguns textos da produção curitibana, poucos apresentam esse tipo de procedimento, caracterizando uma parcela mínima da amostra. Portanto, nota-se que o discurso maniqueísta não caracteriza os textos

produzidos na capital, cenário divergente daquele apresentado por Pupo sobre a década de 1970.

Considerando que uma das fontes primárias de inspiração do teatro para infância refere-se ao uso dos contos de fadas e personagens conhecidas da plateia, de modo que adaptações são bastante comuns nesse contexto. Citam-se as autoras Tatiana Belinky e Maria Clara Machado como dramaturgas que se utilizaram da intertextualidade explícita na produção de dramaturgia. Nos textos produzidos em Curitiba, as adaptações são comuns, principalmente nos textos criados para encenações da Cia do Abraço. Nesse caso, mesmo em textos em que não há a adaptação, as peças se utilizam de personalidades conhecidas do público como fonte de inspiração da dramaturgia.

É possível ainda apreender algumas particularidades da dramaturgia produzida em Curitiba. As peças para crianças são muito distintas entre si, principalmente na estrutura dos textos. Enéas Lour e Fátima Ortiz, por serem parceiros de trabalho, apresentam maiores afinidades. Letícia Guimarães e os textos da Cia do Abraço apontam para características próprias que se distanciam da produção de seus antecessores, principalmente no que diz respeito à temática. Léo Moita, dramaturgo de uma geração mais nova, rompe com a estrutura dramática tradicional e propõe uma espécie de poesia para a cena. Essa diversidade contempla a amplitude do público e dos produtores teatrais, de modo que situa a capital paranaense com uma produção exponencial na área de teatro para crianças.

No que se refere ao objeto de estudo desta dissertação, ao acompanhar a trajetória dramatúrgica da autora Fátima Ortiz<sup>123</sup> até o ano de 2011, verifica-se que o tema da ecologia é muito presente nos textos analisados. Por ser uma autora, cuja obra de dramaturgia iniciou-se na década de 1970, período demarcado pelo amplo debate das questões ecológicas, é notável que estas ideias pudessem influenciar sua criação. Nesse período, observa-se uma explosão desse tema, que aparecia como tese no contexto do teatro para infância, conforme salienta Maria Lúcia Pupo (1991). Entretanto, as propostas de Ortiz não engendram textos de cunho ativista, como era comum na década citada. O grande êxito da autora é apresentar esse tema a partir de uma reflexão sobre as questões econômicas e sobre as

---

<sup>123</sup> Atualmente, Fátima Ortiz publicou a peça *Oscar o Sopro e a Curva*, aprovada no Edital Oraci Gemba 2014, da Fundação Cultural de Curitiba. Maiores informações, vide entrevista com a autora no Anexo B.

consequências geradas pela degradação ambiental. Nota-se também que Ortiz ao tratar desse assunto o faz pelo viés de contemplação da natureza, como bem afirma a própria autora em entrevista<sup>124</sup>.

Com isso, a questão da natureza também é muito presente em sua obra. Ao englobar esse tema, Ortiz apresenta, por meio dos recursos cênicos e das falas das personagens, aspectos ligados à transformação dos objetos e dos seres vivos, assim como de outros fenômenos da natureza, como o ciclo do dia e da noite e das estações do ano. Esses aspectos ainda ilustram a temática relacionada ao ciclo do nascer, crescer e morrer, de modo que a autora insere conteúdos relacionados à morte, ao crescimento da criança, às diferenças entre gerações, à importância da memória e à construção de saberes. Esses temas não são muito recorrentes nas obras de teatro para infância, uma vez que ainda há peças com textos açucarados permeados por conteúdos maniqueístas, enunciados por atores com figurinos decorativos. Entretanto, ao lado de outros dramaturgos que não seguem esse tipo de representação, Ortiz apresenta temas que permeiam a sensibilidade humana, através do jogo e da ludicidade próprios para uma encenação para pequenos espectadores.

Esses temas são trabalhados pela autora por meio da ação de cuidar. Diretamente atrelado ou não ao tema da ecologia, Ortiz ressalta em seus textos enunciados e ações acerca do cuidado, situando-se como um motivo recorrente em suas peças. Em *O Caminho dos Girassóis*, cujo subtítulo é *A Arte de Cuidar*, há o exemplo máximo dessa concepção proposta pela autora, uma vez que a reflexão proporcionada pelas ações das personagens de plantar e zelar pelo jardim remete ao tema da natureza em oposição à expansão das cidades. Em *Memórias do Palhaço Amoroso*, o cuidar aparece sob a ótica das relações e da memória e a importância de manter vínculos essenciais de amizade e amor. Em *A Roda dos Sonhos*, o cuidado centra-se sobre os sonhos e sobre a importância de concretizá-los. Em outros textos, a autora não deixa de salientar a ideia do cuidado nas ações e falas das personagens.

Fanny Abramovich (1983) ao situar o panorama do teatro para crianças na década de 1970, a partir de uma entrevista com Humberto Braga, salienta que há uma divisão emergente no que diz respeito a esta dramaturgia: de um lado, textos

---

<sup>124</sup> Vide Anexo B.

com forte cunho maniqueísta (cuja resolução de conflitos costuma ocorrer de maneira simplista) e de outro, textos cujo conteúdo apresenta uma preocupação com questões próprias da infância. Afirma-se que o discurso maniqueísta é herança dos primórdios da literatura infantil brasileira, que, assim como as produções teatrais, surgiu atrelada ao ambiente escolar. O papel pedagógico atribuído à literatura infantil possibilitou a origem de textos cujo discurso centrava-se sobre a formação moral da criança. Como recurso pedagógico, os livros direcionados às crianças continham conteúdos maniqueístas, de modo a ensinar ao pequeno leitor o discernimento entre o certo e o errado.

A ruptura da literatura com esta concepção pedagógica ocorreu a partir da obra de Monteiro Lobato, autor que possibilitou inovações estéticas no texto para crianças, conforme exposto no segundo capítulo. Porém, a emancipação deste maniqueísmo pela literatura infantil, situando-a a partir de seu caráter estético aconteceu somente na década de 1970, período de desbravamento do gênero, cuja produção encontrava-se no auge da ditadura militar, conforme afirma Fernanda Abade (2013). Assim como ocorreu com a produção teatral, os autores encontraram na literatura para crianças uma forma de debater as questões sociais e o cenário político do país.

Na dramaturgia, o tom didático e maniqueísta ainda é presente em algumas peças para crianças, situando-se como um aspecto recorrente e evidenciado em algumas encenações. No entanto, a obra de Fátima Ortiz não apresenta textos com conflitos caracterizados pela luta entre o bem e o mal ou outros pares de opostos. Observa-se que tal característica não insurge em nenhum dos textos analisados.

A tradição escolar do teatro e da literatura infantil também impulsionou textos que relevam o tom didático. Assim como o maniqueísmo aparece com frequência em peças para crianças, conteúdos de cunho didático, que visam apresentar mensagens edificantes, moralizantes ou com intenções de transmitir ensinamentos são bastante comuns nesta modalidade. São peças cujo conteúdo abrange a defesa de uma tese ou ponto de vista. Pupo (1991) afirma que grande parte dos textos da década de 1970 veiculava esse tipo de mensagem, que podia ser tanto de ordem moral quanto não moral. A valorização da imaginação, a defesa da ecologia, transmissão de preceitos de caráter ético e o uso de explicações que se assemelham a uma aula escolar são exemplos citados pela autora para ilustrar graus de didatismo presente nos textos para crianças. Ortiz, autora emergente no

período analisado por Pupo, também apresenta textos que veiculam uma mensagem ou ações que remetem ao didático.

O primeiro texto analisado, *Era Uma Vez Outra História* (1976), apresenta algumas passagens nitidamente didáticas, porém que não veiculam conteúdos de ordem moral. Ao longo de sua produção enquanto dramaturga observa-se que Ortiz desprende-se do didático e propõe textos com lacunas a serem preenchidas pelo leitor ou espectador. Mesmo em textos que contenham mensagens explicativas, verifica-se que estas são apresentadas com um grau de sutileza maior se comparado aos textos iniciais. Essas mensagens também são apresentadas com maior teor poético nos últimos textos analisados, de modo que essa característica emerge com uma singularidade própria de sua escrita dramática.

Outro fator comum referente ao teatro para crianças diz respeito às adaptações. Contos populares, contos de fadas e literatura infantil são textos que inspiram adaptações para os palcos. A própria Fátima Ortiz já propôs duas adaptações: *O Menino Maluquinho* (1987, adaptado de Ziraldo) e *Soassim* (1992, adaptado de Ruth Rocha). Entretanto, esse tipo de intertextualidade<sup>125</sup> não é uma particularidade de sua dramaturgia. Verifica-se ainda que, nos textos de Ortiz analisados no capítulo quatro, não há alusão explícita ou referência a textos anteriores ou textos de outros autores.

Entretanto, pode-se considerar que a trajetória artística percorrida pela autora possibilitou influências em sua obra. Cita-se como exemplo sua participação como atriz na peça do Grips Theater<sup>126</sup>. Assim como o grupo e a montagem de *Locomoc e Milipili* influenciaram toda uma geração de produtores de teatro para crianças, observa-se que Ortiz também absorveu o debate realizado pelo grupo. Tal atributo pode ser exemplificado a partir das questões relacionadas à desigualdade social em *Maria Pipoca* e ao evidenciar o protagonismo infantil nas ações das personagens que representam crianças, por exemplo. Certamente, essas características não se reduzem unicamente à presença do grupo alemão, mas é

---

<sup>125</sup> De acordo com Julia Kristeva (1969), todos os textos são construídos a partir de um mosaico de citações, de modo que há um entrelaçamento entre obras, formando um elo infindável de correspondências. Portanto, a compreensão de um texto se dá a partir da relação estabelecida com textos anteriores. Dessa forma, a adaptação insere-se como uma forma de intertextualidade, uma vez que dialoga com a obra anterior na qual foi baseada. Porém, tal afirmação não significa que “as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais”, como ressalva Linda Hutcheon (2011).

<sup>126</sup> Citado no tópico 2.3.

possível considerar um diálogo entre a proposta da autora e a proposta desta companhia.

Essa constatação não anula a possibilidade de outras inspirações. Verifica-se em alguns textos elementos que permeiam o universo maravilhoso dos contos de fadas. As peças *Que História é Essa?* e *O Olho D'Água* são exemplos dessa conjuntura. A partir do procedimento da narrativa oral, a autora propõe personagens contadoras de histórias que narram enredos que reportam ao universo mítico dos contos. Dessa forma, o texto transporta o leitor para esse lugar extraordinário e fantasioso de terras encantadas que permeiam o imaginário coletivo.

Entretanto, a forma como autora apresenta os elementos fantásticos, presentes em maior ou menor grau em todos os textos analisados, apresentam-se calcados na verossimilhança. Por ser uma dramaturgia voltada ao público infantil, fase em que a diferenciação entre realidade e fantasia é muito tênue, é natural que a presença desses elementos faça parte do contexto das peças. Mas, no caso da dramaturgia de Ortiz, para o leitor, não há surpresa em se deparar, por exemplo, com animais que falam (*O Caminho dos Girassóis*; *Maria Pipoca*) ou brinquedos que ganham vida (*Era Uma Vez Outra História*).

Jaqueline Held (1977) afirma que a obra fantástica encontra sua fonte na experiência cotidiana, a partir de personagens conhecidas, sem a impressão de artificialidade. No caso das peças de Ortiz, essa ausência de estranheza se dá pelo fato de que a autora insere o maravilhoso de forma condizente com o andamento da trama. Soma-se a isso o fato de que os textos não são essencialmente fantásticos, uma vez que apresentam situações atreladas ao cotidiano da criança: a escola, as brincadeiras, as relações familiares.

Os elementos fantásticos misturam-se ainda com a inserção de elementos regionais. Em *Maria Pipoca*, apesar de não referenciar o local onde está a casa de Laé e de Maria Pipoca, a narração sobre a história do índio e o uso de palavras em guarani permite uma relação com o contexto brasileiro. Assim como ocorre em *A História de Pã*, peça em que Teca e Teleca referem-se a regiões geográficas do Brasil. Há ainda a referência ao Boi-de-Mamão (*Era Uma Vez Outra História*), festa tradicional do litoral paranaense e catarinense.

Observa-se ainda que a autora apresenta os elementos fantásticos através do uso da contação de histórias, de modo que em algumas peças, esses elementos aparecem atrelados ao universo do conto de fadas e da narrativa oral. Dessa forma,



ao alinhar a fantasia ao cotidiano da criança ou ao contexto mítico, a autora permite que a verossimilhança e o maravilhoso dialoguem de forma análoga.

Enquanto traço estilístico, verifica-se uma predominância de elementos relacionados ao teatro épico. A ausência de conflitos é uma das características das peças de Ortiz. Massaud Moisés (2002) define conflito como oposição entre duas forças ou personagens. A noção de conflito é visualizada na peça *O Caminho dos Girassóis*, que apresenta Flora, Gabriel e os jardineiros diante do obstáculo de plantar um jardim em um local de construção de edifícios. Em *Maria Pipoca*, *Que História é Essa?* e *O Olho D'Água*, os conflitos mantêm relação com o enredo apresentado a partir da figura do contador de histórias, que tem como função a narração dos acontecimentos, através da explicitação da convenção teatral. Com isso, os conflitos não são apresentados a partir da curvatura tradicional da peça dramática, representada pela exposição do conflito, clímax e desenlace.

O uso da música também tem fator preponderante na dramaturgia de Ortiz. Apesar de todos os textos apresentarem trechos com músicas, não se pode enquadrar a dramaturgia de Ortiz na categoria dos musicais. A autora sugere canções que complementam a dramaturgia. Com letras esboçadas pela autora em parceria com a compositora Rosy Greca, responsável pela composição da melodia, as canções dialogam diretamente com os enunciados e ações, o que contribui para a dinâmica da encenação. As canções são inseridas para apresentar personagens, resumir a ação precedente e proporcionar reflexões sobre as temáticas apresentadas. Apesar da composição original, a edição dos textos não contempla as partituras (com exceção de *Era Uma Vez Outra História*), de modo que a melodia das músicas ficará a cargo do encenador na hipótese de uma encenação que não contemple a participação da compositora.

Conforme já mencionado anteriormente, o uso da música é uma constante no que diz respeito às encenações para crianças. Segundo Pupo (1991), o teatro para crianças usualmente contempla a música. Dessa forma, a música enquanto recurso atrelado à dramaturgia pode caracterizar um dos componentes didáticos das peças para crianças, uma vez que a música resume ações e evidencia os conteúdos das peças. Como uma espécie de narrador, a música pode auxiliar o pequeno espectador a costurar o enredo e apreender melhor a encenação.

O tratamento do tempo também é um elemento que evidencia traços épicos. Através da contação de histórias, a autora apresenta ações ocorridas no passado

que são representadas cenicamente ou através de projeções. Em *Maria Pipoca* e *Memórias do Palhaço Amoroso*, a projeção tem função de narração, uma vez que são mostradas no telão ações concernentes ao enredo. A projeção também atua como aparato tecnológico nos dois casos, como maneira de ilustrar o assunto comum às duas peças: a tecnologia em oposição à simplicidade.

Fátima Ortiz ainda propõe o uso de formas animadas como elementos componentes de suas peças. Quanto às formas animadas, presentes em sete dos oito textos analisados, não há nenhuma uma peça elaborada especificamente para uma encenação de teatro de bonecos, com base nas indicações da autora. Entretanto, *O Caminho dos Girassóis* e *Maria Pipoca* situam como parte do cenário uma empanada para bonecos, fator que pode sugerir que todas as personagens sejam representadas por bonecos e que a encenação possa contemplar o teatro de formas animadas.

Nas peças analisadas, as figuras dos bonecos atuam da seguinte forma: para representar a materialização do brinquedo da criança, para possibilitar o elemento fantástico, como parte componente da narração de histórias ou como forma de solucionar questões técnicas, uma vez que a personificação da personagem por um ator não condiz com a contextualização da fábula ou poderia acarretar em um ônus para a encenação. Dessa forma, as formas animadas como parte da narração de uma história (*A História de Pã*; *Maria Pipoca*; *Que História é Essa?*; *O Olho D'Água*) situam o boneco como um elemento de valorização do épico. Já em *A Roda dos Sonhos*, a representação de figuras de coletivos é bem solucionada a partir da sugestão de sombras.

Em *O Caminho dos Girassóis*, as figuras da Coruja e do Beija-Flor representam o animismo infantil. É muito comum a criança dar vida aos seus brinquedos (exemplo proposto em *Era Uma Vez Outra História*) e imaginar que os animais também falam. Ao ver materializado em cena esse desejo, a autora possibilita a identificação imediata do pequeno espectador.

No que diz respeito às personagens, Marta Morais da Costa (2015) apresenta três espécies que aparecem frequentemente nas narrativas para crianças. As personagens-tipo apresentam características facilmente reconhecíveis pelo leitor (como exemplo, cita-se Amoroso em *Memórias do Palhaço Amoroso*). Há ainda as personagens que remetem a estereótipos, ou seja, representam figuras mais exageradas do que as personagens-tipo. E por último, a presença de personagens

arquetípicas, que denotam maior identificação. No quadro abaixo, foram listadas as personagens de maior ocorrência nos textos analisados.

<b>Personagens</b>	<b>Peças</b>
Criança	Era Uma Vez Outra História; Maria Pipoca; O Olho D'Água; O Caminho dos Girassóis; Na Roda dos Sonhos;
Contador	Maria Pipoca; Que História é Essa?; O Olho D'Água; O; Na Roda dos Sonhos;
Elementos da Natureza <sup>127</sup>	A História de Pã; Maria Pipoca; O Olho D'Água; O Caminho dos Girassóis;
Mãe / Pai	Maria Pipoca; O Olho D'Água; Na Roda dos Sonhos;
Avô / Avó / Idosos	Memórias do Palhaço Amoroso; O Caminho dos Girassóis; Na Roda dos Sonhos;
Índio	Maria Pipoca; Na Roda dos Sonhos;
Palhaço	A História de Pã; Memórias do Palhaço Amoroso;
Rei / Rainha / Princesa	Que História é Essa?; O Olho D'Água;
Professora	O Caminho dos Girassóis

Figuras que representam crianças são as personagens mais recorrentes em sua dramaturgia. Diferentemente do cenário analisado por Pupo (1991), em que os textos praticamente não continham personagens infantis. Quando havia a figura da criança, a caracterização das personagens fornecia a imagem de uma criança idealizada por um contexto pedagógico, ou seja, essencialmente de boa índole ou que se redime de atitudes inadequadas no decorrer do enredo.

O contexto apresentado por Pupo ainda é frequente em encenações para a infância. É comum situar a peça para crianças como uma espécie de formação da criança ideal, a partir da visão do discurso do adulto. Dessa forma, há peças que buscam trazer elementos que configuram em mensagens edificantes para catequizar a criança da plateia. As mensagens insurgem a partir das ações das personagens ou a partir da própria representação da criança proposta pelo texto.

Ortiz desvirtua-se dessa acepção arcaica de dialogar com a criança idealizada. A imagem da criança proposta pela dramaturga simplesmente assemelha-se a uma criança como ela é. A autora propõe personagens que questionam, que brincam, que demonstram curiosidade e autonomia. Não há mensagens implícitas de que a criança deve ser boa e bem educada. Se há algum

<sup>127</sup> Situam-se aqui personagens que representam animais ou outros elementos como o sol, a lua e a água.

tipo de mensagem que possa ser lida nas ações dessas personagens, essa mensagem refere-se ao protagonismo infantil. Com isso, Ortiz propõe uma ideia de criança que não é fragilizada e completamente dependente do adulto para agir. Ao situar a figura de uma criança que dialoga sem marcações hierárquicas, conforme ocorre entre Caíca e João-de-Barros e Dona Benvinda em *Era Uma Vez Outra História* ou a busca de Menina em *O Olho D'Água*, a autora evidencia a autonomia e a experiência da criança.

Já em relação às personagens que representam adultos, são comuns figuras que mantenham relações de parentesco com a personagem criança do enredo. Porém, nesse caso, os pais, por exemplo, remontam à concepção social que os representa. A mãe figura como cuidadora principal e ambos os pais trabalham. A figura dos avós é mais episódica e relaciona-se com o tema da memória e do afeto.

Apesar de não figurarem como crianças, os palhaços podem adquirir um relevo infantil, pois a característica do lúdico e da espontaneidade está bastante presente nas ações dessas personagens, assim como o tom cômico, que poderá ser evidenciado a partir da encenação e da interpretação dos atores.

Salienta-se ainda que as personagens propostas nos textos da autora se configuram a partir do contexto social. De modo que é visível em personagens da Mãe, do Pai, Professora ou dos índios, personagens caracterizados pelas relações econômicas e sociais vigentes no atual momento histórico. As mães trabalham, o índio é vítima da exploração, a Professora é a responsável pela educação ética, em oposição aos pais, que se encontram atropelados pelo ritmo da vida moderna.

Mesmo a figura da Princesa, que aparece tanto em *Que História é Essa?* como em *O Olho D'Água*, é deslocada da aceção tradicional da moça que espera seu príncipe encantado. Ambas as princesas evidenciam um protagonismo feminino, pois agem de forma independente, cuja existência não é associada à figura tradicional do príncipe. A Princesa Talita, do primeiro texto, demonstra o desejo de se casar com Nicolau, independente do fato dele acertar ou não o enigma proposto pelo Rei, o que demonstra que ela já havia escolhido seu marido. A Amiga Princesa está em busca dos seus anéis, pois estes objetos a permitem sonhar, e não de um príncipe. Assim como as crianças demonstram autonomia, as personagens femininas também são caracterizadas por seu protagonismo.

Além da criança e do palhaço, outra personagem que aparece com frequência nos textos de Ortiz são os contadores de histórias e narradores. A partir

de uma análise de sua dramaturgia, percebe-se que a dramaturga apresenta o espaço do teatro como um lugar propício à contação de histórias. Portanto, constitui-se como uma característica da autora ilustrar as ações narradas em cena, fator que dialoga com o público almejado. Carlos Augusto Nazareth (2012) salienta a importância da “narrativa oral cênica” no teatro para crianças:

Nesta era de globalização, a criança ao pé da internet não é mais a criança ao pé da lareira, mas ainda é essencialmente criança. E nesta busca de manter viva esta criança é que os criadores acompanham o seu tempo, com o olho no futuro, o pé em suas raízes e suas cabeças eternamente no sonho. (*op. cit.*, p. 42).

A autora traduz o contar através da ação, de modo que a música, o uso de formas animadas e a explicitação da convenção teatral, esta última presente somente em alguns textos, conduzem o leitor e espectador para esse universo de tecer histórias e entrelaçar a narrativa e o teatro em um contexto demarcado pelo lúdico. Nota-se ainda que as palavras que emergem de seus textos também convidam o leitor e espectador a imaginar, semelhante ao que ocorre em uma narrativa oral.

Há ainda em seus textos indicações pertinentes à interação da plateia, que pode ser explícita ou implícita. O envolvimento da plateia é um fator bastante comum no contexto teatral para crianças, de modo que Carneiro Neto (2003) situa o envolvimento forçado da plateia como uma das atitudes equivocadas presentes nas encenações para crianças. Ortiz propõe esse envolvimento de modo a situar a criança como um espectador ativo, com o intuito de romper com o ilusionismo do palco e demarcar o evento teatral. Sendo assim, a participação proposta pela autora refere-se a direcionar falas para o público, sem que haja necessidade de uma resposta ou de uma euforia coletiva que conduza a uma intervenção na dramaturgia. Nesse sentido, Ortiz utiliza-se desse recurso para lembrar ao público sua condição de espectador, de modo a convidá-lo a refletir sobre o que é apresentado nas ações cênicas.

Os cenários e espaços também dialogam com o leitor almejado. Nota-se que as rubricas propõem como cenários objetos simples, de fácil manuseio, que se relacionam com a realidade da criança. Para a criança, materiais simples, de uso cotidiano, são facilmente transformados em brinquedos e outros objetos. A capacidade imaginativa da criança permite transmutar cadeiras em trens, caixas em

casas, cabo de vassoura em cavalo e mais tantos outros exemplos. A autora sinaliza essa simplicidade na composição dos cenários, que são compostos de panos, cabideiros que se transformam em árvores (*A História de Pã*), tapetes, fitas, bandeirolas, malas, entre outros. O uso de objetos simples como composição do cenário mantém coerência com o tema da ecologia, presente em grande parte dos textos.

Quanto à demarcação etária, Ortiz define sua dramaturgia como “para crianças e jovens”. Entretanto, a linguagem proposta pela autora permite que adultos e crianças desfrutem do prazer do jogo e da reflexão, de modo a proporcionar diferentes níveis de leituras e de recepção. Ao falar de assuntos pertinentes às relações humanas, Ortiz não deixa de comunicar a todos que se propõe a ler o texto ou ver sua montagem.

Sobre a estrutura dos textos dramáticos, observa-se que Ortiz expõe uma escrita que possibilita ao leitor sua visualidade enquanto encenação. O fato de seus textos dialogarem com a cena provavelmente advém da vasta experiência da autora enquanto diretora, atriz e pedagoga do teatro. A atenção às rubricas e demais sugestões auxiliam montagens futuras. Porém, as indicações cênicas apresentadas pela autora possibilitam ampla margem de liberdade para a encenação, uma vez que contribuem para múltiplas leituras.

Ao longo de trinta anos, entre a primeira e a última peça analisada, observa-se que Ortiz configura-se como uma autora que não está alheia aos acontecimentos teatrais de âmbito nacional. Com início na década de 1970, Ortiz também ressalta a ecologia e a importância da sustentabilidade. Porém, a forma como a autora propõe esse assunto distancia-se fortemente das peças desse período que apresentavam defesa de cunho ativista e mensagens explicativas.

A partir desse tema inicial, Ortiz caracterizou sua obra, desdobrando o tema popular do teatro infantil da década de 1970 em outros assuntos. Quanto aos demais textos da dramaturgia curitibana, o tema da ecologia não é abordado. Essas constatações possibilitam verificar que este tema é recorrente apenas em um período específico da trajetória do teatro para crianças no Brasil.

Sendo assim, a partir de um apanhado geral sobre o teatro para infância no Brasil, pode-se afirmar que a produção literária de peças para crianças encontra-se representada por diversos autores, com uma variedade maior de temas que não consideram apenas o universo fantasioso do conto de fadas. Evidentemente, ao se

falar de teatro para infância, predomina esse aspecto da fantasia e da valorização da imaginação. Porém, conforme afirma Joana Lopes (1991), os encenadores apresentam ao público infantil e jovem “o caminho de imagens poéticas. Imagens que tudo tem a ver com a vida” (*op. cit.*, p. 38).

Inicia-se então uma caminhada que prioriza o diálogo com a criança real e não com aquela idealizada pelo emissor adulto. Dessa forma, observam-se textos que tratam de assuntos como medo, morte, envelhecimento, racismo, angústia, desigualdade social, entre outros, e que são evitados por montagens atreladas ao teatro escolar ou encenações que priorizam o aspecto “didatizante” do teatro para infância.

A relevância de ter estudado algumas obras de Fátima Ortiz, assim como outras peças da dramaturgia curitibana, contempla o fato de que são textos que dialogam com o teatro para crianças concebido a partir de sua vertente estética.

Com isso, buscou-se nesta dissertação abranger a trajetória que o teatro para crianças percorreu no cenário brasileiro, cujo debate encontra-se em expansão, a partir das iniciativas de instituições e de seus próprios realizadores, que objetivam elevar a modalidade no mesmo patamar do teatro realizado para adultos. Dessa forma, cita-se a dificuldade em encontrar textos e informações acerca dos dramaturgos que escrevem para crianças, visto que a visibilidade ainda é mínima. Salienta-se que essa dificuldade também ocorre devido ao fato de que as companhias, muitas vezes autoras de seus próprios textos, não os registram ou não encontram espaço para publicação editorial, devido à desvalorização da dramaturgia, principalmente no quesito peças para crianças.

Há também poucos trabalhos acadêmicos dedicados ao tema do teatro e dramaturgia para infância. Tal afirmação evidencia-se principalmente no momento em que nos debruçamos para pesquisar o teatro em Curitiba, pois há uma carência de livros e pesquisas que apresentam informações acerca do teatro paranaense, e novamente, sobre o teatro paranaense para crianças. Com isso, uma das pretensões desse trabalho é proporcionar um olhar sobre a trajetória do teatro infantil curitibano.

Após levantar informações de maior relevância para traçar esse panorama, dedicamo-nos a uma apreciação de conteúdo de peças produzidas na capital paranaense, de modo a destacar, a partir da análise de Pupo, características que norteiam as peças e que dialogam com o contexto da década de 1970. Considera-se

que o recorte curitibano já demonstra modificações quanto ao trato dado à dramaturgia infantil se comparado com a década citada.

A partir dessa explicação, detivemos-nos em uma análise de oito peças de Fátima Ortiz, cuja pesquisa concretizou-se a partir do auxílio da própria autora. A análise baseou-se em teorias do teatro, expostas por autores como Patrice Pavis, Anatol Rosenfeld, David Ball, Décio Almeida Prado, Sábato Magaldi. Novamente, salienta-se que grande parte dos teóricos não abrange o teatro para crianças, de modo que a consulta às pesquisas acadêmicas e às publicações de Marta Morais da Costa, Maria Lúcia Pupo, Fernando Lomardo, Dib Carneiro Neto e Cláudio de Arruda Campos foram de extrema importância para guiar o olhar frente ao universo do teatro para infância.

Convém observar que essa dissertação não é tão conclusiva quanto o intento inicial, uma vez que não foram apreciadas todas as peças escritas por Fátima Ortiz e porque a autora continua dedicando-se à escrita de novas peças. A análise acerca de um recorte da sua dramaturgia nos permitiu estabelecer um olhar e uma interpretação, de modo que a pesquisa se conclui como local voluntariamente propiciatório para promover e alavancar novos debates acerca da dramaturgia para infância em Curitiba.



## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, F. Teatro Infantil. In: \_\_\_\_\_. **O Estranho Mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983.

ALMEIDA, G. P. de. **Palco Iluminado 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba**. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

ALVETTI, C. Teatro Paranaense 10 anos – Uma visão. In: COSTA, M. M. da. (Org.). **Teatro no Paraná Coleção Exposições 1**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986, p. 15-26.

AMARAL, A. M.; BELTRAME, V. O Teatro de Bonecos. In: FARIA, J. R. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 397-416.

ALMEIDA, R. Sem mensagens moralizante – Prêmio Zilka Salaberry. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 01 abril 2006. Disponível em: <<http://cbitij.org.br/sem-mensagens-moralizantes-premio-zilka-salaberry/>>. Acesso em: 07/01/2016.

ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

BALL, D. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELINKY, T.; GOUVEIA, J. Teatro para crianças e adolescentes: a experiência do TESP. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, 4ª edição.

BELTRAME, V. Superar preconceitos e explicitar paixões. In: KUHNER, M. H. (Org.) **Teatro dito Infantil**. Blumenau: Cultura em Movimento, 2003, p. 39-46.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a dramaturgia no teatro de animação para crianças. In: KUHNER, M. H. (Org.) **Teatro dito Infantil**. Blumenau: Cultura em Movimento, 2003, p. 88-98.

BENEDETTI, L. **Aspectos do teatro infantil**. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

BERGSON, H. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BIRKENHAUER, T. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 18, 2012, p. 181-188. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3235/2356>>. Acesso em 17/04/2016.

BOGATYREV, P. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Orgs). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71-91.

BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 6, 2006, p. 9-19. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288/60270>>. Acesso em 15/03/2016.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, 2002, p. 20-28.

BOZZA, F. A. R. **A literatura infantil como processo emancipatório na obra Abrindo Caminhos, de Ana Maria Machado**. 2013. 33 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BRANDÃO, T. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, E. (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 333-375.

CAMPOS, C. de A. **Maria Clara Machado**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARNEIRO, D. **Pequena história do Teatro Guaíra**. Revista do 1º Centenário do Teatro Guaíra. Curitiba: Fundação Teatro Guaíra, 1984.

CARNEIRO NETO, D. **Pecinha é a vovozinha!**. São Paulo: DBA, 2003.

CAVINATO, A. A. **Uma experiência em Teatro e Educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte**. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

COELHO, S. S. O Crítico Pós-Dramático: Um alfandegário Sem Fronteiras. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). **O Pós-Dramático: Um Conceito Operativo?** São Paulo:Perspectiva, 2010, p. 187-198.

COHN, C. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CORDEIRO, A. B. **Dando Vida a uma Raiz: O Ideário Pedagógico da Primeira República na poesia infantil de Olavo Bilac**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

CORSARO, W. A. **We're friends, right?: inside kid's culture**. Washington, DC: Joseph Henry Press, 2003.

COSTA, M. M. da; FRANZ, M.; HENNINGS, E. O Teatro em Curitiba no Período de 1961 a 1970 II. **Revista Letras**. nº 45, p. 115-144, 1996. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19060>>. Acesso em: 08/07/2015.

COSTA, M. M. da. Teatro e Crianças, Tranças e Sonhos. In: LOUR, E.; ORTIZ, F. **Quatro Textos de Teatro para Crianças de Enéas Lour e Fátima Ortiz**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997. Caderno Informativo.

\_\_\_\_\_. **Palcos e Jornais: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930**. Curitiba: Editora da UFPR, 2009.

\_\_\_\_\_. Coordenadas para a leitura de textos dramáticos. In: In: GRAZIOLI, F. T. **Teatro Infantil: história, leitura e propostas**. Curitiba: Positivo, 2015, p. 57-85.

COSTA, R. R. Morre Adair Chevonika de Souza, do Teatro de Bonecos Dadá. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 dezembro 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/morre-adair-chevonika-de-souza-do-teatro-de-bonecos-dada-51etdyfu7ugd699vws2sr2oge>>. Acesso em: 12/07/2015.

DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2015.

DORIA, G. A. **Moderno Teatro Brasileiro. Crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORNELES, J. L. **Pelo vigor do palhaço**. 116f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

DOTTO NETO, I. **Contra cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas**. Curitiba: Edição do Autor, 2000.

DOTTO NETO, I.; COSTA, M. M. da. **Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995**. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

DUARTE, F. de M. S. **O teatro infantil de Sylvia Orthof: Zé Vagão da Roda Fina e sua Mã Leopoldina (1975) A Gema do Ovo da Ema (1979)**. 91f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

EDMUNDO, L. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis – 1763-1808**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000068.pdf>>. Acesso em: 10/10/2014.

FERREIRA, A. de A. **Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem**. 282f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FONSECA, G. **ACIMA DE TUDO, TEATRO! Um olhar sobre a produção teatral para infância e juventude a partir de Porto Alegre**. 157 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

FRANCIOSI, E. O papel desempenhado pelo Teatro de Adultos do SESI e outros grupos de amadores de Curitiba nos anos cinquenta. In: COSTA, M. M. da (Org.). **Teatro no Paraná Coleção Exposições 1**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986, p. 46-53.

FREITAS, N. A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 65-74, 2008. Disponível em: <[http://www.tecap.uerj.br/pdf/v5/nanci\\_de\\_freitas.pdf](http://www.tecap.uerj.br/pdf/v5/nanci_de_freitas.pdf)>. Acesso em: 05/04/2016.

GABRIELI, O. O Espaço Cenográfico: Cenografia ou Decoração?. **Revista FENATIB**, 4º Festival de Teatro Infantil de Blumenau, 2000. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/o-espaco-cenografico-cenografia-ou-decoracao/>>. Acesso em 16/07/2015.

GONÇALVES, Z. **Nos bastidores do Teatro Infantil**. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2002.

GOUVÊA, M. C. S. de. **O mundo da criança: a construção do infantil na literatura brasileira**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HEIMANN, M. H. Por que o FENATIB?. In: KUHNER, M. H. (Org.) **Teatro dito Infantil**. Blumenau: Cultura em Movimento, 2003, p. 8-10.

HELD, J. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

HELIODORA, B. A grave responsabilidade do teatro infantil. **Cadernos de Teatro**, nº 31, 1965. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2011/02/grave-responsabilidade-do-teatro.html>>. Acesso em: 14/07/2015.

HESSEL, L.; RAEDERS, G. **O Teatro Jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Editora da URS, 1972.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KOUDELA, I. D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. de (Orgs.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semianálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LACERDA, M. T. B. O teatro e o Paraná. In: COSTA, M. M. da (Org.). **Teatro no Paraná Coleção Exposições 1**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986, p. 30-44.

LEITE, M. C. L.; HYPOLITO, A. M.; LOGUERCIO, R. de Q. Imagens, docência e identidade. **Cadernos de Educação**  
www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/1612/1495

LOMARDO, F. **O que é teatro infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LOPES, J. Uni-Duni-Tre: lá em cima do piano tem um copo de veneno. In: PACHECO, E. D. (Org.). **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**. São Paulo: Edições Loyola, 1991, p. 29-39.

LOUR, E. **Batimpaz**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997.

\_\_\_\_\_. **Pinha, Pinhão, Pinheiro**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997.

LOUR, E.; ORTIZ, F. **Ari Areia, um grãozinho apaixonado**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997.

\_\_\_\_\_. **Era uma vez outra história**. Curitiba, s. n. (Edição Independente), 1997.

LUNA, I. N. **Música de Festa para o encontro com Ilo Krugli**. 189f. Dissertação. (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LUSTOSA, U. **Teatro Um pequeno resumo da minha experiência com essa Arte!**. 2005. Disponível em: <<http://www.ulustosa.com/TeatroPage.htm>>. Acesso em: 07/01/2016.

MACHADO, M. M. O TEATRO, A CRIANÇA E OS “MUNDOS” DE VIDA: aspectos existenciais da criação adulta sobre e para as culturas da infância. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n. 8, p. 31-38, dez. 2011.

MACHADO, M. C.; MACADO, L. R. (Org.). **Maria Clara Machado: teatro infantil brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.

McCASLIN, N. Historia del Teatro Infantil em los Estados Unidos. **Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para La Infancia y La Juventud**, n. 8, p. 55-62, 2012. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-teatro-infantil-en-los-estados-unidos/>>. Acesso em: 21/05/2015.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.

MELENTÍNSKI, E. **Os Arquétipos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELLONE, K. D. **Tatiana Belinky: a história de uma contadora de histórias**. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MILLARCH, A. Bonecos Dadá. **Estado do Paraná**, Curitiba, 23 dezembro 1977. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/bonecos-dada>>. Acesso em: 12/07/2015.

\_\_\_\_\_. Grips O melhor do teatro infantil está em Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 1976, p. 33. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/grips-o-melhor-teatro-infantil-alemao-esta-em-curitiba>>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORAIS, J. O. de. **A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar**. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

NAZARETH, C. A. **Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

NERI, I.; GUIMARÃES, L. **Abração 14 Anos de História(s)**. Curitiba: Edição Independente, 2015.

NEVES, T. de C. A. **Teatro para Crianças – Pesquisa de Linguagem da Cia. do Abração**. 14f. Relatório do Programa de Iniciação Científica - Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Direção, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2011.

OLIVEIRA, R. R. de. **A imagem poética que fundamenta a cena do Grupo XPTO de Teatro**. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86857>>. Acesso em: 15/07/2015.

ORTIZ, F. **Dramaturgia Infantojuvenil. Quatro textos de teatro**. Curitiba: Edição Independente, 2013.

\_\_\_\_\_. **Memórias do Palhaço Amoroso**. Curitiba, 2009. Versão Digital.

\_\_\_\_\_. **Na Roda dos Sonhos**. Curitiba, 2009. Versão digital.

\_\_\_\_\_. O Caminho dos Girassóis – A Arte de Cuidar. In: SILVA, L. B. da; LOUR, F. M. O.; BISCAIA FILHO, P. R. R.; SILVA, R. P. C.; LOUR, C. E. **Dramaturgias Curitibanas: textos inéditos – Edital Oraci Gemba 2008**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2009, p. 31-59.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PIMENTEL, F. **Álbum das Crianças**. São Paulo: Livraria Quaresma, 1960.

PINTO, L. C. L. De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil. **Revista do Centro de Artes da UDESC**, Florianópolis, n. 11, p. 32-45, 2014. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/CENICAS\\_versalhes\\_a\\_krugli.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/CENICAS_versalhes_a_krugli.pdf)>. Acesso em: 12/10/2014.

PIRAGIBE, M. **Relações entre animação de formas e aspectos contemporâneos de Encenação no teatro de Ilo Krugli**. Monografia (Bacharelado em Teoria do Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://cbitij.org.br/categoria/pesquisa-academica/relacoes-entre-a-animacao-de-formas-e-aspectos/>>. Acesso em: 27/03/2015.



POSTMAN, N. **O Desaparecimento da Infância**. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

PRADO, D. de A. **A personagem no teatro**. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 81-101.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso Crítica Teatral (1955-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PUPO, M. L. de S. B. **No Reino da Desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

\_\_\_\_\_. Fronteiras Etárias no Teatro: Da Demarcação à Abertura. In: KUHNER, M. H. (Org.) **Teatro dito Infantil**. Blumenau: Cultura em Movimento, 2003, p.32-38.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Tatiana Belinky: Uma janela para o mundo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. O Teatro para Infância e Juventude. In: FARIA, J. R. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 416-433.

RAMOS, J. Maria Pipoca Registro Histórico: Uma personagem para Regina Vogue. In: ORTIZ, F. **Dramaturgia Infantojuvenil. Quatro textos de teatro**. Curitiba: Edição Independente, 2013, p. 71-73.

RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999.

REZENDE, W. C. A. **Teatro Ventoforte de 1985-1995: a formação de um artista e arte-educador**. 201f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANDRONI, D. **Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Di Giorgio & Cia., 1995.

SANTOS, R. B. dos. Anos 70: Literatura Dramática, História e Imprensa. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS, 4., 2010, Feira de Santana. **Anais**. Feira de Santana: UEFS, 2013, p. 297-308. Disponível em: <[http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel\\_anais.p297-308.pdf](http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p297-308.pdf)>. Acesso em: 06/01/2016.

SANTOS, V. L. B. dos; BENDER, I. (entrevista). Criança, teatro e dramaturgia. In: SISSA, J. (Org.). **A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 161-181.

SANTOS FILHO, B. N. **Aspectos da história do teatro na cultura paranaense**. Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.

SANTOS NETO, J. F. dos. Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro. In: Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 3., 2014, Maringá. **Anais Eletrônicos**. Maringá: UEM, 2014. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/e7a97abed0eff217c9c21a01e0b74bb3.pdf>>. Acesso em: 14/07/2015.

SENA, A. de *et. al.* **FETO – Festival Estudantil de Teatro – 13 anos Teatro, Encontros & Memória**. Belo Horizonte: Canal C Comunicação e Cultura, 2012.

SISTO, C. O gênero dramático e suas particularidades. In: GRAZIOLI, F. T. **Teatro Infantil: história, leitura e propostas**. Curitiba: Positivo, 2015, p. 31-55.

SOUSA, R. C. **Arte & Política: O teatro como prática de liberdade Curitiba (1950-1978)**. 132f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Pós-Graduação em História, 2010.

SOUZA JUNIOR, R. O. **O Troféu Gralha Azul: história e análise dos espetáculos infantis premiados**. 227f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Pós-Graduação em Letras, 2002.

SUPERBI, F. E. **Panos e Lendas: Três Décadas de Histórias**. 156f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Pós-Graduação em Artes, 2007.

Teatro de Comédia do Paraná – Uma história. Direção de Dimas Bueno. Curitiba: Bueno & Bueno Produções Artísticas, 2007. DVD (52 min), color.

TEIXEIRA, S. S. **Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação**. 247f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Paraná, Pós-Graduação em Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo Cultural em Curitiba: uma breve abordagem**. In: TEIXEIRA, S. S. (Org). **Jornalismo Cultural: um resgate**. Curitiba: Gramofone, 2007, p. 15-23.

TERÇAROLI, C. P. T. **O Enigma da Morte no Teatro de Vladimir Capella**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2003.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIEIRA, M. de S. **A estética da Commedia dell'Arte - Contribuições para o ensino das Artes Cênicas**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Pós-Graduação em Educação, 2005.

**ANEXOS**

## ANEXO A: Biografia de Fátima Ortiz<sup>128</sup>

Fátima Maria Ortiz Lour iniciou sua carreira em 1969 no Colégio Estadual do Paraná, na Escolinha de Arte do Paraná, onde participou da peça *Quem ajuda a esperança*. Em 1972, ganhou seu primeiro prêmio pela atuação na peça *No Ventre de Maria Virgem*, no Festival do Colégio Estadual do Paraná. Neste mesmo ano, participou como atriz da peça *A Alma Boa de Se Tsuan*, montagem realizada pelo Teatro de Comédia do Paraná, sob a direção de Clovis Levi. Em 1973, participou da montagem de *O Leão e a Minhoca*, em conjunto com Mara Lucia Brandão.

Em 1974, passa a integrar a Companhia Ribalta de Teatro, a qual nasceu da fusão dos grupos Ribalta e Prisma. A Cia. Ribalta realizou sua primeira apresentação em Londrina, com a peça *Liberdade para as borboletas*. Em seguida, apresentaram-se no Teatro Guaíra no Festival Nacional de Teatro Infantil, com a peça *Bom Bom no Mundo do Teatro*, de Dudu Barreto e Yara Silveira, montagem criada especialmente para o festival. Ao repertório do grupo, soma-se a montagem *O Elevador/Treco nos cabos*, união dos textos de César Vieira e Silveira Sampaio.

Em 1975, participou como atriz das peças *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues, *A viagem de um barquinho* de Sylvia Orthof e *Telêmaco* de Ivo Lessa e Wolf Schaia. Todas as peças foram dirigidas por Antônio Carlos Kraide. Fátima montou junto com Mara Moron a peça *Estória de Sombrinhas e Estrelas*, pelo Grupo Teatral Prima, para a Campanha da Kombi (teatro para o povo). Em 1976, atuou em *Hoje é dia de rock* de José Vicente, em *Locomoc e Milipili* de Rainer Hachfeld e Volker Ludwig, montagem que resultou da união da Fundação Teatro Guaíra e o Teatro Grips de Berlim e na peça *Eu sou a vida não sou a morte* pelo grupo teatral Mambebe. Neste período, Fátima Ortiz se casou com Enéas Lour, artista que também escreveu textos para crianças.

No ano de 1977, Fátima Ortiz, junto com Enéas Lour montam *Era uma vez outra história*, texto assinado por ambos, para a campanha de popularização do teatro. A montagem faz parte da Companhia Fonfuncionários da Arte, fundada em 1974. Além deste espetáculo, levaram ao público *Aventuras de Percorremundo e*

---

<sup>128</sup> As informações sobre a carreira da artista foram coletadas a partir da análise do material disponibilizado por ela mesma. Trata-se de pastas catalogadas com recortes de jornais, fotos e programas de peças que compõe sua trajetória. Também foram coletadas informações no currículo da Plataforma Lattes, também editado pela autora. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4331572Y6>>. Acesso em: 06/11/2014.

*Vercomé e Batimpaz*. Em 1980, Fátima assume a orientação no Teatro de Bolso, onde permaneceu até 1983. Em 1982, Fátima dirige *Veias Abertas*, peça que lhe dá destaque como diretora (Cidade Jornal, 1982). Fátima dirige ainda *A volta ao lar* (texto de Harold Pinter); *Nem o Pai, nem o Filho, nem o Espírito Santo* (texto de Paulo Roberto Campos Vaz); *Na boca do povo* (leitura de poemas dos paranaenses Josely Baptista, Hamilton Faria e Eduardo Holsman); *Vitrais* (show de Rosy Greca, a qual é sua parceira na fundação dos Funcionários da Arte e em outros espetáculos).

Em 1981, Fátima assume um cargo de professora no Curso Permanente de Teatro do Centro Cultural Teatro Guaíra, onde permanece até 1984. No curso dirigiu *Gotas de Paixão e Miséria e Desencontros do Destino*. Em 1983, Fátima assume a coordenação de projetos em arte-educação pela Fundação Cultural de Curitiba, passando em 1987 a ser assessora da Secretaria Municipal de Cultura.

Em 1986, Fátima Ortiz assumiu a direção do Grupo KAXA (Grupo de Teatro da Associação dos Economistas do Paraná, criado em 1980), no qual realizou a montagem do musical infantil *O Segredo das Sete Chaves*, de Marco Apolinário Santana, cuja estreia ocorreu em 15 de agosto de 1987 na VI Mostra de Teatro Amador de Curitiba – realizado pela FITAP – Federação Independente do Teatro Amador do Paraná. A montagem foi considerada entre as melhores de 1987 na categoria Teatro Amador, crítica de Celina Alvetti, no caderno Entreato veiculado pelo Correio de Notícias (1987, p. 15). Fátima foi diretora do grupo até 1992.

Além de ser professora no Teatro Guaíra, Fátima lecionou na Pontifícia Universidade Católica (1987 - 1993), na Fundação Logosófica (1988 - 2000) e na Faculdade de Artes do Paraná (1994 – 1998). Atualmente, Fátima é professora e supervisora geral de sua escola de teatro Pé no Palco Atividades Artísticas. O Pé no Palco<sup>129</sup> surgiu como curso livre de teatro oferecido pela Fundação Cultural de Curitiba em 1995. As aulas aconteciam no Teatro Novelas Curitibanas. Por conta de um aumento no número de alunos, as aulas são transferidas para o MUMA (Museu Metropolitano de Arte), com turmas divididas em Juvenil, Básico, Aprimoramento e Avançado. Em 2002, com apoio da Fundação Cultural, o Pé no Palco tem sua sede transferida para um imóvel no bairro Rebouças. Deste ano até o ano de 2010, o Pé

---

<sup>129</sup> Informações coletadas no site do Pé no Palco. Disponível em: <<http://www.penopalco.com.br/site/sobre/historia/>>. Acesso em: 06/11/2014.

no Palco já havia encenado mais de 150 peças e realizado 8 projetos específicos na área de arte-educação.

Fátima Ortiz é uma das diretoras mais premiadas pelo Troféu Gralha Azul Prêmio Governador do Estado, prêmio concedido à classe teatral, realizado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (SATED/PR) em parceria com o Centro Cultural Teatro Guaíra. Até o ano de 2008, Fátima ganhou 8 estatuetas do Gralha Azul e em 1995 recebeu uma homenagem nos 15 anos do prêmio, como artista de teatro do Paraná mais agraciada com este troféu. O primeiro troféu foi ganho em 1976, pelo espetáculo *Era Uma Vez Outra História*.

A artista também ganhou dois prêmios no Fenarte (Festival Nacional de Representação Teatral), evento promovido pela Caixa Econômica Federal. Em 1988 ganhou pela direção de *Viva Eu, Viva Tu, Viva o Rabo do Tatu* em Salvador (BA) e em 1990 pela direção de *O Guardador de Rebanhos* em Canela (RS). Como atriz, Fátima ganhou dois prêmios no Colégio Estadual do Paraná em 1970 e 1971 e em 1974 ganhou o prêmio Serviço Nacional de Teatro pela Funarte.

## ANEXO B: Entrevistas

Entrevista com Celina Alvetti – Jornalista

Data da entrevista: 15/12/2015.

1) Em qual período você atuou como crítica em teatro?

*Entre 1981 e 1988. Primeiro, no Estado do Paraná, a convite de Aramis Millarch. Depois, no Correio de Notícias, convidada pela Rosirene Gemael. Parei de fazer porque passei a trabalhar com Marcelo Marchioro como dramaturgista de suas encenações, o que colocava um impedimento ético na função de crítica.*

2) Como você vê o papel da crítica na cena local paranaense?

*A prática da crítica é fundamental, para fazer a mediação entre o artista/produtor e o público. Para que a sociedade possa consumir os produtos culturais, eles precisam ter visibilidade e isso tem na mídia uma importante sustentação. Evidentemente, a mídia paga ou a mídia de serviço não são a crítica, ou seja, não são suficientes, não há como substituir o papel da crítica por outro tipo de visibilidade. Dar visibilidade, permitir o acesso, contribuir para a formação do gosto e a formação das plateias, conseqüentemente, são parte da função da crítica, em qualquer ambiente, em qualquer mercado onde circulem bens culturais.*

*Em Curitiba, os anos 1960 foram bastante férteis para a crítica, não só de teatro – cinema, literatura, artes plásticas também. Se você olhar o jornal Diário do Paraná verá a importância que ele teve, no cenário local.*

*(Antes, ainda, no início do século XX, e a prof<sup>a</sup> Marta fala disso no Palcos e Jornais, vários jornais faziam esse trabalho, seja uma coisa mais descritiva, fazendo crônicas ou mesmo exercitando uma produção mais crítica). Depois dos anos sessenta, alguns nomes importantes, entre os raros que escreviam a respeito, mesmo que escrevessem sobre várias áreas, como Aramis Millarch (Coluna Tablóide) e Rosirene Gemael. Ou só sobre teatro, como Marilu Silveira e Marcelo Marchioro, por exemplo.*

3) O Correio de Notícias foi um importante jornal para a cena teatral local. Qual era a frequência de exposição da sua coluna crítica?



*Semanal. Irregular, no entanto, porque dependia de uma série de fatores ligados à minha disponibilidade.*

4) Você considera que a atuação da crítica faz falta para a cena local?

*Sim, claro, pelas razões expostas na questão 1.*

5) No teatro para crianças, quais eram os pontos que você buscava salientar ao apresentar a crítica?

*Não vejo diferença entre abordar o teatro para adultos ou para crianças. Creio que tenha relação com um olhar de fora para um processo, interpretando a visão de mundo que o diretor pretendeu dar para o seu espetáculo; de que modo elementos como cenografia e iluminação contribuem. Como a interpretação se articula ao conjunto. Enfim, apontar os pontos considerados relevantes para a encenação ser como é.*

6) Quem são as pessoas que você considera que contribuíram para o crescimento do teatro para infância em Curitiba?

*Não dá pra esquecer o papel do Instituto Goethe, nos anos 1970, que co-produziu montagens do Grips Theater de Berlim – Locomoc e Milipili, O Robô Bobo de Bobi e Puxa Vida (76,79 e 80), as duas últimas dirigidas pelo Antonio Carlos Kraide (que aliás, fez várias com o seu grupo Prisma, como Os Saltimbancos).*

*O papel do TCP, Teatro de Comédia do Paraná e montagens como A viagem de um barquinho, texto de Silvia Orthof.*

*Os encontros nacionais de teatro, os festivais de teatro de bonecos.*

*O trabalho de Euclides de Souza, o Dadá e o do Filhos da Lua (Perré)*

*O trabalho de Fátima Ortiz e Enéas Lour e demais artistas ligados ao seu grupo (entre eles a Rosy Greca, que fez um trabalho relevante, na área musical)*

*Luthero de Almeida, os Irmãos Queirolo, a Regina Vogue e os ligados e desdobrados do seu grupo mais próximo.*

*Como falei, estou em defasagem com a produção mais recente, portanto, estou falando mais ou menos dos anos 70 e 80. Mesmo assim, certamente deixei passar alguns nomes fundamentais, que a sua pesquisa certamente vai levantar.*

Entrevista com Cia Girolê – Caroline Casagrande; Cléo Cavalcantty; Moira Albuquerque

Data da entrevista: 18/01/2016.

1) Como vocês definem o trabalho da Girolê?

*A Cia. Girolê é uma companhia de contação de histórias. Desenvolve suas montagens a partir de dramaturgia própria ou adaptações de obras literárias. Utiliza em seu processo criativo elementos das artes cênicas, visuais e musicais que buscam enriquecer o diálogo com o público, estimulando o olhar imagético, poético e crítico. Tem em seu repertório, em grande maioria, contações de histórias para o público infantil, mas também dialoga com o público adulto. Além disso, desenvolve oficinas para diversos públicos, como professores, educadores, pais, mães e interessados.*

2) Como é pensada/criada a dramaturgia para crianças apresentada pela Cia Girolê?

*Atualmente, a Cia Girolê desenvolve sua dramaturgia principalmente a partir de adaptações de obras literárias destinadas a crianças e contos de tradição oral. O texto transita entre a narrativa e a dramatização, o que varia de acordo com cada montagem, se utilizando apenas da narração ou dos dois elementos de encenação. Para cada história pensamos em músicas e elementos cênicos que possam fazer parte da montagem de acordo com a poética que o texto sugere, numa construção que se dá no processo de ensaio.*

*A afetividade e identificação pessoal com as histórias são os principais motes na escolha de que obra será adaptada. A adaptação é um trabalho de sensibilidades e descobertas que experimentamos em todo o processo das nossas criações. Quanto mais nos sentimos tocadas por um texto, uma música, uma história que escutamos, uma ideia que seja, mais estamos preparadas para tocar nosso público, o que determina em grande escala o resultado e a qualidade do trabalho.*

*No trabalho de adaptação, o texto é pensado para ser dito da forma mais coloquial possível, ou seja, o mais próximo da fala cotidiana. O texto original que dá base ao trabalho se transforma em um grande mar de possibilidades que vai sugerindo sonoridades, intenções, interpretações que saem do papel e viram testemunhos,*

*ação compartilhada. A partir deste primeiro encontro cria-se um grande roteiro com o texto, desenhando as possibilidades de inserções musicais e sonoras.*

*Para as composições musicais colocamos no papel as ideias, frases e expressões utilizadas no texto já adaptado para poder transformá-las em versos. Com esses versos vamos buscando uma melodia que tenha o clima da contação que queremos e assim surge a canção temática. Além dessas composições próprias, também utilizamos a canção de domínio público infantil, músicas contemporâneas voltadas ao público infantil de compositores brasileiros e músicas do repertório popular brasileiro.*

3) No trabalho de vocês, vocês consideram que há diferenças entre apresentar para o público infantil e público adulto?

*Num primeiro momento poderíamos dizer que não existe esta diferença, pois nossas montagens às crianças são pensadas livre de classificação, podendo ser apresentadas para todos os públicos. Trazemos como referência a ludicidade presente na infância, como jogos, brincadeiras e músicas. No entanto, encontramos a diferença na resposta do público: geralmente as crianças são mais participativas, entrando mais fácil nas propostas apresentadas, enquanto os adultos tendem a ser mais “discretos”, sendo mais participativos apenas para estimular seu filho(a). Já a criança demonstra de forma muito transparente sua reação e muitas vezes nos questiona em cena aberta sobre o texto ou sobre algum aspecto da apresentação que tenha lhe chamado atenção. Neste sentido, as crianças e os idosos possuem uma disponibilidade semelhante.*

*Quando o foco está em contações voltadas ao público adulto, podemos fazer uso de elementos e signos específicos, linguagens e termos mais refinados, o que é possível, já que este público tem o vocabulário mais desenvolvido e um repertório mais amplo. Assim, a diferença reside na abordagem, sem perder a concepção poética que faz parte do trabalho da companhia, independente de qual faixa etária ela esteja destinada.*

4) O que vocês consideram ultrapassado no teatro infantil/contação de histórias?

*Representar e dialogar com a criança com voz infantilizada e ser extremamente didático, moralizante, como se a criança fosse um ser inferior que pouco sabe, e o adulto o detentor de todo o conhecimento a ser compartilhado.*

*Entendemos que toda a mensagem que é transmitida ao público infantil é inevitavelmente educativa, por isso não há necessidade da busca por textos que possuam uma moral ou uma orientação específica à criança. Temos uma riqueza enorme em nossa literatura infantil com autores que pensam a infância de maneira mais livre e entendem esse gênero como uma arte, valorizando e respeitando as experiências das crianças em seu aspecto lúdico e potencializando uma visão mais crítica e reflexiva do mundo.*

5) Quais temas vocês consideram importantes de serem trabalhados na dramaturgia para infância?

*Todos os temas. Acreditamos que o primeiro tema a ser trabalhado é o que o artista tem o desejo de compartilhar com o público, seja ele infantil ou não. A forma como isso vai ser trabalhado é a grande questão. Em 2014, a Cia. Girolê foi convidada a criar uma contação de histórias com o tema “violência”, usamos como base os Irmãos Grimm, trouxemos toda a ludicidade sem ser violento em cena. Há um momento em que citamos os acontecimentos originais das histórias: Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, João e Maria, este é um momento que o público se surpreende, como se houvesse a desmistificação dos contos de fada. Falar que João e Maria não se perderam e sim foram abandonados pelos pais, é apresentar outra realidade às crianças. Mas quando perguntamos qual versão elas preferem a resposta é sempre da versão que elas conhecem, mais “leves” que as originais. Este é um exercício de autonomia, não há desmistificação, há ampliação de conhecimento, um estímulo ao poder da escolha. Quanto mais diversificamos na escolha dos gêneros, com os contos, os poemas, as canções, e os autores com suas diferentes referências culturais, o leque cultural que apresentamos às crianças se torna mais rico e interessante. Como diz João Francisco Duarte Junior “quanto mais palavras conheço, quanto mais conceitos posso articular, maior é o meu mundo, maior é o alcance e amplitude de minha consciência”.*

Entrevista Enéas Lour – Dramaturgo

Data da entrevista: 20/04/2016

1) Você escreveu algumas peças para crianças, principalmente na década de 80 e 90. Como você classifica essa dramaturgia? Infantil, classificação livre?

*Escrevi, sim, algumas peças para crianças nas décadas de 70 a 90, a grande maioria em parceria com a Fátima Ortiz. Nós a classificamos como "textos de teatro para crianças".*

2) Você tem acompanhado as produções realizadas para crianças na capital atualmente?

*Sim. Não tanto como acompanhei no passado.*

3) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

*Não diferencio.*

4) O que você considera ultrapassado no teatro para crianças?

*O maniqueísmo.*

5) Quais os temas você considera importantes de serem trabalhados na dramaturgia para infância/espetáculos infantis atualmente?

*A sensibilidade. O respeito à diferença. A solidariedade. O equilíbrio.*

6) Atualmente, não há uma crítica especializada em teatro para infância em Curitiba. Como você avalia o trabalho da crítica? Você acha que faz falta para o trabalho dos artistas daqui? Como você vê o papel da crítica frente aos espetáculos de teatro para crianças?

*Não acho que a ausência uma "crítica especializada em teatro para a infância" seja um sério problema para os fazedores de teatro hoje em Curitiba. Claro que se ela existisse na imprensa seria um fator positivo na discussão da produção de espetáculos voltados à infância, mas, não considero que seja o mais importante hoje.*

7) As músicas presentes em seus textos são de sua autoria ou compostas por outro artista?

*A grande maioria das canções das nossas peças têm letras minhas e músicas da Rosy Greca.*

8) O texto Ari Areia foi escrito em parceria com a Fátima Ortiz?

*Sim. Ou melhor, eu o escrevi e a Fátima dirigiu a primeira montagem e, durante os ensaios, o texto original foi sendo complementado, ajustado, por nós dois.*

Entrevista com Fátima Ortiz

Data da Entrevista: 02/02/2016.

1) Como você classifica sua dramaturgia? Infantil, classificação livre?

*Eu escrevo teatro para crianças e jovens. Esta é minha forma de identificar os meus textos dramáticos. Acho importante escrever para crianças. Teatro mais ainda. Somos poucos.*

2) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

*Diferencio pelo tipo de discurso. O mergulho na fantasia, no mundo imaginário e na ludicidade como formas de acesso ao real são as características principais do teatro feito para os pequenos. É claro que estas premissas se desdobram a cada texto ou espetáculo criado. No teatro para os adultos a razão é mais soberana.*

3) O que você considera ultrapassado no teatro para crianças?

*O atraso dos fazedores na compreensão de que o teatro para crianças necessita pesquisa e, sobretudo a revisão de conceitos preestabelecidos ou preconceitos. O tom dos atores já revela tudo.*

*Na escrita aparece o didatismo formal e o maniqueísmo.*

4) Quais temas você considera importantes de serem trabalhados na dramaturgia para infância/espetáculos infantis atualmente?

*Todos. Mas penso que a temática do prazer de apreender, observar e refletir deve permear esta dramaturgia. Ajudar a criança a dar sentido ao viver é a coisa mais importante hoje.*

5) Atualmente, não há uma crítica especializada em teatro para infância em Curitiba. Você acha que faz falta para o trabalho dos artistas daqui? Como você vê o papel da crítica frente aos espetáculos de teatro para crianças?

*A crítica em Curitiba faz falta sim. Para o teatro adulto também. No caso do teatro para crianças ela é falha em todo país. Pensar este teatro ajuda na remoção de preconceitos. O papel da crítica neste caso seria fundamental para tirar o teatro infantil de um limbo comercial e do didatismo tendencioso; aspectos que ainda se proliferam neste fazer.*

*O papel da crítica seria mais ainda ajudar a apontar os novos caminhos.*

6) Quais são seus projetos atuais?

*Estou escrevendo um texto. Com prazo para final deste mês. Foi um projeto de escritura aprovado no edital Oraci Gemba da FCC.*

### **Oscar o Sopro e a Curva**

*“Sempre me inquietou a figura de Oscar Niemeyer, a beleza de sua obra e sua frase “a vida é um sopro”. Quero continuar investindo na temática do tempo, da liberdade, do valor das inspirações, da amizade. Desejo reiterar, por meio da história deste grande homem, o papel do adulto como figura edificante. O entendimento de como o outro resolve suas tarefas, como lida com as escolhas; como dos seus sonhos chega às realizações concretas; tudo isso é fonte de fascínio para a mente infantil. Como extrair desta biografia encenada os nutrientes para compreender o poder inventivo?”*

*O espetáculo trará imagens das principais idealizações de Oscar Niemeyer. Sua poética e estilo de vida. Sua preocupação com o outro e a indignação com a injustiça e a pobreza.*

7) A temática da ecologia aparece muito forte em alguns textos seus. De onde vem essa ideia de trazer a ecologia para o debate e reflexão junto ao público infantil?

*A questão ecológica nos meus textos é tratada, mas como contemplação da beleza e menos como bandeira ativista. O amor e a natureza permeiam todos os temas dos meus textos e agora no "Oscar" além de enaltecer a beleza trato da ecologia humana, questões ligada à injustiça social. A fome e os desmandos do poder estão presentes no texto da Maria Pipoca bem claramente, isto é ecologia.*

8) Inclusive tem um texto seu escrito em parceria com o Enéas, *A Família Folhas*, de 1994 que, como eu não tive acesso, fiquei curiosa para saber se este texto também traz à cena questões ligadas à ecologia.

*O texto Família Folhas foi escrito sob encomenda para uma atriz que desenvolvia este projeto junto à Prefeitura Municipal de Curitiba. Era um texto que seguia normas, personagem, etc., que eram conhecidos das crianças. Não achei o texto quando você me pediu.*



Entrevista com Francisco Mallmann – Jornalista Cultural do Portal A Escotilha

Data da entrevista: 27/01/2016.

1) Como é o trabalho do portal A Escotilha?

*O portal é resultado do esforço dos três editores: os jornalistas e professores Paulo Camargo e Maura Martins, e o publicitário Alejandro Mercado. O Paulo editou durante muito tempo o caderno G, o único caderno de cultura da cidade, da Gazeta do Povo, jornal em que ele foi também crítico de cinema e colunista. Ano passado ele se desligou da Gazeta e criou A Escotilha, ao lado da Maura e do Alejandro. Acho bacana falar que o site é independente e é o único em Curitiba que se propõe a fazer uma cobertura de cultura e arte de um modo mais analítico, crítico e com um formato de colunas. O site é, basicamente, um portal de colunas em que cada colunista tem um espaço para discorrer sobre o que achar interessante, dentro da sua manifestação artística. O tom mais analítico, me parece, é também um resultado da relação que os criadores/editores tem com a própria academia. A Maura é professora e coordenadora do curso de Jornalismo da UniBrasil e o Paulo faz parte do colegiado de Jornalismo da PUCPR. O site é voltado pra Curitiba e as coisas que acontecem aqui, mas parte da equipe também cobre manifestações de outras cidades (São Paulo e região, basicamente). Os colunistas, até onde eu sei, foram todos convidados. Quem me convidou foi o Paulo, que foi meu professor e estava na banca da minha monografia, que foi sobre teatro, jornalismo e crítica de arte (a crítica de arte foi meu tema de pesquisa durante a graduação, e é o tema que eu também pesquiso na pós-graduação em antropologia e no mestrado em Filosofia). Eu te sugiro acessar essa página aqui, caso ainda não tenha visto: <http://www.aescotilha.com.br/manifesto/>.*

*Sobre o meu trabalho, especificamente: eu escrevo um texto por semana e eu tenho uma liberdade quase absoluta sobre temática e abordagem. Quem cria as pautas, quem decide o que ver e quando ver sou eu. As minhas restrições são de formato: número mínimo e número máximo de caracteres, imagens, descrição do texto, coisas do tipo. Eu acabei criando metodologias minhas, coisas que me parecem interessantes em um texto sobre teatro, maneiras de abordar, descrever, relacionar... Me interessa fazer um texto mais expansivo, que não seja extremamente adjetivado/descritivo/fechado em um público extremamente inserido no universo teatral. Quem espera ler um texto “só” sobre “teatro” acaba se frustrando*

*bastante com a minha produção – eu gosto de relacionar com cinema, literatura, artes visuais, com o próprio jornalismo e com autores e referenciais mais acadêmicos também (embora eu me esforce muito para não tornar nada demasiado acadêmico). Não acho que a produção teatral (local ou qualquer outra) esteja descolada do restante e, por isso, não me interessa fazer aquele tipo de escrito crítico que funciona quase como uma lista dos elementos: luz, direção, atuação, sonoplastia... Não acho que uma produção crítica que privilegia esse tipo de abordagem não seja válida e interessante. Mas acho que para a finalidade reflexiva ela acaba sendo menos produtora do que esse modo expansivo que me agrada exercitar.*

2) Você é o único que escreve sobre teatro?

*A minha coluna é a Intersecção, e eu sou o único a escrever regularmente sobre teatro em Curitiba, dentro do portal. Mas o site é aberto, às vezes algum dos outros colaboradores acaba fazendo um texto de teatro porque viu algo e quis escrever sobre (se eu não me engano, três textos foram postados na coluna que não são meus), mas isso é bem raro. O Bruno Zambelli também escreve sobre teatro. Ele mora em Campinas e escreve sobre a cena teatral de lá.*

3) Há um trabalho de crítica voltado também para espetáculos para crianças?

*Não existe um trabalho específico de crítica de espetáculos para crianças, assim como não existe um trabalho de crítica voltado para nenhum “tipo” de espetáculo. A minha proposta, desde o início, era fazer uma cobertura geral e abrangente, sem muitas restrições e critérios que me limitassem demais. Eu achei que estivesse dando certo (e deu!, de certo modo), mas em março vai completar um ano de coluna e eu percebo que muita coisa ficou de fora. O teatro infantil é uma dessas coisas. Eu vi pouquíssimo teatro infantil esse ano e escrevi menos ainda (dois textos, talvez). Assim como não cobri as produções das escolas de teatro, que me parece um lugar interessante para se pensar a formação, assim como as instituições de ensino superior. Acho que isso é uma das coisas que gostaria de rever para a produção desse novo ano. O que eu percebo é que, de algum modo, eu tento fazer com que a escrita seja cada vez menos centralizada – geográfica e conceitualmente. Acho importante marginalizar, em todos os sentidos.*

4) A abrangência dos eventos culturais propostos pelo site é relacionada à Curitiba?

*Sim. Em uma primeira instância é Curitiba o foco e a principal cidade a ser coberta. Mas, como eu disse em algum lugar por aí, existe uma cobertura menor em outras localidades. Tornar Curitiba o principal espaço do site foi sempre a prioridade, falar sobre as coisas daqui, entrar em contato com a cidade, suas manifestações e sua gente é sempre um tema e um desejo recorrente na produção do site.*

Entrevista com Léo Moita – Dramaturgo, Ator, Diretor, Professor de Teatro.

Data da Entrevista: 18/02/2016

1) Qual é sua formação e atuação profissional?

*Antes, mesmo antes de saber alguma outra coisa... Em minha formatura de 3º ano da pré-escola, participei de uma adaptação da peça A bruxinha que era boa, de Maria Clara Machado. Lembro de conduzir em cena meus amigos de 6 anos de idade, solicitando que eles repetissem suas falas, pois teria saído num volume baixo. Dizendo 'disfarçadamente' com os dentes cerrados: VOLTA E FALA DE NOVO!*

*Minha formação contínua no Núcleo de Artes Cênicas do SESI Rio Claro de 1999 a 2006. Neste período, pude experimentar a linguagem teatral em suas distintas possibilidades de encenação, mas sobretudo experienciando um teatro de caráter mais popular. Um teatro de amizades e de formação de grupo. Um teatro adolescente de caráter mais profissional. Uma época em que chegar mais cedo da escola para dormir no palco antes do ensaio era uma outra coisa.*

*Em 2007 ingressei na Faculdade de Artes do Paraná, no curso de Licenciatura em Teatro. Com isso tudo que é este curso, fiz da minha licenciatura um bacharelado, participando como técnico, ator e dramaturgo de provas públicas. Fiz valer meu curso. Fiz valer um convívio artístico com jovens e adultos, com suas mais distintas histórias, meus companheiros de classe, de projetos... Outras amizades. Um outro teatro começava a se refazer em meus sentidos físicos e psicológicos. Uma nova história. De 2011 a 2014 participei do Núcleo de Dramaturgia do SESI-PR. Este outro lugar foi de extrema importância em minha vida. As provocações dos orientadores e de outros colegas fizeram deste período um dos mais inventivos que já vivi. Neste espaço me descobri outro. Acreditei nisso. Criei. Hoje atuo profissionalmente como ator, diretor, dramaturgo, diretor cênico e professor de teatro.*

*Acima os principais períodos de minha formação – que esta palavra formação não seja lida como formatação, mas como um jeito de se viver... Entre um parágrafo e outro muita coisa aconteceu.*

2) Há quanto tempo você escreve peças de teatro?

*Vou dar uma idade aqui, mas não sei ao certo desde quando escrevo peças de teatro. Tive uma experiência aos 14 anos onde escrevi ALTERNATIVA. Uma peça*

*que faria junto aos meus amigos do NAC. Paródias de canções, poemas, concretismos e simbolismos, solilóquios e rubricas de coreografias. Então acredito que desde esta peça eu escrevo, penso na dramaturgia da cena, na concepção da narrativa, nos acontecimentos de uma história, pois foi em ALTERNATIVA que comecei não só intuir, mas pensar em toda estrutura da peça. Chego em Curitiba e começo então a aperfeiçoar este olhar, entender os mecanismos e procedimentos.*

3) Como você classifica sua dramaturgia? Infantil, classificação livre?

*E agora José? Quando escrevo estou acompanhado dos filmes de Tim Burton e outros caras, da poesia de Manoel de Barros entre tantos outros poetas e poetizas, de toda musicalidade da MPB, dos escritos de Rubens Alves, e das músicas de Philip Glass e Tom Zé. Invoco as infâncias que vivi e as vidas que não conheço. Essa engenhoca de classificação sempre me faz pensar! Classifico, algumas de minhas dramaturgias, como classificação livre.*

4) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

*Ouvi dizer que não existe árvore de criança ou árvore de adulto, árvore é árvore. Assim como a arte. Assim como uma peça de teatro. Mas não podemos generalizar! Certamente, os pontos de vista são diferentes! Uma criança não olha para uma árvore assim como um adulto olha. São mundos diferentes. Diferencio o teatro infantil e o adulto pelos seus mundos! Possíveis mundos!*

5) O que você considera ultrapassado no teatro para crianças?

*O ser idiotizante. As reproduções de franquias comerciais. As produções de baixa qualidade. O ato de educar. O fazer porque criança gosta e dá certo. A falta de risco em uma história. O final feliz.*

6) Quais temas você considera importante de serem trabalhados na dramaturgia para infância?

*Considero de extrema importância os temas da própria vida. Temas humanos, clássicos e contemporâneos: O amor, a saudade, o ciúme, a vaidade, a guerra, o amadurecimento, o destino, a vida, a morte, a amizade, a respiração, o olhar, o nada, o andar, o sentar, o dar cambalhotas, um abraço, um sorriso, a memória e tantas outras coisas que ainda não escrevi.*

Entrevista com Letícia Guimarães – Fundadora e Coordenadora da Cia do Abraço

Data da Entrevista: 17/12/2015

1) Há quanto tempo você atua como diretora e dramaturga de peças teatrais para crianças?

*Como diretora e dramaturga, há 10 anos. Mas já fazia um trabalho de assistência nestas áreas há mais de 25 anos.*

2) Como é pensada/criada a dramaturgia para crianças apresentada Cia do Abraço?

*Parte-se de um tema, geralmente aliado a algum patrimônio cultural. Pensa-se na relevância do tema trazido à baila para crianças de hoje.*

*Outro fator importante é trazer o estado brincante, quer nas ações dramáticas, quer nas imagens produzidas.*

3) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

*Chamo-os de dolorosos e gozosos. É uma brincadeira que proponho para nós. Quero dizer, o teatro adulto carrega em si uma vivência, km de vida rodados que, no meu caso, como criadora, geralmente têm uma carga de experiência mais dolorosa. O teatro infantil resgata em nós um estado de prazer mais ingênuo e para nós, criadores, aproxima-se mais de um prazer com cheiro de memória.*

4) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

*Ainda insistir em querer representar a criança de uma forma caricatura, idiotizando a criança.*

5) Quais temas você considera importante de serem trabalhados na dramaturgia para infância?

*Todos os temas são importantes. O problema não reside nos temas, mas sim na forma com que se tratam estes temas. Venho pensando que o primordial é recuperar ou preservar uma infância que me parece a cada dia estar sendo maculada através do consumismo desenfreado e estimulações precoces.*

*Preservar valores, estimular a esperança e consciência de um mundo solidário e humano creio ser uma contribuição e um dever para o artista que trabalha com a criança.*

Entrevista com Renata Voltolini - Cia Sonho e Magia

Data da entrevista: 18/01/2016.

1) Quando a Cia Sonho e Magia foi fundada? Há quanto tempo vocês atuam montando para crianças?

*A Cia de teatro Sonho & Magia foi fundada em 1997 com um espetáculo chamado O Arauto do Futuro que foi apresentado em um shopping da cidade na época de Natal. A Companhia de Teatro Sonho e Magia nasceu da vontade de fazer teatro para passar ao público a mensagem de que não se pode viver sem um sonho. Unir as experiências de cada um, adquiridas no dia a dia de cidadãos comuns e trabalhadores de diversas áreas com o talento e a vontade de fazer a arte é o motivador principal. É isso mesmo, no início todos tinham seus empregos e o teatro era uma segunda atividade. Mas todos nós acreditávamos que sonhar é tão necessário quanto a água ou o alimento. Alçar vôos pelo mundo da ilusão e da fantasia é o que faz as pessoas resgatarem em si a criatividade para viver a realidade. Aos poucos, o teatro passou a ser nossa principal atividade e hoje, temos a Fabrificando Produções Artísticas e Culturais, empresa criada por dois artistas do grupo e que é a produtora da Cia. O primeiro espetáculo infantil foi uma parceria com a diretora Marília Ferreira em 2003. A partir daí a Cia. Sonho & Magia começou a escrever os seus próprios textos e produzir seus espetáculos infantis.*

2) Como é pensada/criada a dramaturgia para crianças apresentada pela Cia Sonho e Magia?

*Alguns integrantes do grupo tem grande experiência com crianças, na educação formal e informal. Este contato com o universo infantil, o entendimento da linguagem da criança, do seu interesse, das carências deste universo é o primeiro passo para definição do tema que queremos abordar. A partir do tema, criamos um enredo e iniciamos uma pesquisa das brincadeiras, cantigas e costumes da infância para compor o conjunto. Com estes elementos surge o texto, que vai sendo lapidado durante as leituras e os ensaios da peça. No entanto, só consideramos o texto pronto depois do contato com as crianças, pois um dos pontos principais de nossos espetáculos é a interação com a plateia.*

3) Como vocês diferenciam o teatro infantil do teatro adulto?



*Nossa Cia de teatro diferencia o teatro infantil do adulto pela linguagem utilizada. Até no teatro infantil diferenciamos a linguagem de acordo com a faixa etária. Nossas histórias costumam abordar temas que agradam tanto a criança como o adulto, sempre com muito cuidado com relação a valores humanos. Gostamos de dar um toque mágico nos espetáculos e normalmente nossas peças infantis encantam os adultos. Já tivemos a experiência de apresentar espetáculos infantis para um público totalmente adulto e o resultado foi excelente. Já tivemos situações de pessoas mais idosas chorarem nos espetáculos infantis lembrando sua infância. Foi muito gratificante e nos motiva a seguir em frente neste caminho.*

4) O que vocês consideram ultrapassado no teatro infantil?

*Ultrapassado no teatro infantil é utilizar a quarta parede, ignorando que a criança está ali na plateia e que viaja na sua história, que é espontânea, participa, fala durante o espetáculo. Ultrapassado no teatro infantil são espetáculos que tem medo da criança, e que acabam deixando-a distante. Isso leva a plateia infantil a ficar dispersa e não embarcar na história que está sendo contada.*

5) Quais temas vocês consideram importantes de serem trabalhados na dramaturgia para infância?

*A Companhia se propõe a ter nos seus espetáculos como característica o estilo fantasioso e mágico desde os personagens até a concepção cênica. Na criação de cada gesto, de cada trejeito da voz está a vontade de levar o público para uma grande viagem de resgate dos valores humanos para a construção de um mundo melhor. A Companhia de Teatro Sonho e Magia se propõe, afinal, ao que o seu próprio nome diz: levar as pessoas a sonhar cada vez mais, por meio da pura e simples magia do teatro. Trabalhamos com temas como:*

*Resgate de Brincadeiras*

*Meio Ambiente, cidadania, valores, natureza*

*Relacionamento Pais e Filhos*

*Sabedoria dos antepassados*

*Amizade*

*Leitura, livros, criatividade, fantasia*

*Brincar, cantar, dançar!!!! Brincar*

*Brincar; Brincar...sempre!!!!*

Entrevista com Renato Perré - Cia Filhos da Lua

Data da entrevista: 17/03/2016.

1) Como vocês classificam o trabalho da Cia Filhos da Lua?

*Um trabalho pautado na integração das linguagens artísticas: teatro de bonecos, teatro de figura humana, música e artes visuais, sempre inspirado na poética oriunda da cultura popular brasileira. Nesse sentido a Cia Filhos da Lua exerce há 35 anos um trabalho original e pioneiro no sul do Brasil.*

2) Vocês fazem trabalhos direcionados para o público infantil? Como é pensada/criada a dramaturgia para crianças apresentada pela Cia Filhos da Lua?

*A maioria dos espetáculos é direcionado às crianças. A inspiração desses trabalhos tem origem no contato direto do autor e diretor Renato Perré com crianças em seu trabalho de arte educação em oficinas de teatro para crianças. No entanto, essa dramaturgia é apreciada também por jovens e adultos, porque contém elementos universais do ponto de vista simbólico e arquetípico.*

3) No trabalho de vocês, vocês consideram que há diferenças entre apresentar para o público infantil e público adulto?

*Basicamente não há diferença quando se considera que o teatro em síntese proporciona momentos de celebração e reflexão coletiva. Nesse sentido, dentro do que enxergamos como função da arte dentro da sociedade, o Teatro para crianças é uma linguagem aberta que acessa o nosso ser essencial desprovido da necessidade de ter um específico ou um grande repertório de informações intelectuais e racionais para o entendimento da trama ou das relações dos personagens das obras.*

4) O que você considera ultrapassado no teatro feito para crianças?

*As lições de moral diretas das bocas dos personagens. O didatismo escolar. Atores adultos infantilizados (beirando a insanidade mental) ao interpretarem personagens crianças. O oportunismo comercial com montagens que tentam imitar programas de televisão ou sucessos do cinema hollywoodiano.*

5) Quais temas vocês consideram importantes de serem trabalhados na dramaturgia para infância?

*Os temas que desafiam a sensibilidade e o intelecto. Que instigam o ser a percorrer seu inconsciente. Suas emoções. Que ampliem olhar para as injustiças sociais. Que representem uma poética, uma visão de mundo da criança.*

Entrevista com Rosy Greca

Data da Entrevista: 17/04/2016

1) Gostaria de saber sua formação e atuação profissional.

*Sou graduada em Educação Musical (FEMP, 1982), pós-graduada em Fundamentos do Ensino da Arte (FAP, 2002) e em Gestão Cultural (SENAC, 2013). Atuo nas áreas da produção fonográfica (CDs infantis); componho trilhas sonoras para o teatro paranaense; atuo como compositora, autora, intérprete, narradora de histórias e atriz em espetáculos narrativos e teatrais. Sou também arte-educadora. Ministro palestras, workshops e oficinas de formação de professores nas áreas da arte-educação, da música e da narração de histórias. Escrevi o livro/cd A canção para crianças – uma contribuição ao reencantamento da infância e A bola do tempo e outras histórias para crianças. Atualmente integro o corpo docente da FATUM EDUCAÇÃO no curso de pós-graduação em Contação de Histórias e Literatura Infantil.*

2) Ao observar as letras das músicas presentes nos textos, verifiquei que as músicas dialogam diretamente com as ações das personagens, com o contexto da cena, de modo que a música é uma grande aliada da dramaturgia. Você poderia me explicar como funciona esse processo de criação? Você e a autora conversavam antes sobre o tema, ela te entregava os textos prontos para depois ocorrer a inserção da música, você costumava participar dos ensaios e ir compondo em conjunto com a encenação, como isso ocorria?

*Primeiramente leio com atenção o texto o qual, no caso das peças da Fátima, já possuem sinalizados os momentos onde as canções devem ser inseridas. Geralmente a Fátima esboça a ideia da letra e eu desenvolvo letra e música concomitantemente, aproveitando, eventualmente, uma palavra ou frase do texto original. Outras vezes, faço o possível para aproveitar a letra original, adequando-a com pequenas alterações necessárias à linha melódica. Outras vezes ainda, capto a ideia proposta pela cena e crio, a partir somente dela, a letra e a música da canção.*

3) No texto *Memórias do Palhaço Amoroso*, há uma música em francês, denominada *Chanson Des Souvenirs*, a qual se relaciona com a cena de amor entre Amoroso e

sua namorada Sônia. Gostaria de saber como surgiu a ideia de compor a música em francês.

*A ideia foi da Fátima e/ou da Maíra. É legal perguntar para a Fátima. Acho que a Fátima esboçou a letra, A Maíra, certamente, traduziu para o francês e eu musicuei o texto já em francês.*

4) Como você salienta o papel da música no universo do teatro para crianças?

*A música instrumental ou a canção no teatro infantil contribui à dinâmica da encenação, reforça conteúdos da trama, descreve personagens e situações, além de fornecer a atmosfera ideal para cada cena do espetáculo. Desempenha um papel funcional na dramaturgia. Está a serviço da encenação. Deve eficiência à direção do espetáculo.*

*Talvez a maior missão da música no teatro é estreitar os laços emocionais e afetivos entre as personagens e o público, criando ou reforçando a necessária relação metafórica entre eles.*

*Muitas vezes a música composta para o teatro, por sua força estética e poder de fruição musical, pura e simplesmente, sobrevive ao espetáculo e torna-se autônoma em relação a ele, permanecendo no tempo como obra musical.*