

ROBERTO OLIVEIRA SOUZA JUNIOR

O TROFÉU GRALHA AZUL: HISTÓRIA E ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS INFANTIS PREMIADOS

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Morais da Costa

CURITIBA

2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

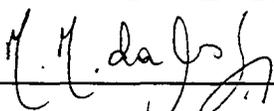
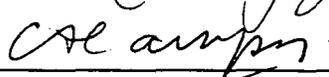
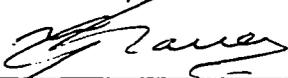
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ROBERTO OLIVEIRA SOUZA JUNIOR para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas Marta Morais da Costa, Cláudia Arruda Campos e Margarida Rauen argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O TROFÉU GRALHA AZUL: HISTÓRIA E ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS INFANTIS PREMIADOS”

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

Banca	Assinatura	Conceito
Marta Morais da Costa		A
Cláudia Arruda Campos		A
Margarida Rauen		A

Curitiba, 27 de novembro de 2002.


 Prof.^a Marilene Weinhardt
 Coordenadora

DEDICATÓRIA

Aos meus sobrinhos Augusto e Rafaela, no desejo que guardem sempre a maneira de ver mundo através do olhar encantado da infância.

À Fátima Ortiz e ao seu espírito criador, pelo carinho e dedicação ao teatro infantil.

À classe teatral (artistas e técnicos), que com seu trabalho valorizou e colocou em destaque no cenário nacional o teatro infantil curitibano.

AGRADECIMENTOS

- . Profª. Dra. Marta Moraes da Costa, por ter acreditado no meu projeto, sua orientação e solidariedade.
- . Prof. Dr. Fernando Gil, pela indicação do caminho.
- . Professores do Curso de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da UFPr.
- . Universidade Federal do Paraná e sua equipe administrativa.
- . Prof. Dr. Gilberto Castro e Profª. Dra. Margarida Rauen, componentes da Banca de Qualificação cujas observações possibilitaram o enriquecimento da pesquisa.
- . Membros da Comissão Julgadora do Troféu Galha Azul, pela entrevista e pelos depoimentos concedidos.
- . Ao Sated/Pr
- . Ao Círculo de Encenação e Pesquisa Pé no Palco.
- . Regina Vogue, Fátima Ortiz, Enéas Lour, Rosi Greca, Moacir David, Áldice Lopes, Giovani Cesconetto, Isidoro Diniz, Vanessa Corina, Alexandre Bonin, Paulo Maia, Sbat e todos aqueles que colaboraram no resgate de textos, matérias de jornal, vídeo, programas dos espetáculos premiados, sem os quais não seria possível a realização do presente trabalho.
- . Cristiane Bachmann e Carlos Barbosa pela colaboração na revisão do texto.
- . Maurício Buess pelas dicas de informática.
- . Manoel Nogueira e Caio Coraiolla pelo apoio amigo com que pude contar.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
RESUMÉ	ix
INTRODUÇÃO	1
1 A CRIANÇA E O TEATRO	
1.1 - A criança enquanto “vir a ser” e o processo de educação.....	4
1.2 - O significado do teatro para a criança.....	8
1.3 - O teatro como espelho da realidade.....	12
1.4 - O teatro como elemento educador.....	16
1.5 - O teatro como elemento estético.....	23
2 HISTÓRICO DO TEATRO INFANTIL EM CURITIBA E DO PRÊMIO “TROFÉU GRALHA AZUL”	
2.1 - Histórico do teatro em Curitiba	34
2.2 - Histórico do teatro infantil em Curitiba.....	36
2.3 - Seminários sobre teatro infantil.....	40
2.4 - Concurso nacional de textos para teatro infantil patrocinado pelo Teatro Guaira.....	42
2.5 - Histórico do Troféu Galha Azul.....	44
2.6 - A premiação da categoria Melhor Espetáculo Infantil..	47
3 ANÁLISE DOS TEXTOS DOS ESPETÁCULOS PREMIADOS COM O TROFÉU GRALHA AZUL NA CATEGORIA “MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL”	
3.1 - Os textos premiados e a imprensa local	56

3.2 - O texto dramatúrgico e o texto cênico.....	58
3.2.1 - <i>Era uma vez outra história</i>	59
3.2.2 - <i>A cegonha boa de bico</i>	66
3.2.3 - <i>Chapeuzinho Vermelho</i>	75
3.2.4 - <i>O menino maluquinho</i>	81
3.2.5 - <i>Ari areia um grãozinho apaixonado</i>	90
3.2.6 - <i>Pluft, o fantasminha</i>	97
3.2.7 - <i>Romeu e Julieta para crianças</i>	107
3.2.8 - <i>A Bela e a Fera</i>	117
3.2.9 - <i>Peter Pan e a Terra do Nunca</i>	128
3.2.10 - <i>A fada que tinha idéias</i>	142
3.2.11 - <i>O pequeno príncipe</i>	152
3.2.12 - <i>Batimpaz</i>	159
3.3 - Outros olhares, outras palavras	168
CONCLUSÕES	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXOS	
Anexo 1 - Regulamento do Troféu Galha Azul	194
Anexo 2 - Lista das peças premiadas	199
Anexo 3 - Lista dos membros da Comissão do Troféu Galha Azul	204
Anexo 4 - Entrevista com alguns membros da Comissão	207

RESUMO

Este trabalho resgata a história do teatro infantil curitibano e faz a análise dramatúrgica dos textos dos espetáculos premiados com o Troféu Galha Azul na categoria Melhor Espetáculo Infantil, do ano de 1977 até o ano de 2000. O estudo parte, inicialmente, da compreensão dos conceitos de infância e da importância do teatro para a criança no seu processo de crescimento e amadurecimento. No segundo capítulo é apresentado um breve histórico do teatro em Curitiba, do teatro infantil e do Troféu Galha Azul. Este prêmio do teatro paranaense é destinado ao teatro adulto e infantil e tem por finalidade laurear anualmente os melhores espetáculos, artistas, técnicos e produtores profissionais do teatro do Paraná. No terceiro capítulo é apresentada a análise do texto dramatúrgico e cênico dos espetáculos premiados, procurando compreender quais os critérios estéticos vigentes na época da encenação. Para a análise foram considerados: o enredo, a história, as rubricas, as personagens, o conflito, e o tratamento dado na relação entre personagem adulta e criança. Paralelamente, foram analisadas eventuais críticas e matérias publicadas pela imprensa local a respeito desses espetáculos, com a finalidade de perceber o que a imprensa destacava como relevante nas produções teatrais para crianças, bem como o ponto de vista da comissão julgadora, uma vez que o prêmio de Melhor Espetáculo está condicionado à linguagem cênica como um todo. A partir desse levantamento, situou-se o panorama da estética vigente na época do espetáculo laureado, os critérios que nortearam o teatro infantil curitibano ao longo dos quase trinta anos do Troféu Galha Azul e os discursos que criam a imagem da criança.

Palavras-chave: Teatro infantil; Análise dramatúrgica de textos de teatro infantil; Prêmio Troféu Galha Azul.

RESUMÉ

Ce travail reprend l'histoire du théâtre destiné aux enfants à Curitiba et fait l'analyse dramaturgique des textes qui ont reçu le Prix *Gralha Azul* dans la catégorie Meilleur Spectacle pour Enfants, entre les années 1977 et 2000. L'étude part de la compréhension des concepts de l'enfance et l'importance du théâtre chez l'enfant dans son processus de croissance et de développement. Dans le second chapitre est présentée l'histoire du théâtre à Curitiba, l'histoire du théâtre destiné aux enfants et l'histoire du Prix *Gralha Azul*. Ce Prix de théâtre de l'État du Paraná est destiné aux spectacles pour adultes et aux spectacles pour enfants. L'objectif du Prix est de récompenser annuellement les meilleurs spectacles, artistes, techniciens et producteurs professionnels du théâtre de l'État du Paraná. Dans le troisième chapitre est présentée l'analyse du texte dramaturgique et scénique des spectacles qui ont reçu le Prix, dans le but de comprendre quels critères esthétiques étaient en vigueur à l'époque de la mise en scène. Pour ce faire, ont été pris en compte: l'intrigue, l'histoire, les didascalies, les personnages, le conflit et l'approche de la relation entre les personnages adultes et les personnages enfants. Parallèlement a été réalisée une analyse de la critique théâtrale de la presse locale afin de vérifier quels étaient les points jugés importants dans les spectacles pour enfants, ainsi que le point de vue des membres du jury, étant donné que le Prix de Meilleur Spectacle dépend de l'ensemble du langage scénique. À travers cette recherche, on a essayé de situer l'esthétique en vigueur à l'époque des spectacles qui ont reçu le Prix, les critères qui ont marqué le théâtre destiné aux enfants à Curitiba pendant les presque trente ans d'existence du Prix *Gralha Azul* et les discours qui créent l'image de l'enfant.

Mots-clé: Théâtre destiné aux enfants; Analyse dramaturgique des textes de théâtre pour enfants; Prix *Gralha Azul*.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta o histórico do Troféu Galha Azul e a análise dos espetáculos premiados na categoria Melhor Espetáculo Infantil, do ano de 1977 até o ano de 2000.

O Troféu Galha Azul é o prêmio mais importante do teatro paranaense, destinado, dentre outras categorias, ao teatro infantil. A premiação surgiu da reivindicação da própria classe teatral e encampada pela Associação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná - Apatedep. Posteriormente, o Estado oficializou o prêmio com a finalidade de laurear anualmente os melhores espetáculos, artistas, técnicos e produtores profissionais do teatro do Paraná.

A análise das peças de teatro premiadas com o Troféu Galha Azul na categoria Melhor Espetáculo Infantil fundamentou-se no texto dramaturgico, no texto cênico e eventuais matérias ou críticas publicadas nos dois jornais de maior circulação em Curitiba: *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná*.

Inicialmente apresentamos a situação da criança no meio adulto em determinados momentos da história, reflexões sobre a infância e a importância do teatro para a criança no seu processo de crescimento e amadurecimento. No segundo capítulo traçamos breve histórico do teatro em Curitiba, do teatro infantil e do Troféu Galha Azul. Finalizamos o trabalho com a análise dos espetáculos premiados, com base nos textos dramaturgicos e cênicos, levando em conta a história, o enredo, as rubricas, os personagens, o conflito, bem como a relação entre personagens adultos e criança. Paralelamente, analisamos eventuais críticas e matérias publicadas pela imprensa local a respeito de tais espetáculos, com a finalidade de perceber o que a imprensa destacava como relevante nas produções teatrais para crianças. Com essa análise foi possível traçar o perfil estético dos melhores espetáculos infantis nos quase trinta anos do Troféu Galha Azul.

A história da produção teatral infantil no Paraná pouco foi investigada nos meios acadêmicos. São raras as pesquisas publicadas sobre o teatro destinado à infância, como manifestação cultural ou manifestação literária. Em Curitiba, o teatro infantil tem um

percurso particular, visto que Os *Seminários de Teatro Infantil*, patrocinados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e as três edições do *Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil* na década de 1970 contribuíram para a mobilização em torno do teatro para criança e trouxeram um novo conceito de pensar e de fazer teatro infantil. Esses eventos influenciaram diretamente a concepção da dramaturgia infantil realizada em Curitiba, colocando-a em lugar de destaque no cenário paranaense (CABRAL, 2001, p. 53). Muitos grupos teatrais de Curitiba foram frutos desses encontros, entre eles o Grupo Fonfuncionários da Arte e o Teatro de Bonecos Dada - este até hoje voltado para a dramaturgia infantil.

Nesta dissertação resgatamos e analisamos a história do teatro infantil curitibano a partir da premiação institucional, procurando compreender quais os critérios estéticos vigentes na época da encenação, seja pela decisão da comissão julgadora, seja pela imprensa. Com base nos textos dos espetáculos infantis premiados foi possível verificar a trajetória das linguagens dramática e estética utilizadas no decorrer de quase três décadas de premiação.

Constatamos que há uma lacuna na definição dos elementos que caracterizam o teatro infantil nos textos que abordam o tema. Embora alguns autores proponham parâmetros para diferenciar o teatro infantil do adulto, não conseguem atingir o cerne da questão dos elementos caracterizadores do teatro infantil. LOMARDO (1994) aponta para duas tendências bem evidentes do teatro destinado à infância: aquele com preocupações de cunho artístico/estético e aquele voltado para questões educativas/pedagógicas.

A noção do “adulto de amanhã” está na raiz da obsessão pelo ensinamento, pois, na opinião moral vigente, a educação é o instrumento mais eficaz para formar o cidadão. Conforme LOMARDO (1994), o teatro para crianças surge, com raras exceções, com perfil mais educativo que artístico, repetindo o esquema básico do maniqueísmo e didatismo, presente na maior parte da dramaturgia brasileira para crianças. Há um desprezo quanto à capacidade de interpretação poética da criança e uma tendência do teatro infantil de mostrar o adulto como superior.

Essa tendência pedagógica apontada por LOMARDO (1994) não caracteriza o teatro infantil curitibano. Os espetáculos são produzidos com muito cuidado, visando essencialmente à realização estética bem acabada. Como o prêmio Melhor Espetáculo está

condicionado à linguagem cênica como um todo, o nosso recorte ao analisar o texto dramaturgico, o texto cênico e a repercussão na imprensa nos dá o panorama da estética vigente à época do espetáculo laureado. Nessa abordagem, estabelecemos os critérios que nortearam o teatro infantil curitibano ao longo dos quase trinta anos do Troféu Galha Azul, bem como os temas e os discursos que criam a imagem da criança.

1 - A CRIANÇA E O TEATRO

1.1 - A CRIANÇA ENQUANTO “VIR A SER” E O PROCESSO DE EDUCAÇÃO

A idéia que temos da criança e da infância nos dias de hoje é muito diferente daquela dos séculos anteriores. O pesquisador francês Philippe Ariès traça em sua obra *História social da criança e da família* a maneira como os conceitos de criança, infância e família foram tratados no decorrer de séculos.

Tendo como ponto de partida de suas pesquisas o final da Idade Média, o autor sublinha o fato de que a civilização medieval não tinha idéia da educação e não percebia a diferença entre o mundo das crianças e dos adultos. O sentimento da infância, que corresponde à consciência da particularidade infantil, não existia. A criança passava por um período em que recebia maiores cuidados. Nessa fase havia um total anonimato da criança, vista como um animalzinho que divertia os adultos. Assim que a criança tivesse condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, quando ela superava o período de alto nível de mortalidade, em que sua sobrevivência era improvável, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes (ARIÈS, 1986, p. 156-157).

Somente no século XVII, quando tem início uma nova moralização da sociedade e da religião pelos eclesiásticos e homens da lei, preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes, é reconhecida a importância da educação. É nesse momento que se forma outro sentimento da infância que inspirou toda a educação até nossos dias. O primeiro sentimento da infância, caracterizado como período de maiores cuidados, surgiu no meio familiar, na companhia das criancinhas pequenas. O segundo proveio de uma fonte exterior à família: os moralistas, que se recusavam a considerar as crianças como brinquedos encantadores, pois viam nelas frágeis criaturas de Deus que necessitavam ser preservadas e disciplinadas. Passou-se então a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos (ARIÈS, 1986, p. 277).

No século XVIII, o sentimento de família é reforçado pela idéia da intimidade da vida privada em detrimento das relações de vizinhança, de amizades ou de tradições. Tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se assunto sério e digno de

atenção, a criança tornou-se o centro da família. Além dos cuidados e da disciplina, há preocupação com a higiene e saúde física da criança. A família e a escola retiraram juntas a criança da sociedade dos adultos. A escola confinou a infância num regime disciplinar cada vez mais rigoroso, que nos séculos XVIII e XIX resultou em enclausuramento total no internato. A solicitude da família, da Igreja, dos moralistas e dos administradores privou a criança da liberdade de que ela gozava entre os adultos (ARIÈS, 1986, p. 278).

A educação moral a que a criança é submetida passa a ser o ideal do Iluminismo do século XVIII, consolidando o projeto burguês-liberal de governar e manipular o poder a seu favor. A manipulação do poder implicava o estabelecimento de aparelhos ideológicos com o fim de preservar a unidade do lar e da criança no meio social. A obrigatoriedade do ensino, a filantropia, a pedagogia e a psicologia são consequência do novo posto que a família e a criança adquirem na sociedade. O Estado moderno encontra na família nuclear seu sustentáculo maior, cabendo-lhe então reforçar e favorecer sua situação e estrutura. O que está por trás dessa valorização da família e da preservação das crianças é a garantia de mão-de-obra futura, nos moldes do ideal burguês capitalista (STONE, apud ZILBERMAN, 1984, p. 6).

No ideal burguês capitalista, a criança passa a ser considerada como indivíduo, conceito este mantido até os dias atuais. Ela é vista como um “vir a ser”, ou seja, mão-de-obra que deve ser treinada para um dia ser útil e com grande capacidade de produção. Enfim, um adulto em miniatura: não deve incomodar, não deve ter idéias próprias, não deve questionar. O fato de a criança ser indefesa e dependente é associado pelo adulto a um ser inferior e ela é tratada como uma extensão do mundo adulto. Toda a prática consiste em transformar a criança no adulto idealizado e desejado pela sociedade capitalista. A incorporação de informações e ajustamento à sociedade são sempre marcados por conflito, crises e tensões. A família e a escola são as duas instituições que exercem uma tentativa mais sistematizada e sistematizadora de preparação e ajustamento da criança (DAMAZIO, 1991, p. 24-25).

Ao nascer, a criança não é certamente um ser desprovido de características próprias. Existem, entre uma criança e outra, diferenças de caráter hereditário que as fazem únicas e sem repetições por um patrimônio genético próprio, por potencialidades intelectuais e temperamentos diversos. Contudo, o ambiente de vida (família, escola, estímulos culturais, fatores religiosos, etc.) desempenha um papel decisivo e dominante para

o desenvolvimento e efetivação dessas potencialidades (DI GIORGI, 1980, p.19).

Com efeito, a família preside aos processos fundamentais do desenvolvimento psíquico e à organização da vida afetiva e emotiva da criança segundo os modelos ambientais. Como agente socializador e educativo primário, ela exerce a primeira e mais indelével influência sobre a criança. Todas as posteriores experiências emocionais da infância formam-se tendo por base as fundações construídas firmemente na família. Assim, esta é o primeiro microcosmo da criança e seu primeiro contexto referencial; é a família que inicia a formação da criança, com ela, a criança tem as primeiras pistas do que vem a ser o mundo civilizado e adulto. As crianças são tratadas como objetos que se transferem de um lugar para o outro sem serem consultadas. Nunca se leva em consideração as suas exigências, sempre subordinadas às exigências e às necessidades dos adultos: quando caminhamos pelas ruas não somos nós que nos adequamos ao seu passo, mas arrastamo-las atrás de nós ao nosso ritmo, os jogos são escolhidos por nós completamente prontos, mecanizados, passivizantes ao máximo e pouco estimulantes (DI GIORGI, 1980, p. 47).

Diante desse quadro, a relação entre adulto e criança resulta no fato de esta se tornar um depósito dos conceitos, desejos, neuroses e até frustrações dos pais, os quais têm dificuldade de compreender a criança como um outro indivíduo, que tem e terá vontade e opiniões próprias. A dependência material e afetiva da criança acaba levando os pais a exercerem dominação absoluta sobre ela. A criança é tomada como objeto dos pais ou bibelô da família (DAMAZIO, 1991, p. 29/30). Enfim, a família representa uma instituição de preparação para o controle social e inculca um elaborado sistema de regras, de formas de pensar e de agir funcionais para o sistema de poder dominante. Ela socializa as crianças para se tornarem adultos competitivos à procura de sucesso, poder e dinheiro.

Paralelamente à família, a escola é outra instituição que trabalha para a manutenção do sistema. Para Jean Piaget, psicólogo suíço, responsável por uma guinada importante na teoria sobre a criança, é durante o período da escolarização, por volta de onze a doze anos, que se efetua uma transformação fundamental no pensamento da criança: a passagem do pensamento concreto (se refere à realidade e, em particular, aos objetos tangíveis) para o formal (hipotético-dedutivo). O pensamento formal é, portanto, hipotético-dedutivo, isto é, capaz de deduzir conclusões de puras hipóteses e não somente por meio da observação real. A inteligência formal marca a libertação do pensamento. Esta é uma das

novidades essenciais que opõem a adolescência à infância: a livre atividade da reflexão espontânea (PIAGET, 1976, p. 64).

É na escola que a criança toma contato mais amplo com a coletividade, passa a enriquecer seu repertório de experiências e relacionamento, recebendo assim treinamento para a vida social. A educação da escola é aquela em que o aprendizado é sistematizado e formalizado, buscando uma transmissão ordenada e serial de informações e conhecimentos e a preparação intelectual e ética do aluno para o convívio em grupo (DAMAZIO, 1991, p. 31-32). É também esse período, de 8 a 12 anos, que marca o começo da sedimentação da personalidade com a organização autônoma das regras, dos valores, e a afirmação da vontade, com a regularização e hierarquização moral das tendências (PIAGET, 1976, p. 66). Assim, a escola continua, integra e amplia a obra educativa da família, exercendo a influência máxima também na transmissão dos valores, da cultura e das tradições da sociedade. Em consequência da crise que a família da atualidade atravessa, assiste-se a uma progressiva diminuição das influências familiares no processo geral de socialização. O domínio da escola atinge a todos aqueles que nela ingressam. Nenhuma outra instituição, nem mesmo a Igreja, exerce influência durante tantas horas e durante tantos anos; sobretudo numa idade em que a personalidade ainda é moldável.

Não obstante as teorias e experiências psicológicas, educacionais e artísticas alternativas, de modo geral o sistema escolar é reflexo do sistema social e constitui o instrumento por meio do qual ele se perpetua, é o aparelho ideológico fundamental do Estado. Por isso, a escola transmite determinados valores dominantes na sociedade, como o oportunismo, o êxito a qualquer custo, os cânones que legitimam as hierarquias sociais existentes e os modelos de comportamento baseados no individualismo e na ascensão social (DI GIORGI, 1980, p. 83). A escola, da forma como funciona, é também um instrumento de controle social e lugar de doutrinação, sem que a criança tenha condições de perceber sua força e marcas indelévels. Pela doutrinação, a burguesia inculca nas crianças a ideologia, os conceitos de ordem, de obediência, de disciplina, de hierarquia social e a perpetuação da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, através de um saber compartimentado, estanque, reprodutivo, controlado.

1. 2 - O SIGNIFICADO DO TEATRO PARA A CRIANÇA

O título acima pode autorizar o leitor a vislumbrar uma abordagem sobre o significado do teatro a partir do ponto de vista da criança, mas é em sentido contrário que apresentaremos o tema, ou seja, é com base na visão do adulto que desenvolveremos o conceito do significado do teatro para a criança. Vários autores se debruçaram sobre o tema, não especificamente sobre o teatro e a criança, mas sobre a maneira como o envolvimento infantil com a arte possibilita um significativo amadurecimento psicológico.

Johan Huizinga, em *Homo ludens*, introduz a noção de jogo como um fator distinto e fundamental, presente continuamente no mundo. Afirma que o jogo é mais antigo que a cultura, visto que até os animais brincam, tal como os seres humanos. O jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico, ultrapassando os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra determinados sentidos. O que define a essência do jogo é o divertimento, pois é uma atividade de ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotada de um fim em si mesma, acompanhada de um sentimento de tensão e de alegria e uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 1971, p. 33).

Se recorrermos à etimologia da palavra jogo, constatamos que o latim cobre todo o terreno do termo com uma única palavra: *ludus*, de *ludere*. Sua etimologia reside na esfera da “não-seriedade”, particularmente na da “ilusão” e da “simulação”. *Ludus* abrange os jogos infantis, a recreação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar (HUIZINGA, 1971, p. 41). O verbete lúdico é assim definido no *Dicionário Aurélio*: “Referente a, ou que tem o caráter de jogos, brinquedos e divertimentos: a atividade lúdica das crianças” (FERREIRA, 1975, p. 855). O teatro infantil na sua essência carrega tanto a noção de jogo como a de lúdico, ainda que este termo esteja intrinsecamente associado ao conceito de infância. Sendo o teatro um jogo entre o palco (atores) e a platéia, ele também encerra em si uma função significante.

Aristóteles afirma, na sua *Poética*, que a imitação é natural no ser humano desde a infância, pois ele é uma das criaturas mais imitadoras, aprende primeiro por imitação e se compraz no imitado (ARISTÓTELES, 1966, p. 71). Fingir ser outra pessoa -

atuar - é parte do processo de viver. A criança brinca de “faz de conta”, pois ao deparar-se com algo do mundo externo que não compreende, jogará com isso dramaticamente até que possa compreendê-lo. O jogo dramático e a personificação são os meios para a criança entender o mundo e compreender os outros. O jogo da criança é uma entidade em si mesma, com seu valor próprio, de ordem fisiológica e psicológica, e a imaginação dramática capacita a criança a ver a relação entre idéias e sua mútua interação; e que, através da personificação e identificação, ela pode compreender e apreender o mundo que a rodeia (COURTNEY, 1980, p. 66).

A importância do jogo dramático na infância também foi estudada por Piaget. Para esse autor, os personagens fictícios inventados pelas crianças nos seus jogos permitem a assimilação do real. Essa invenção supre aquilo que, no adulto, será o pensamento interior em suas formas residuais egocêntricas, configuradas como divagação, assim como o monólogo da criança equivale, mais tarde, no adulto, à linguagem interior (PIAGET, 1975, p. 170). Esses jogos coordenam cada vez mais o exercício lúdico sensório-motor e intelectual com o próprio símbolo, pois num primeiro momento o jogo através de personagens e objetos fictícios assimila o real e, posteriormente, evolui no sentido de cópia do real: imitação. Assim, o jogo serve para acomodar a experiência, e a imitação para assimilá-la (PIAGET, 1975, p.187). Piaget retoma o tema da importância do jogo simbólico na vida da criança, juntamente com Barbel Inhelder, na obra *A psicologia da criança*. Os mencionados autores afirmam que o jogo simbólico constitui-se, para a criança, em necessidade para a adaptação ao mundo e à sociedade do adulto, tornando-se indispensável ao seu equilíbrio afetivo e intelectual. O jogo serve à criança para preencher suas necessidades, transformando o real por assimilação, segundo às necessidades do eu (PIAGET; INHLEDER, 1978, p. 51-52).

A importância do simbólico para a criança é defendida também por Bruno Bettelheim na obra *A psicanálise dos contos de fada*, em que o autor realiza uma outra leitura sobre os contos de fadas, afirmando que eles devem ser sempre apreciados em seu significado simbólico, ou seja, como representação externa de processos internos. Segundo ele, a criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a maneira como ela pode lidar com as questões existenciais e crescer para a maturidade (BETTELHEIM, 1980, p. 15). Assim, os contos de fada retratam de forma imaginária e simbólica os passos essenciais do crescimento da criança e da aquisição de uma existência independente (independência psicológica e maturidade moral). O conto de

fadas é terapêutico porque a criança encontra a solução de problemas por meio da contemplação do que a história parece implicar acerca de seus conflitos internos naquele momento de sua vida (BETTELHEIM, 1980, p. 33).

O autor enfatiza a necessidade infantil de mágica e nesse sentido os contos de fadas desempenham papel importante pois:

respondem a questões eternas: o que é realmente mundo? Como viver minha vida nele? Como posso realmente ser eu mesmo? As respostas dadas pelos contos de fadas é sugestivo, suas mensagens podem implicar soluções, mas nunca as soletra. Os contos de fadas deixam à fantasia da criança o modo de aplicar a ela o que a estória revela sobre a vida e a natureza humana (BETTELHEIM, 1980, p. 59).

Assim, o conto de fadas é visto por Bettelheim como um recurso que ajuda a criança a lidar com os problemas psicológicos do crescimento e da integração da personalidade. Os elementos mencionados pelo autor - a história, o simbólico, a contemplação, o conflito e o caráter mágico - também são encontrados no teatro infantil. Da mesma maneira que o conto de fadas é um recurso para a criança lidar com seus problemas, o teatro infantil, ao trazer em cena os mesmos ingredientes, se transforma num agente importante para o desenvolvimento psicológico e moral, permitindo um diálogo com o inconsciente da criança.

A idéia do diálogo com o inconsciente é apontada por Richard Courtney, na obra *Jogo, teatro & pensamento*, citando Daniel Schneider:

o artista está na mesma posição que o analista: traduz os sonhos em formas que são inteligíveis e esteticamente agradáveis para a consciência universal do homem. O prazer derivado da arte é feito de sonhos que o artista converte em beleza. A técnica artística é um controle consciente do poder inerente do inconsciente em seu processo de elaboração do sonho (SCHNEIDER, apud. COURTNEY, 1980, p. 110-111).

O teatro, como uma das várias manifestações da arte, é entendido como sinônimo da habilidade de atrair o espectador para um círculo mágico e retratar seus conflitos, de tal forma a induzir a um efeito catártico semelhante ao sonho, do qual ele emerge revigorado (COURTNEY, 1980, p. 111). Nesse sentido, sendo a arte uma técnica

em que o consciente expressa o poder do inconsciente, o teatro é uma expressão do inconsciente enquanto gênero literário e também quando encenado.

O texto dramaturgico, quando levado ao palco, facilita o contato com o inconsciente, pois através dos recursos de iluminação, sonoplastia, cenário, figurino e adereços, a criança mergulha num mundo diferente do cotidiano, que permite com facilidade atingir o universo simbólico. É no mundo imaginário do teatro que a criança pode criar espaço para dominar a realidade: solucionando uma experiência da vida real que até então havia sido incapaz de resolver, ou entrando em conflito com sentimentos até então estagnados. Nesse sentido, o teatro é uma projeção ou um contraste do mundo mais íntimo da criança, é a maneira de a criança transformar a passividade em atividade. A criança se identifica com os protagonistas e reage aos antagonistas, como se ela própria estivesse no palco.

A encenação do teatro infantil ainda apresenta apelo direto ao pensamento da criança, porque evoca elementos simbólicos da natureza humana: a oposição primária entre luz e trevas, magia, animismo, conexões irracionais e identificação dos opostos. Mircea Eliade, na obra *Imagens e símbolos*, ressalta que o pensamento simbólico não é exclusivo da criança, mas é substancial a todo ser humano, pois precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo tem o poder de revelar certos aspectos da realidade, mesmo os mais profundos, desafiando qualquer outro meio de conhecimento (ELIADE, 1991, p. 8). Decorre daí a importância da arte e especialmente do teatro na constituição do simbólico na criança, pois por meio do diálogo com o inconsciente permite o crescimento e a maturação psicológica. Para Eliade, o inconsciente não é unicamente a morada dos monstros, mas também dos deuses, heróis e fadas, revelando que os monstros do inconsciente são seres mitológicos e possuem as mesmas funções que tiveram todas as mitologias: ajudar os seres humanos a libertar-se e aperfeiçoar a sua iniciação (ELIADE, 1991, p. 10-12).

O teatro permite que a criança crie, em seu próprio nível, as lutas e conquistas da vida social e faz a aproximação gradativa das realidades da vida adulta. Não obstante todo o caráter lúdico em que repousa o teatro voltado para a infância, ele atende ao pressuposto último da arte, ou seja, permite que o seu espectador, criança, faça uma aproximação com os discursos de realidade.

1.3 - O TEATRO COMO ESPELHO DOS DISCURSOS DE REALIDADE

Ao tratar da origem da poesia, Aristóteles afirma que poesia é imitação, sendo a comédia a imitação de homens inferiores e a tragédia a imitação de homens superiores (de uma ação de caráter elevado). A tragédia é a imitação de uma ação e se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções (ARISTÓTELES, 1966, p. 73-74). Para o autor grego, não é função do poeta relatar o que aconteceu, mas o que pode acontecer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Assim, a poesia ocupa um lugar mais nobre e importante do que a história, pois ela é mais filosófica e tende a expressar o universal; já a história expressa o particular (ARISTÓTELES, 1966, p. 78). Bernard Dort, na obra *O teatro e sua realidade*, afirma que o teatro de tipo aristotélico funciona como espelho da realidade, pois:

... palco e platéia são o espelho um do outro. O palco reflete a platéia; a platéia reflete o palco. O que se está representando no palco é a própria história dos que estão do outro lado da ribalta. A ação da obra, sua fábula, é a própria verdade de seus espectadores e o palco, literalmente, liberta a platéia da preocupação de sua história. (DORT, 1977, p. 368)

Richard Courtney, na obra *Jogo, teatro & pensamento*, menciona que Cícero descreveu o teatro como “uma cópia da vida, um espelho dos costumes, um reflexo da verdade”, conceito que ecoa através dos séculos e eventualmente alcança a idéia de Shakespeare de que a meta do teatro era “levantar, por assim dizer, o espelho para a natureza” (COURTNEY, 1980, p. 8). Esse conceito é retomado por Schiller na *Teoria da tragédia*, publicado pela primeira vez em 1792:

Ele [o teatro] é que põe o espelho ante a grande turba dos estultos, envergonhando-a, através de salutar escárnio, com as mil formas que assume a tolice. O que ele acima exercia pela piedade e pelo terror, alcança aqui (quicá mais rápida e certamente) através do chiste e da sátira. Se tentássemos empreender a avaliação da comédia e da tragédia pela medida do efeito alcançado, a experiência talvez desse primazia à primeira. O escárnio e o desprezo ferem mais sensivelmente o orgulho humano do que o terror lhe tortura a consciência. Ante o medonho, esgueira-se a nossa covardia, mas justamente essa covardia nos põe à mercê do aguilhão da sátira. A lei e a

consciência nos protegem, muita vez (sic), contra a prática de crimes e vícios; tudo que desperta riso exige um mais refinado senso pessoal, que não podemos exercitar melhor noutra parte que não no teatro. {...} Só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estudos, dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos nossa máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência (SCHILLER, 1964 p. 36).

O autor ressalta o fato de o teatro dialogar com as mais diversas classes sociais, e determinada classe de pessoas, mais que todas as outras, teria motivos para ser grata ao palco, pois é nele que as grandes pessoas do mundo ouvem o que nunca ou só raramente chegam a ouvir: a verdade. É no teatro que elas também vêem o que nunca ou só raramente chegam a ver: o ser humano (SCHILLER, 1967 p. 39).

O conceito de que o teatro funciona como espelho dos discursos de realidade é retomado pelos teóricos ao longo da história da literatura. Tal conceito é trabalhado também pelos teóricos do século XX. Ortega y Gasset, em *A idéia do teatro*, nos traz uma noção do espelho do discurso de realidade às avessas. Para ele, o teatro é metamorfose, uma prodigiosa transfiguração, pois o cenário e o ator são a metáfora universal corporificada, e o teatro é a *metáfora visível*. O palco é o espaço onde se constrói o irreal a partir da realidade do público. O teatro consiste, então, em uma realidade ambivalente com duas realidades - a do ator e a do personagem do drama, os quais mutuamente se negam. Não é preciso serem reais e nem estarem incessantemente desrealizando-se ou neutralizando-se, para que só fique o irreal como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria (ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 37-39).

Para esse autor, o teatro decorre da estranhíssima realidade que existe no universo: a farsa, ou seja, a realização da irrealidade. A farsa vem a ser a condição visceral da vida humana e sua realidade, que utilizada pelo teatro cria a irrealidade: o ator (farsante) se transfigura na personagem, e o espectador se metamorfoseia em convivente com o personagem, assiste a vida do personagem. O espectador, também farsante, sai de seu ser habitual para um ser excepcional e imaginário e participa em um mundo que não existe, um ultramundo, e o teatro inteiro (palco e platéia) resulta em fantasmagoria e ultravida (ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 54).

Bernard Dort insiste no vigoroso poder do teatro de descrever ou questionar o real; através da ilusão, torna-se um chamado à realidade. A linguagem cênica pode possibilitar ao espectador encontrar-se a si mesmo, compreender a sociedade e a situação política: cabe a ele dar sentido ao que é apresentado. A linguagem cênica destina-se ao espectador, a quem cabe compreendê-la, decidir sobre os sentidos e significados, encontrar-se a si mesmo, a sociedade ou sua situação política. Assim, o espectador torna-se mais capacitado para, a partir da tomada de consciência, agir sobre a realidade (DORT, 1977, p. 9-10). Para esse autor, o objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar deste mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores.

O teatro, atualmente, tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrir a verdade fora do teatro e a levá-los a um domínio sobre o mundo, propondo uma propedêutica da realidade. Nele, o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada (DORT, 1977, p. 34). O teatro se volta para a realidade exterior, apela para o público, coloca em questão o próprio público, se oferece aos espectadores para ser por eles contestado. É um ato de reflexão, no mais amplo sentido da palavra (DORT, 1977, p. 27).

Para Pierre-Aimé Touchard, em *O teatro e a angústia dos homens*, o teatro é a objetivação de nossos próprios debates. O teatro nunca deixou de ajudar as pessoas a verem mais claro dentro de si mesmas, a exorcizarem seus fantasmas, a olharem suas próprias verdades assim como olham a realidade do universo (TOUCHARD, 1970, p. 18-19). Para Touchard, até mesmo na mais fraca peça, na mais convencional, o espectador se reconhece através do talento do intérprete que o humaniza. Se nos agrada as comédias terminarem bem, é justamente porque reconhecemos que nós mesmos estávamos em jogo na representação das personagens, e o medo de um desfecho infeliz pesaria sobre nosso conforto. No teatro cômico nos divertimos com nossos defeitos, e só podemos reconhecê-los com boa vontade se nos tranquilizam, mostrando-nos que eles não têm grandes conseqüências (TOUCHARD, 1970, p. 144).

O autor finaliza sua obra afirmando que o teatro é o eterno exorcista dos demônios, que pacifica as paixões, que junta as solidões; exatamente porque torna o irreal mais verdadeiro que o real. Essa arte faz de nossos mais vagos sonhos, das mais difusas aspirações, das mais inconscientes necessidades, não mais testemunhos de impotência ou de

fugas estereis, mas um trampolim para uma humanidade mais lúcida e mais violentamente ávida de sua própria realização (TOUCHARD, 1970, p. 201).

Os autores mencionados fundamentam suas idéias de teatro como espelho da realidade levando em consideração o todo, ou seja, o teatro como expressão artística. Será que tais conceitos também se aplicam ao teatro infantil? Como a criança percebe a realidade e o teatro? Reinaldo Luiz Damazio, no livro *O que é criança?*, aponta que a criança capta, apreende, incorpora e reproduz o teor do mundo em que vive. Sua subjetividade se tece no contato com tais realidades, porque ela está apreendendo o mundo, operando traduções da realidade e criando sentidos. A criança está em estado permanente de brincadeira com a realidade. Para ela, não há separação entre forma e conteúdo nem entre sujeito e objeto, tampouco entre razão e emoção. O mundo circundante é uma extensão do seu mundo interior, os objetos têm vida, ela se comunica com as coisas, dialoga com o real de forma livre e mágica (DAMAZIO, 1991, p.45).

A falta de capacidade da criança de separar a realidade do seu mundo interior é fator preponderante do seu egocentrismo. Essa questão é trabalhada por Pierre Leenhardt, em *A criança e a expressão dramática*; o autor fornece algumas pistas para a compreensão da relação entre criança, teatro e realidade. Para Leenhardt, o teatro pode ser definido como a arte de parecer, de exprimir a realidade representando-a, de dar a conhecer a realidade dizendo-a, de mostrar a vida sem a viver. Diferentemente das outras formas de arte, o teatro tem a particularidade de se exprimir através de seres humanos que, por um instante, encarnam de modo sensível e vivo outros seres humanos cuja existência é apenas imaginária. Para ele, o teatro, pela imitação, possibilita à criança experimentar um comportamento independente, que a ajuda a livrar-se do egocentrismo e lhe proporciona uma forma de estar no mundo. A criança é um membro da sociedade, deve ajustar-se ao contexto; porém, sua forma de ver o mundo, de senti-lo, apreendê-lo e de relacionar-se é diferente da do adulto. A criança não dispõe das armas psicológicas do adulto e o seu imaginário é um meio de expressão privilegiado, podendo exprimir a realidade, representando-a e aprofundando desse modo a sua descoberta. Talvez seja sua atividade básica, rica e necessária (LEENHARDT, 1974, p. 13-14).

Leenhardt defende não só o contato da criança com o teatro como espectador, mas principalmente como participante do fazer teatral. O fato do teatro se exprimir, como arte, por meio de personagens que atuam em cena, permite à criança

perceber seu ambiente e incorporar a realidade de maneira lúdica. A experiência cultural (herança cultural), que deriva da brincadeira, é como que sagrada para o indivíduo, porque é aí que ele experimenta o viver criativo. A herança cultural é defendida por D. W. Winnicott em *O brincar e a realidade*. Segundo ele, o ambiente em que vive o ser humano tem sobre este uma forte influência, e sua importância apresenta maior intensidade no período da infância. Entre o indivíduo e o meio ambiente existe um espaço potencial, que é produto das experiências pessoais de cada indivíduo, e é espaço potencial altamente variável de indivíduo para indivíduo, diferentemente da realidade externa e da realidade psíquica, que são relativamente constantes. Há uma terceira área de experiência cultural ou herança cultural. Como é nesse espaço que a criança experimenta o viver criativo, há uma necessidade a ser cumprida por aqueles que cuidam da criança: devem ser capazes de colocá-la em contato com os elementos da herança cultural, de modo apropriado, de acordo com a capacidade, idade emocional e fase de desenvolvimento (WINNICOTT, 1975, p. 152).

Dentro da estrutura social em que a criança se encontra, ela é vista como um adulto potencial, um “vir a ser”. Nesse contexto, o processo de educação ocupa um lugar muito importante, pois é ele o principal agente sistematizador e garantidor do sistema como tal. Não se pode deixar de apontar que, apesar do teatro infantil ser um espelho dos discursos da realidade, ele também reflete a ideologia dessa estrutura. Aproveitando-se da linguagem lúdica, o teatro infantil acaba sendo utilizado pelo sistema como um elemento auxiliar no processo da educação.

1.4 - O TEATRO COMO ELEMENTO EDUCADOR

Ao tratar do teatro infantil, não há como deixar de mencionar o entrelaçamento do teatro com a educação, visto que o teatro infantil é dirigido para um público cuja principal característica está no potencial para o imaginário e a aprendizagem voltada à descoberta do mundo, dos discursos sobre a realidade e dos interesses utilitários dos adultos.

Ao analisar a produção cultural para crianças, Edmir Perroti, no ensaio *A criança e a produção cultural: apontamentos sobre o lugar da criança na cultura*

(ZILBERMAN, 1984), menciona o fato de a criança ser considerada um organismo em formação, e, por isso, carregar implicitamente a idéia evolucionista, de progresso, que vê a criança como um ser incompleto, definido assim pela comparação com o adulto, evoluído e completo. Assim, a criança necessita ser lapidada e educada. A lapidação é feita segundo critérios fixados pelo adulto, pois este representa, na perspectiva evolucionista, o estágio mais avançado do organismo vivo em suas diferentes fases. Nessa visão “adultocêntrica”, a criança é apenas um “vir-a-ser”, um “futuro adulto”, por isso a importância da escola como agente de doutrinação e socialização. Para esse autor, a escola reproduz as estruturas vigentes na sociedade. Conseqüentemente, aquela sociedade que optou pelo sistema capitalista, em que imperam o resultado, os lucros e a competitividade, adota tais metas no processo educativo dos indivíduos que a compõem. É nesse contexto que a escola exerce um papel fundamental no processo de educação da criança: prepará-la nos moldes das exigências capitalistas. Por isso, a socialização da criança na escola se faz necessária: para que ela se prepare para o futuro, nos moldes da sociedade capitalista (PERROTI, 1984, p. 12-13).

Nossa organização social é de tal modo adultocêntrica que nossas reflexões sobre a criança e seu universo cultural correm sempre o risco de, repetindo a organização social, situar a criança em condição passiva em face da cultura. As leis do sistema consideram as pessoas apenas como produtores de mercadorias e força de trabalho. Daí a tendência de a sociedade capitalista investir mais no adulto, pois ele pode ser mais produtivo que a criança. E como esse sistema necessita de contrapartida cultural, reconhece-se enquanto tal somente aquilo que serve a ele, e o termo cultura acaba sendo confundido com a cultura dominante, com a cultura do sistema (PERROTI, 1984, p. 20).

Tal maneira de ver a criança como uma miniatura do adulto é retomada por DAMAZIO (1991). Partindo desse pressuposto, impõe-se à criança certas molduras de comportamento para forjar uma personalidade, processo em que a espontaneidade da criança é massacrada. O autor salienta o fato de que é ilusória a idéia da superioridade adulta diante da impotência da criança, pois esta não é um ser passivo perante o mundo que a rodeia; ao contrário, ela participa do mundo dentro de seus espaços e possibilidades. Nessa participação, ela contrasta e conflita situações e valores, adquire hábitos, traduz posturas e idéias em fundamentos existenciais, criando uma forma de leitura do mundo e das pessoas (DAMAZIO, 1991, p. 42-45).

Nesse contexto, como fica o teatro infantil escrito, encenado e dirigido por adultos? Não há dúvida de que o teatro, seja ele enquadrado na categoria adulto, seja na infantil, tem a função de educar no sentido mais nobre do termo. O termo educar carrega em si dois sentidos um tanto quanto divergentes. Vejamos como é definido pelo *Novo dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1975, p. 499): o primeiro sentido carrega um caráter mais nobre, que é o de “promover a educação”, ou seja, está relacionado com o processo de desenvolvimento das capacidades física, intelectual e moral da criança e do ser humano em geral, visando à sua melhor integração individual e social; e o segundo sentido é mais rústico: é o de “domesticar, domar”, a arte de ensinar e adestrar animais.

A arte pode exercer a função educadora no sentido nobre do termo, porém nem sempre essa nobreza é encontrada na produção cultural para a criança. O posicionamento crítico dos autores mencionados defronta-se em última instância com a dicotomia do sentido da palavra educação, pois os autores apontam que a produção cultural para a criança está mais voltada para o sentido de domá-la e adestrá-la para fazer parte da grande engrenagem capitalista. O caráter de adestramento é tão forte que permeia a vida da criança até mesmo quando ela está brincando. DAMAZIO (1991) salienta que atualmente os meios de comunicação e a tecnologia moderna modificaram o brinquedo, as concepções de brincadeira e a fantasia da criança. Ela passou a ser vista como grande consumidora, e a trama entre brinquedo, mercado e ideologia torna-a um ser extremamente fácil de cativar. Trata-se de mais uma forma sutil de invasão ao universo imaginário da criança. Essa invasão torna-se deturpadora à medida que impõe modelos pré-fabricados e meramente comerciais, além de politicamente doutrinários (DAMAZIO, 1991, p. 36).

Partindo dos conceitos de educação, em sentido nobre ou rústico, convém analisar o teatro infantil sob dois ângulos: o primeiro diz respeito ao teatro infantil como meio de comunicação que permite ao adulto participar no processo de dominação da criança, assumindo assim um caráter pedagógico; e o segundo diz respeito ao teatro infantil como realização artística/estética comprometida com os interesses da criança como meio de acesso aos discursos de realidade, ou seja, educá-la no sentido nobre do termo. Esses argumentos autorizam adotar uma nomenclatura sintética que permite designar as diferenças entre dois tratamentos dramaturgicos. Para tanto adotaremos a partir de agora os seguintes termos: o *teatro pedagógico* (com cunho preponderantemente educativo/pedagógico) e teatro lúdico (com cunho preponderantemente artístico/estético).

Para os romanos, o teatro em geral era imitação e teria um propósito educacional se pudesse ser de utilidade e ensinasse lições morais. Horácio, em *Arte e poesia*, considerava que o teatro precisava tanto entreter quanto educar (COURTNEY, 1980, p. 8). Ao buscar uma conceituação para o teatro infantil é necessário levar em consideração a sua utilização educativa.

Na história do teatro brasileiro pode-se afirmar que o ranço moralista e a intenção pedagógica vêm do início das atividades teatrais no país, quando os jesuítas tentavam catequizar os índios com seus “autos”. Além de espectadores, os índios atuavam como intérpretes de personagens importantes na trama (SANDRONI, 1984, p. 9). Por isso, eles aproveitaram-no em grande escala, tanto na pastoral como na pedagogia, pois instruindo e deleitando atraíam multidões (ANCHIETA, apud SANDRONI, 1984, p. 15-16).

O padre Manuel da Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e educação do povo. Acreditava que as representações, quando inspiradas na moral e na ciência pedagógica, influenciavam o subconsciente dos espectadores, notadamente das crianças e dos adolescentes. Para ele, o teatro estimulava a atenção e aprimorava a sensibilidade, instruía e educava moral e artisticamente, além de amenizar o trabalho cotidiano (MACEDO, apud SANDRONI, 1984, p. 17).

O teatro infantil brasileiro do século XIX é o teatro escolar: limitado e pedagógico, reunindo monólogos de cunho moralizador, escritos por autores famosos na época, para crianças recitarem em casa ou nas escolas, nas comemorações cívicas e religiosas. Tal qual o padre Anchieta, os educadores da época utilizaram-se do teatro para catequizar as crianças (SANDRONI, 1984, p. 10). Reforçando a idéia do teatro pedagógico, o autor Fernando Lomardo, em *O que é teatro infantil*, apresenta duas modalidades de teatro infantil: aquele feito por pessoas adultas e aquele encenado pelas próprias crianças (geralmente com sentido pedagógico). Afirma que historicamente as duas modalidades tinham cunho quase exclusivamente didático (LOMARDO, 1994, p. 7-8).

O autor faz uma retrospectiva do teatro infantil desde a China do século III a.C. até chegar ao Brasil nos anos 80 do século XX. É justamente na virada desse século que a função pedagógica do teatro passa a ser vista com olhos mais cuidadosos, principalmente em função das propostas educacionais formuladas por Maria Montessori e

John Dewey. Começam então a surgir propostas de encaminhamento de um fazer teatral direcionado para o campo pedagógico. Em 1905, é publicado na França o livro *O teatro infantil visto como procedimento pedagógico*, de Merry Delabost (LOMARDO, 1994, p. 18).

Em Moscou, no ano de 1918, é inaugurada a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos. Idealizada por Lunatcharski, sob a direção de Natalia Satz, tinha como objetivo maior a formação do cidadão socialista, ao mesmo tempo que colocava em prática algumas idéias da revolução, assemelhando-se mais ao conceito do Estado ditatorial que ao da moderna pedagogia (LOMARDO, 1994, p. 19-20).

O teatro escolar, sob total supervisão e direção das pessoas adultas, permaneceu como a mais difundida forma de teatro infantil durante quase metade do século XX. Depois da Segunda Guerra Mundial surgem várias companhias dedicadas ao teatro para crianças por duas razões: a necessidade de oferecer ao público infantil uma válvula de escape após seis anos de horrores; e o reconhecimento cada vez maior, por parte dos educadores, da arte como instrumento importante no processo educacional (LOMARDO, 1994, p. 23).

Voltando às terras brasileiras, percebe-se que a nossa dramaturgia dirigida à infância até os anos de 1950 é dominada pela preocupação do adulto em afirmar o que ele considera exemplos de inferioridade da criança (LOMARDO, 1994, p. 35). O teatro infantil, na forma que conhecemos hoje, apareceu no Brasil por volta de 1950, tendo como marca os seguintes fatos: Lucia Benedetti escreveu a peça para crianças *O casaco encantado*, Julio Gouveia e Tatiana Belinki montaram *Peter Pan* em São Paulo, e Maria Clara Machado fundou o grupo O Tablado. É a partir desses acontecimentos que o teatro infantil encontra-se com a modernidade e ganha definitivamente o *status* de gênero artístico (SANDRONI, 1984, p. 10).

A partir dos anos 50 surgiu um número maior de textos para crianças, havendo um esforço no sentido de se construir uma dramaturgia mais consistente para seu público. A maioria não atinge o objetivo; aliás, mantém e até mesmo acentua o moralismo que dominou o teatro infantil até aquele momento. A noção do “adulto de amanhã” está na raiz de toda essa obsessão pelo ensinamento. E isso porque, na opinião moral vigente, a

educação forma o cidadão, enquanto a arte, supostamente, deforma-o. Assim, o teatro para crianças surge, com raras exceções, com perfil mais educativo que artístico (LOMARDO, 1994, p. 46).

O autor, ao mencionar o teatro feito para crianças no Brasil na década de 1980, aponta para a diversidade de temas e procedimentos: o texto maniqueísta, o recurso ao folclore, o jogo espontâneo, a adaptação de clássicos, a ecologia, a conversão do mal, o desnudamento do truque cênico, o moralismo, o adulto superior, o final feliz. Apesar dessa multiplicidade de procedimentos e temas, o didatismo permanece, em maior ou menor grau, fazendo parte do universo cênico e dramático que as pessoas adultas oferecem às crianças nessa década (LOMARDO, 1994, p. 79).

Tatiana Belinki e Júlio Gouveia, no ensaio *Teatro para crianças e adolescentes: a experiência do TESP*, salientam que dentre as várias funções do teatro para crianças, uma das mais importantes é de educar. Os autores fazem a distinção dos dois sentidos da palavra educar com a ressalva de que o termo não deve ser interpretado meramente no sentido estrito e rigoroso de conduzir, domar ou domesticar. Educar também é fornecer 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. Educar é fornecer ao indivíduo condições para percorrer, em pouquíssimo tempo, o longo e árduo caminho de milênios que levou do homem primitivo ao homem civilizado ao relacionamento humano autêntico e construtivo, ou seja, a aprender que é preciso respeitar para ser respeitado, e assim garantir a tranquilidade pessoal e o bem-estar social. Educar uma criança é integrar a sua personalidade dentro da sociedade, sem prejuízo do senso crítico; é iniciar o processo de maturação que se prolongará por toda a existência do indivíduo. Esta integração e este amadurecimento, que constituem a base da saúde mental ideal, requerem harmonia perfeita entre o intelecto e as emoções (BELINKI; GOUVEIA, 1984, p. 32).

Para os autores, o teatro possibilita à criança entrar em contato com toda sorte de situações e conflitos, ampliando, por extensão, os seus próprios processos mentais. Através desse mecanismo, o teatro se torna uma das poucas agências educacionais que, ao invés de “fazer a cabeça” da criança, “abre” a cabeça, tornando-a apta a avaliar por si mesma o “bom” e o “mau”, o “certo” e o “errado”. A criança vai deixando de “engolir sem mastigar” julgamentos apriorísticos baseados nos conceitos deturpados, viciados e falsos

(preconceitos) adquiridos pela convivência com adultos. Preconceitos que com muita frequência criam neuroses e são os principais responsáveis pelo encaminhamento do adulto ao psiquiatra.

Enquanto o teatro para adultos é encarado pelo aspecto cultural, o teatro para crianças e adolescentes só pode ser considerado educativo, o que nos obriga imediatamente a colocá-lo no âmbito da pedagogia aplicada, lembrando sempre que “o teatro é para a criança, e não a criança para o teatro”, e que a principal finalidade do teatro para crianças não é apenas formar para um público adulto de boa qualidade. Implica primordialmente a utilização de determinadas influências psicológicas de alcance muito maior do que se pensa usualmente. Isso porque todos os acontecimentos do palco passam a fazer parte do subconsciente da criança, contribuindo para a formação daquele depósito mais ou menos inconsciente de idéias e emoções, que terá posteriormente participação na inteligência, na sensibilidade e no comportamento da pessoa adulta (BELINKI; GOUVEIA, 1984, p. 32-34).

Maria Lucia Pupo, na obra *No reino da desigualdade*, em que faz levantamento da produção teatral para crianças em São Paulo da década de 70, salienta que a marca do teatro infantil é a “heterogeneidade básica”. O emissor da mensagem é o adulto artista, detentor de um poder assegurado por sua condição de idade, o receptor é a criança, desprovida desse poder. O teatro infantil define-se, portanto, como um instrumento, pode-se dizer, educacional, a serviço da veiculação de modelos que recobrem sistemas de valor (PUPO, 1991, p. 19-20). Se o teatro infantil, feito por adultos, traz na sua essência um caráter educativo, é preciso então perceber em que sentido ele é utilizado. Se constatamos que o teatro infantil está mais voltado para um fim didático/pedagógico, como complemento da educação formal, então ele estará compactuando com o sistema capitalista, colaborando com a dominação, transformando-se em seu instrumento e mascarando os discursos de realidade. Ao contrário, o teatro infantil que aqui denominamos de teatro lúdico, com uma realização artística/estética, comprometido com os interesses da criança e como meio de acesso aos discursos de realidade, é um teatro libertador, educando a criança no sentido nobre do termo, mas sem perder seu caráter artístico.

1.5 - O TEATRO COMO ELEMENTO ESTÉTICO

Ao tratar das possibilidades estéticas do teatro não há como deixar de estabelecer conceitos acerca das condições e dos efeitos da criação artística - no nosso caso, especialmente do teatro infantil. O conceito de estética está tradicionalmente associado ao estudo racional do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem.

Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, aponta para o fato de que é o conteúdo da atividade estética, ou seja, a contemplação sobre a obra que constitui o objeto da análise estética (BAKHTIN, 1993, p. 22). Para ele, a obra é viva e significativa sob o aspecto de arte, não apenas no nosso psiquismo, mas também do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante (BAKHTIN, 1993, p. 30).

A particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude de valores morais, sociais e políticos. A forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano de valores, submete-a e ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, e não recusa sua identificação nem a sua valoração.

Ao tratar da criação artística, Bakhtin argumenta:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato - a natureza e a humanidade social - enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (BAKHTIN, 1993, p. 33).

Ao tentar dar conta da criação literária, Platão, no texto *República*, faz a classificação das obras literárias segundo os gêneros lírico, épico e dramático. O gênero lírico corresponde ao poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizam personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um "Eu" - nele exprime seu próprio estado de alma. Ao gênero épico corresponde toda obra, poema ou não, de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Por fim, ao gênero dramático corresponde toda obra dialogada em que atuam os próprios personagens, que, em geral, dispensam um narrador para apresentá-los (ROSENFELD, 1965, p. 3-5).

Já na Antiguidade, Aristóteles construiu a primeira estética da arte dramática: a *Poética* (ARISTÓTELES, 1966). O autor diferenciava duas formas literárias: a narrativa em que "imita-se narrando", e a dramática, em que "imita-se as pessoas agindo". Esta última corresponde ao teatro, e se divide em duas modalidades: tragédia e comédia.

Baseado na observação crítica das tragédias existentes em seu tempo, Aristóteles define o pensamento, a fábula, os caracteres, a elocução, o canto e a encenação/espetáculo - os seis elementos essenciais da obra teatral. Os conceitos aristotélicos, retomados na Renascença, deveriam estar subordinados à regra das três unidades (lugar único, tempo reduzido a 24 horas e ação simples); e à regra do decoro (a morte não é apresentada em cena). O conflito normalmente diz respeito a uma intriga em que o herói se encontra diante de um dilema funesto. Para ele, a comédia gozava de um estatuto menor, com objetivo de divertir o público mostrando uma intriga leve vivida por personagens contemporâneos. O teatro é profundamente marcado por essa estética das três unidades até o século XIX, quando aparece um terceiro grande gênero: o drama.

O termo drama, de origem grega (*dramata*), utilizado por Aristóteles, designa as obras nas quais vemos "pessoas que se movimentam, que agem" em oposição à simples leitura de uma história, ou seja, o termo drama corresponde à ação teatral em geral. Porém, os autores românticos, conduzidos por Victor Hugo, rompem com as regras clássicas e dão um sentido mais reduzido para o termo: teatro que mistura as modalidades de tragédia e comédia e os tons do sublime e do grotesco (CREPIN et al., 1996, p. 141). "No Brasil, de modo genérico, para um público não-especializado, drama significa o gênero oposto à comédia. Num sentido geral, o drama é o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa" (PAVIS, 2001, p. 109).

Foi através do texto escrito que o teatro superou o improviso do ator e se constituiu também como literatura. Ao analisar a arte dramática, o pesquisador deve eleger para qual dos dois aspectos está voltado o seu trabalho: o texto teatral como literatura ou como espetáculo (encenação). Como mencionado na introdução da presente dissertação, limitamo-nos a estudar os textos dos espetáculos premiados com o Troféu Gralha Azul sob o aspecto de literatura dramática.

Desses conceitos que formaram a estética da arte dramática da Antiguidade, a linguagem e a encenação estariam entre os que melhor fixam a especificidade do teatro. Com efeito, é o diálogo que constitui arte dramática como literatura e como teatro encenado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Através do diálogo que se produz uma ação e é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático” refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo por meio do qual se externam concepções e objetivos contrários, produzindo o conflito. O diálogo dramático move a ação pela dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque de intenções (ROSENFELD, 1965, p. 23-24).

Para Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, a principal característica do estilo dramático é a tensão. Ele estabelece algumas regras de dramaturgia: 1) a exposição terá que ser justificável, isto é, deverá já estar envolvida na ação principal; 2) nenhum retardamento da ação é permitido; 3) episódios são considerados prejudiciais; 4) objetivo da história está no fim, assim sendo, cada parte terá que ser examinada exclusivamente em função do todo que no fim virá a se revelar; 5) os atos isolados não são independentes; 6) os atos facilitam a visão geral, são uma espécie de balancetes; 7) é essencial que os quadros e passagens tenham significado para o todo; 8) o herói de um drama deve ser ativo (STAIGER, 1975, p. 135-136).

A arte dramática como literatura, pelo simples fato de que o autor empírico e o narrador parecem estar ausentes da obra ou confundirem-se com todos os personagens de modo a não distinguirem-se como entidade específica dentro do texto, implica uma série de conseqüências que definem o gênero dramático e seus traços estilísticos. Estando o autor “ausente”, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o autor confiou o desenrolar da ação às

personagens colocadas em determinada situação. Assim, o texto teatral tem uma característica que o diferencia do texto romanesco e do texto poético: ele é feito antes de tudo para ser *representado*.

O texto de teatro se compõe de duas partes distintas: o diálogo e as didascálias (rubricas). Indispensável à compreensão da intriga, a “fala” (*parole*) dos personagens está no centro da ação teatral. A colocação em cena da palavra, isto é, a maneira de dizê-la, é indicada pelas didascálias/rubricas (indicações cênicas dadas pelo autor). Em cena, um personagem fala a outro personagem e fala também indiretamente ao público, o que é denominado “dupla enunciação”. Conseqüentemente, uma réplica possui um sentido para o personagem que ouve, mas a significação pode ser diferente para o espectador, pois ele está seguindo toda a ação da peça. A dupla enunciação permite que um personagem rompa um diálogo e se dirija diretamente ao público. Existem alguns tipos de falas utilizadas em cena: o *diálogo*, em que há troca verbal entre dois ou mais personagens e cada intervenção de um personagem constitui uma réplica; o *monólogo*, em que a palavra é pronunciada por um único personagem em cena; o *solilóquio*, que é o discurso em que a personagem extravasa de maneira ordenada e lógica os seus pensamentos e emoções em monólogos, sem se dirigir especificamente a qualquer ouvinte; o *aparte*, no qual a palavra é pronunciada por um personagem como se fosse para si mesmo ou para os espectadores; a *tirada*, que se caracteriza por uma réplica longa sem interrupção; e a *esticometia*, que é a sucessão rápida de réplicas curtas (NATUREL, 1995, p. 49).

A peça de teatro representa uma ação, no sentido aristotélico de drama (*dramata*). Ação dramática é conflito, em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos (PALLOTTINI, 1988, p. 27). Assim, o começo da peça é determinado pelas exigências internas da ação apresentada, e a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente, impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. A ação dramática se apresenta sempre “pela primeira vez”. Não é a representação secundária de algo primário, é original e inédita. Em cada representação, o que se passa em cena acontece pela primeira vez, cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo (ROSENFELD, 1965, p. 18-20).

Reforçando essa idéia de ação, Ronald Peacock, em *Formas da literatura dramática*, ao definir drama, menciona um grupo de características necessárias à forma. Para ele, é preciso haver ação, isto é, os acontecimentos e situações devem ser acompanhados por tensão, mudanças repentinas e um clímax; as pessoas são apresentadas com simpatia e verdade, a concepção inclui possibilidades para a arte do ator, e é preciso que haja algum significado central, seja ele religioso, moral, emocional ou psicológico, que atinja o cérebro e o coração do espectador. Tais ingredientes revelam a estética dessa arte (PEACOCK, 1968, p. 200-201).

A idéia de ação é retomada por Meirelle Naturel na obra *Pour la littérature de l'extrait à l'oeuvre*, em que a ação dramática é dividida em três momentos: a exposição, o nó/conflicto e o desenlace. A exposição traz as informações concernentes aos personagens - os fatos, o lugar, o tempo da ação - e desperta a atenção do espectador. O nó/conflicto designa o ponto culminante da ação, em que a intriga "se amarra". A partir daí, ocorrem peripécias que levam o leitor e o espectador ao desenlace, ou seja, a solução que permite colocar fim à intriga. Um texto teatral tem necessidade de estar devidamente situado, pelo fato de estar inserido em uma evolução dramática; mesmo se a peça não comporta intriga, ela repousa sempre sobre o movimento dramático (NATUREL, 1995, p. 50).

O paradoxo da arte dramática é que ela não se contenta em ser literatura, é concebida para a encenação. É o palco que a atualiza e a concretiza, assumindo, de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que no gênero épico são do narrador. Por fim, o teatro, como representação real, depende de um público presente e nesse fato reside uma das suas maiores vantagens e forças (ROSENFELD, 1965, p. 24-25). O texto teatral apresenta então problemas que não são estritamente do âmbito da literatura, pois não compete a esta estudar a presença de um público, as condições da representação, a dicção e a atuação dos atores. O teatro é uma arte de comunicação e por esta razão a fala é sempre atualizada, pois é pronunciada por um personagem e dirigida a outro personagem (com exceção do monólogo), e esta troca de linguagem ocorre em circunstâncias precisas. A fala se insere em um tempo, em uma situação, traz uma ação e se insere num quadro, que engloba o cenário, os acessórios, figurino, luz, etc. Toda a estrutura cênica e a linguagem da literatura dramática têm como objetivo maior a comunicação com o público.

O teatro, sob o aspecto de encenação/espetáculo, remete-nos à etimologia dessa palavra, que tem origem no verbo grego *theastai* (ver, olhar, contemplar).

Inicialmente designava o local onde aconteciam os espetáculos. A idéia que a palavra hoje desperta em nós só aparece definida no século XVII. A origem do fazer teatral repousa em dois princípios: a necessidade do “jogo”, presente desde o homem primitivo, e o espírito lúdico da ânsia de “ser o outro”. Para o homem primitivo o teatro consistia em disfarçar-se e representar a si mesmo, os deuses e os animais que procurava caçar para sobrevivência, vinculando a noção de representação ao ritual mágico e religioso primitivo (PEIXOTO, 1994, p. 12-13).

Pavel Campeanu, no ensaio intitulado *Um papel secundário: o espectador*, menciona que o teatro pressupõe, entre todas as artes, o mais alto grau de ritualização. O que equivale a dizer que todos os valores rituais são convertidos pelo teatro em valores estéticos. Trata-se de um mecanismo que, ao assimilar as características gerais do ritual, lhe confere uma qualidade específica. Como a linguagem, o ritual se torna um jogo que nega sua própria essência. E dessa auto-negação emerge o valor cerimonial. O teatro é uma manifestação estética da necessidade de ritual. O ritual do teatro é uma modalidade por meio da qual o homem compõe uma imagem de si mesmo; ele crê, dessa maneira, dominar sua condição transformando-a em objeto de contemplação. Essa virtude é comum a todas as artes. Mas, enquanto a imagem é geralmente produto do criador e, como todo produto, pode tornar-se estranha ao próprio criador, no teatro a matéria da imagem é o próprio criador. Isso quer dizer que o criador de imagens se torna imagem (CAMPEANU, 1980, p. 92-93).

O teatro, longe de ser apenas veículo do texto e instrumento a serviço do autor, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrito o texto teatral. Este material do teatro como encenação incorpora o texto como um dos seus elementos. O teatro, portanto, não é a literatura, nem veículo dela; é uma arte diversa. O texto dramaturgicó só se torna teatro no momento em que é *representado*, no momento, portanto, em que os atores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com o personagem, a identificação de um eu com outro eu. O *status* da palavra modifica-se radicalmente: na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário; no teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. A literatura tem como fonte a palavra escrita, já no teatro, os atores são o veículo das palavras. A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem e o texto deixando indeterminada uma infinidade de momentos. A grande flexibilidade do teatro vivo permite preencher os vãos e vácuos de mil maneiras, conforme a época, a nação, a concepção e o gesto (ROSENFELD, 1993, p. 21-22). Assim, o espetáculo como obra específica, por mais

que ressalte a importância do texto literário, passa a ter valor cênico-estético somente quando a palavra funciona no espaço, visualmente, por meio do jogo dos atores.

É com a cena e os atores que transparece o mundo imaginário - que na literatura é apresentado de modo muito mais indireto, pela mediação de fonemas, orações, unidades significativas, contextos objetuais, esquemas lingüísticos preparados para suscitar o preenchimento por parte da imaginação do leitor. Na representação teatral, o mundo imaginário apresenta-se quase diretamente. O fato de no teatro, como na realidade, não serem as palavras que “fazem” os personagens, mas estes que fazem as palavras, dão ao espetáculo o poder de “presença existencial” (concreta, individual e sensível). Tal presença se traduz, geralmente, em participação e vivência emocionais bem mais intensas do público que as do leitor de textos literários. No teatro, a obra literária é apenas um elemento entre outros. Na literatura, o teatro é apenas um meio de atualização e interpretação da obra (ROSENFELD, 1993, p. 36-37).

O teatro é a arte que transforma a literatura dramática em espetáculo. A encenação (*mise-en-scène*), que adapta o texto teatral ao palco, valoriza as linhas principais do texto e destaca o caráter peculiar de sua beleza. As obras dramáticas, dotadas de vida cênica, representam por si só apenas um gênero literário, como a poesia lírica e o romance: são diálogos livrescos. Por maiores que sejam suas virtudes teatrais inerentes, tais como ritmo específico, movimento, dramaticidade, diálogo vivo, é a encenação que lhes dá sua verdadeira vida, pois é no palco que adquirem sua plena riqueza, graças à colaboração do diretor, dos atores, cenógrafos e demais técnicos. É no palco que o texto se transforma em vida e encontra sua expressão real. É a representação que lhe confere a totalidade da sua força. Sem o teatro, o texto tem apenas uma existência potencial, por mais genial e brilhante que seja. Sua verdadeira força não se revela ao leitor, mas somente ao espectador. A encenação é, portanto, a arte de animar e adaptar, por todos os meios que se coadunam com a necessária lealdade ao texto, uma obra literária de forma dramática ao palco (ROSENFELD, 1993, p. 75-76).

A revolução artística, que se deu no início do século XX, manifesta um novo sentimento de vida, uma nova consciência dos discursos de realidade, uma nova visão do ser humano e da sua posição no universo e na sociedade. As novas concepções, os novos temas e problemas rompem as formas tradicionais das artes, entre elas, as do teatro. Os limites do realismo e naturalismo já não conseguem abarcar as novas experiências. No teatro, impõe-se

uma nova estética: a negação do “ilusionismo” cênico, isto é, a recusa de reproduzir no palco a ilusão da realidade empírica e do senso comum. O teatro atual, de modo geral, já não pretende imitar a realidade empírica, mas visa atingir níveis mais profundos dos discursos da realidade (exterior e interior). De acordo com as novas concepções, desfaz o espaço e o tempo cronológico do palco tradicional. Procura maior comunicação direta entre palco e plateia, derrubando a “quarta parede”, que, separando cena e público, impunha aos atores a negação da presença dos espectadores. Destruída a quarta parede, interrompe-se a “ilusão mágica”, visto que tendem a fundir-se o espaço e o tempo fictícios do palco e o espaço e o tempo empíricos da plateia (ROSENFELD, 1993, p. 107-108).

A semiologia, na tentativa de compreender os fenômenos culturais, apresentou a possibilidade de abordagem da representação cênica por meio da ciência dos signos. A semiologia passou a ser aplicada à literatura e a outros campos da arte. Numa apresentação teatral, por exemplo, há que considerar uma série de signos de natureza visual, portadores de forma, cor, volume, luminosidade, e de signos sonoros, que vão desde a palavra articulada até a música composta para a cena e nela executada ao vivo, e ainda personagem, ambiente e ação dramática.

Roman Ingarden, no ensaio *Funções da linguagem teatral*, menciona que as palavras emitidas durante o espetáculo procuram recriar uma realidade (objetiva e/ou subjetiva), comunicar e persuadir tanto os personagens em cena quanto os espectadores na plateia. O receptor da mensagem multiplica-se, pertencendo tanto ao quadro ficcional quanto ao real. Distingue texto principal da peça de teatro (as palavras pronunciadas pelos personagens) e o texto secundário (didascálias/rubricas). O teatro constitui-se um caso-limite da obra literária, na medida em que joga, além da linguagem, com outro meio de representação: os quadros visuais concretos, constituídos pelos atores e pelo cenário, no qual aparecem os objetos, os personagens da peça, bem como suas ações. A constatação essencial que nos introduz a toda a problemática da linguagem no teatro é que o texto principal, tomado em seu conjunto, constitui um elemento do universo representado no espetáculo de teatro. A enunciação de cada palavra, de cada frase, torna-se, a partir daí, um processo que se desenrola nesse universo representado, no qual se integra, como elemento, ao comportamento global dos personagens (INGARDEN, 1977, p. 3-5).

Petr Grigorievitch Bogatyrev, no ensaio *Os signos teatrais*, faz a diferenciação entre os signos de objeto e os signos de signos, abrindo o caminho para uma

sintaxe do signo teatral. O autor ressalta o fato de que a produção teatral se distingue das outras produções de arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que carrega, pois uma representação teatral é uma estrutura composta de elementos pertencentes a artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia, etc. Cada elemento traz consigo vários signos para a cena, o que intensifica a polissemia da arte teatral, permitindo que a mesma cena possa ser compreendida de maneira diferente por espectadores diferentes (BOGATYREV, 1977, p. 27).

Jindrich Honzl, no ensaio *Mobilidade do signo teatral*, salienta que os signos podem se libertar das funções que lhes são atribuídas tradicionalmente (o cenário representar o local da ação, o ator de representar o personagem) e intercambiarem-se essas funções. Assim, exemplificando, os atores ou um efeito de sonoplastia poderão desempenhar o papel de cenário, situando o ambiente onde se desenrola a ação. Em outros casos, a um objeto inanimado, como uma cadeira, que normalmente seria apenas um acessório em cena, poderá caber a função de personagem. O autor enfatiza a capacidade de metamorfose dos elementos do espetáculo, a sua transformabilidade, que torna a arte teatral tão complexa quanto fascinante. A particularidade do signo teatral é a de intercambiar os materiais, de passar de um aspecto para outro, de animar uma coisa inanimada, de passar do campo acústico para o campo visual. É essa transformabilidade do signo teatral que constitui seu caráter específico, ou seja, a sua mobilidade, e é justamente essa mobilidade teatral que impede a distinção clara daquilo que constitui o elemento central, essencial do fenômeno teatral. O autor demonstra que cada período da história atualiza um elemento diferente do fenômeno teatral (seja o autor, o texto, o ator, o diretor), porém a função do ator sempre esteve presente, mesmo quando metamorfoseada ou disfarçada em outras funções. A transformabilidade do signo teatral passa de uma matéria a outra com uma liberdade que não se encontra em nenhuma outra arte. Obviamente não existe música sem som, poesia sem palavras, pintura sem cor e escultura sem matéria. Ou mais precisamente: a pintura não é pintura se pintamos com palavras em vez de cores, a música não é música se a harmonia é de matéria em vez de sons, entretanto, no teatro, a transformabilidade é a regra, e é este o seu caráter específico (HONZL, 1977, p. 45- 47) .

Os signos teatrais estão presentes nos espetáculos destinados à infância. Mas o que caracterizaria o teatro infantil? Pierre Leenhardt, na obra *A criança e a expressão dramática*, menciona o diálogo em que Léon Chancerel perguntou um dia a Stanislavski: “Como é que devemos representar para as crianças?” “Como para os adultos, mas melhor!”

teria respondido o mestre. O autor menciona um fato curioso de sua constatação: o de que grandes atores não atuam em espetáculos para a criança. Contudo, o respeito que deveríamos ter pela infância exige que as produções que lhe são destinadas apresentem as mesmas características de perfeição, de estética, de investigação e de invenção que se exige aos produtos culturais para adultos (LEENHARDT, 1974, p. 121).

Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, no ensaio *Teatro para crianças e adolescentes a experiência do TESP*, mencionam que o teatro para crianças, além de ter a função primordial de educar, deve ainda observar as seguintes regras: 1) apresentar um conflito perfeitamente delineado, com personagens bem caracterizados e uma situação absolutamente clara, para que a criança, por meio da identificação com um dos personagens, sofra uma experiência, uma vivência pessoal verdadeira, com a correspondente participação emocional; 2) o gosto, o interesse e a preferência desse público não podem ser avaliados e julgados diretamente pelos adultos, pois o mundo da criança é para o adulto um mundo diferente, estranho e fechado; 3) separar o público por idades; 4) dosar os personagens maléficos, as bruxas, os vilões e outros adversários necessários em função da idade do público destinado; 5) a participação da platéia no espetáculo demonstra o interesse e o envolvimento pelo que acontece no palco (BELINKI; GOUVEIA, 1984, p. 35-36).

O teatro adota conceitos estéticos de acordo com sua época: da magia e da mais primária imitação da natureza, do primitivo instinto de ser outro, do ritual religioso ou profano, da necessidade do disfarce e do jogo lúdico, da vontade do homem ver-se a si mesmo reproduzido, o espetáculo ganhou dimensão própria. Definiu seu campo de ação, respondeu às exigências dos seres humanos, situou-se e participou da vida das sociedades buscando novos recursos expressivos. A estética teatral atual é marcada pela solução dada pelo diretor (encenador), que acaba se transformando no responsável pela visão unitária e coerente do produto teatral, marcando cada espetáculo com sua postura ideológica.

Caracterizar a estética teatral constitui-se numa tarefa árdua, pois para fazê-lo cada autor enfoca um aspecto dessa arte. Porém, determinados conceitos estéticos, como a ação e o conflito, sempre estiveram presentes na conceituação estética associados ao contexto histórico em que estavam inseridos. Qual seria então a estética do teatro infantil? Pouquíssimos autores voltam seu olhar para essa manifestação artística.

Se neste momento não trazemos elementos mais esclarecedores da estética teatral para a infância, após a análise dos textos traçaremos que critérios estéticos nortearam o teatro infantil curitibano premiado com o Troféu Galha Azul.

2 - HISTÓRICO DO TEATRO INFANTIL EM CURITIBA E DO PRÊMIO "TROFÉU GRALHA AZUL"

2.1 - HISTÓRICO DO TEATRO EM CURITIBA

Uma das primeiras vezes em que o curitibano foi ao teatro ocorreu em dezembro de 1855, quando Domingos Martins de Souza, ator ambulante de São Paulo, encenou o emocionante drama *Luiz de Camões* e a comédia *Caixeiro de taverna* num salão da Rua Direita. Grosseiras tábuas serviam de balaustradas aos camarotes, onde as boas senhoras da província ostentavam caprichadas toaletes. As apresentações duraram até 13 de maio de 1856, quando partiram os ambulantes de Domingos, continuando suas andanças pelos Campos Gerais (SANTOS FILHO, 1979, p. 76).

O historiador Francisco de Paula Dias Negrão, em *Efemérides Paranaenses*, registra: "Dia 25 de março de 1874: Com grande solenidade, foi assentada a primeira pedra do Teatro São Theodoro". Antes, no dia 30 de março de 1871, a cidade festejara a doação que a Assembléia Provincial fizera à Sociedade Teatral e Beneficente União Curitibana, por meio da Lei Provincial. O terreno ficava junto à própria Assembléia na Rua Nova (atual Dr. Murici). A Assembléia ficava na esquina, hoje ocupada pela Biblioteca Pública do Paraná (NEGRÃO, apud SANTOS FILHO, 1979, p. 84).

Dez anos depois, em setembro de 1884, o Teatro São Theodoro foi inaugurado e tornou-se matéria do jornal *Dezenove de Dezembro*, que assim noticiou:

A abolição, segundo ato deste drama civilizador, realizou-se no Teatro São Theodoro que abria suas portas ao público, pela primeira vez, naquela noite. Às 7 horas dirigiu-se àquele edifício uma importante "marche aux flambeaux", onde se destacava o Anjo da Liberdade, representado na formosa menina Judith Requião que empunhava a Bandeira Nacional. Uma vaga impetuosa de espectadores encheu a platéia, camarotes e galerias (SANTOS FILHO, 1979, p. 85).

O autor ressalta que depois desse evento nunca mais o jornal *Dezenove de Dezembro* deixou de publicar convites para peças, operetas e variedades, marcadas para o São Theodoro. Alguns anos mais tarde já existiam outros teatros em Curitiba, além do São Theodoro: o Teatro Hauer, construído pelo comerciante Joseph Hauer, e o Salão Lindeemann. Com a Revolução Federalista de 1894, os três teatros deixaram de apresentar

peças. Ao invés de oferecer “inesquecíveis noitadas de arte, transformaram-se em silêncio, e o São Theodoro, especialmente, em presídio político, verdadeira masmorra” (SANTOS FILHO, 1979, p. 89-90).

No final do século XIX, o Teatro São Theodoro estava a exigir inúmeros reparos substanciais, a começar pela iluminação. A reforma inicial em 1900 levou algum tempo para que fosse reinaugurada a casa de espetáculos. Também o nome, segundo os intelectuais da terra, devia ser mudado, como de fato foi, passando a Teatro Guaira, já com luz elétrica e a caixa do teatro muito aumentada. (CARNEIRO, 1984, p. 30)

Santos Filho não faz nenhuma referência específica sobre o teatro infantil, exceto ao mencionar que Emiliano Pernetta escreveu o libreto da ópera infantil *A Vovozinha*, de Benedito Nicolau dos Santos (SANTOS FILHO, 1979, p. 216). Em outra passagem, o autor relata um fato que marca qual era a impressão sobre o teatro infantil no início do século passado: o ator José Domaria, então zelador do Teatro Guaira, recebeu o convite da Madre Superiora do Colégio São José para ensaiar um grupo de meninas para uma peça de caráter religioso. Salienta o autor: “*Como as representações infantis já estavam se tornando um tanto monótonas, a madre superiora permitiu representar uma peça de adultos*”. A peça religiosa exigia dois personagens masculinos, tornando-se complicada a sua realização, visto que não se poderia trazer dois atores para a peça sem que isso compromettesse o regulamento interno da instituição religiosa. Uma das freiras, Irmã Paulina, sugeriu que ela e outra irmã fizessem os papéis masculinos, trajando vestes de homem. A madre superiora achou graça na decisão e permitiu a representação. Encantada com sua estréia no teatro e com tudo que aprendeu com o ator José Domaria, a irmã Paulina assumiu a direção artística do pequeno conjunto de meninas; aprendeu ainda a pintar cenários e montá-los nas suas devidas formas e dimensões. Um ano depois, ele encontrou a irmã Paulina trabalhando na bilheteria do Cine Luz. Mais tarde ela estava no elenco da Companhia de Comédias Margarida Spel, que teve sua estréia no Teatro Palácio. Ela havia trocado seu hábito religioso pelo teatro (SANTOS FILHO, 1979, p. 139-142).

Esse relato nos remete à maneira como era visto o teatro infantil naquela época: a utilização do teatro pelas escolas com fins pedagógicos, tendo como atores os próprios os alunos. A intenção da madre representar uma peça para adultos de caráter religioso, visto que as peças infantis “estavam se tornando um tanto monótonas”, é indicadora da pouca qualidade do teatro infantil então realizado.

Com a Revolução de 1930, Getúlio Vargas tornou-se ditador e os demais Estados passaram a ser governados por Interventores Federais. Nessa época, o Paraná tinha como interventor Manoel Ribas, o qual nomeou para prefeito da Capital o médico pediatra Aluízio França, que, sem nenhuma razão conhecida, ordenou a demolição do tradicional Teatro Guaíra (SANTOS FILHO, 1979, p. 140-141).

Nas décadas de 1930 e 1940, a falta do Teatro Guaíra foi sentida pela população curitibana, visto que a classe artística ficou sem um espaço oficial onde apresentar seu trabalho. Nesse período os artistas do teatro local encenavam suas montagens em salões de igrejas, escolas, sociedades beneficentes e nos palcos dos cine-teatros existentes em Curitiba. Somente em fevereiro de 1955 que o Auditório Salvador de Ferrante (Pequeno Auditório) foi aberto ao público, resultante do conjunto de obras públicas denominadas “Obras do Centenário”, idealizadas pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto, por ocasião do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná (TEIXEIRA, 1992, p. 2). Em 1969, o Grande Auditório estava quase pronto, quando ocorreu o incêndio de suas instalações. A inauguração só aconteceu em 1974, recebendo o nome do governador que o idealizou. Em 1975, inaugurava-se o terceiro auditório (Mini-Guaíra), o qual recebeu o nome de Auditório Glauco Flores de Sá Brito. Devolvido à cidade, o Teatro Guaíra contribuiu de forma decisiva para o grande impulso das artes cênicas na cidade e, em especial, do teatro infantil.

2.2 - HISTÓRICO DO TEATRO INFANTIL EM CURITIBA

Após a inauguração do pequeno Auditório do Teatro Guaíra, formaram-se vários grupos amadores na cidade, com repertório para o público infantil. Em 1957 havia o Teatrinho Marumby, que encenava peças infantis em matinadas de domingo. Normalmente eram utilizados textos de autores paranaenses. Nos anos 50, foram realizadas as montagens das seguintes peças infantis: *Quero ser Gente*, de Armando Maranhão, representada pelo Teatro Permanente da Criança; *O rei e o sapateiro*, *A fadinha sapeca* e *A flor do moinho*, de Isis Rocha e Ubiratan Lustosa, diretores do Teatrinho Marumby, que, transformado em Teatro Infantil Paranaense (TIP), em 1957, passou a atuar no Teatro de Bolso (TEIXEIRA, 1992, p. 124).

O Teatro do Estudante do Paraná (TEP), vinculado à União Paranaense dos Estudantes, em 1950, apresentou a peça infantil *Pinochio*, adaptada pelo estudante Eddy Fraga. Em setembro de 1952, o grupo apresentou, sob a direção de Glacy Marques, *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Essa montagem foi para o Rio de Janeiro, para apresentação no Teatro Duse. De volta a Curitiba, o TEP iniciou o trabalho do Teatro Ambulante, inspirado no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que os estudantes paranaenses conheceram na visita ao Rio. Assim, a peça *A revolta dos brinquedos* foi representada em cima de um caminhão doado pela União Paranaense de Estudantes (UPE). Os integrantes do TEP puderam levar o trabalho a asilos, escolas, orfanatos, hospitais e educandários (TEIXEIRA, 1992, p.127-128).

Em 1955, o TEP criou o Teatro Permanente da Criança (TPC), destinado a incentivar o gosto pelo teatro no público infantil. Essa iniciativa colocou o TEP como o segundo grupo em atividade destinada à criança no país. Sediado na recém-inaugurada Biblioteca Pública do Paraná, o TPC apresentava-se todos os domingos às dez horas da manhã, em espetáculos gratuitos. Naquele ano, foi reapresentada *A revolta dos brinquedos* e *Pinochio*, em que atuou um elenco infantil com idade entre 10 e 13 anos; *Joãozinho anda pra trás*, de Lúcia Benedetti, e *Pedro e o lobo*, de Santa Rosa, todas dirigidas por Armando Maranhão. Conforme relatório anual da Biblioteca Pública, as peças foram assistidas por cerca de 8 000 pequenos espectadores, num total de 50 apresentações, representando em média 160 espectadores por espetáculo (TEIXEIRA, 1992, p.132).

Em 1958, o TPC viajou ao Rio de Janeiro para participar do 1º Festival de Teatro Infantil, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro juntamente com a Prefeitura do então Distrito Federal. O grupo paranaense apresentou a peça *Quero ser gente*, de autoria de Armando Maranhão. Inspirado em personagens de *Pluft, o fantasma*, de Maria Clara Machado, esse espetáculo acabou por gerar grande polêmica nos meios teatrais curitibanos, visto que foi considerado um plágio de *Pluft*. O fato ocupou lugar na imprensa local. Seu autor explicou que, após enquete por ele realizada entre as crianças que assistiram à representação da peça de Maria Clara Machado, percebeu que elas desejavam uma continuação da história de *Pluft*, razão pela qual ele aproveitou os personagens e o tema explorado por Maria Clara Machado. A autora havia sido notificada do fato quando da estréia no Festival de Teatro Infantil, conforme relato de Maranhão em entrevista para a revista *Panorama*. Em 1959, em meio às grandes dificuldades financeiras por que passava o grupo, o TPC ainda conseguiu remontar algumas peças de seu repertório, como

Chapeuzinho Vermelho, de Maria Clara Machado, e *Sinos de Natal*, de Lúcia Benedetti, especialmente programadas para a campanha “Nenhuma criança com frio em 1959” (TEIXEIRA, 1992, p.135-136).

Em 1953, Ary Fontoura fundou a Sociedade Paranaense de Teatro (SPT), sediada no Instituto de Educação e patrocinada pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação. No primeiro semestre daquele ano, a SPT representou *Chapeuzinho Vermelho*, numa adaptação de Paulo Magalhães, cumprindo assim parte de sua proposta inicial de realizar espetáculos para espectadores de todas as idades (TEIXEIRA, 1992, p. 192-194).

Em março de 1956, a SPT foi convidada pela Superintendência do Teatro Guaíra a unir-se com o elenco do grupo Clube de Teatro, dirigido por Glauco Flores de Sá Brito, para juntos formarem o Teatro Experimental Guaíra (TEG), cuja existência estava prevista na lei que criou o complexo do Teatro Guaíra. A direção artística do TEG ficou nas mãos de Ary Fontoura e de Glauco Flores de Sá Brito. No início de julho, iniciaram-se diversos testes a fim de escolher atores para as peças *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (TEIXEIRA, 1992, p. 197-207).

Em agosto de 1957, Glauco Flores de Sá Brito se desliga do TEG para retomar a organização do Clube de Teatro. Concomitantemente, Ary Fontoura venceu a concorrência aberta pela Prefeitura Municipal de Curitiba e pela diretoria local da Legião Brasileira de Assistência para atuar no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa, razão pela qual se desligou do TEG, levando consigo boa parte do elenco por ele dirigido. Extinto temporariamente, o TEG ressurgiu em 1960, com a volta de Glauco Flores de Sá Brito ao Teatro Guaíra. Em julho, foi apresentado o primeiro espetáculo de sua segunda fase: a peça infantil *Peripécias na Lua*, de Walmyr Ayala. Considerado pela crítica um trabalho de “grande capacidade criadora aliado a um esforço denodado”, sua direção conferiu ao espetáculo uma “disciplina artística não observada nos palcos paranaenses há muito tempo”, levando os cronistas teatrais a conceituarem a montagem como “excelente e muito além dos espetáculos infantis apresentados em nossa capital até o momento” (TEIXEIRA, 1992, p. 212-213).

O grupo de Ary Fontoura, após ter saído do TEG, passou a atuar no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa, que passou a sua propriedade, com dois elencos: o da Sociedade Paranaense de Teatro e o do Teatro de Bolso. Em maio de 1958, estreava no

Teatro de Bolso o Teatro Infantil Paranaense (TIP), convidado por Ary Fontoura para representar peças infantis naquela casa de espetáculos.

O TIP, fundado em maio de 1957, sob a direção de Ubiratan Lustosa e Isis Rocha, denominou-se Teatro Marumby, por pertencerem os fundadores à Rádio Marumby de Curitiba. Em julho daquele ano, o Teatrinho Marumby, como passou a ser designado para diferenciar-se do grupo Teatro Eclético Marumby, estreou a peça *O rei e o sapateiro*, de Ubiratan Lustosa e Isis Rocha, no pequeno Auditório do Teatro Guaíra, apresentando um elenco composto por adolescentes entre 10 e 16 anos, constituindo-se do único conjunto teatral infanto-juvenil do Paraná. Para a estréia no Teatro de Bolso, em maio de 1958, foi levada a peça *A flor do moinho*, também de autoria de Ubiratan Lustosa e Isis Rocha, aproveitando o elenco infanto-juvenil. Em outubro de 1959, representou-se a peça *A fadinha sapeca*, dos mesmos autores, em temporada de um mês (TEIXEIRA, 1992, p. 216-221).

Teixeira (1992), conclui sua dissertação afirmando:

O teatro realizado no Paraná nos anos que antecederam a década de 50 constituiu-se, basicamente, de espetáculos apresentados por companhias portuguesas e nacionais que por aqui passavam encenando operetas, comédias e números variados... o teatro local não conseguia imprimir ao cenário paranaense maior representatividade, tendo em vista o total amadorismo em que estava mergulhado e a falta de espaço apropriados para representações. O ressurgimento do Teatro Guaíra no início dos anos 50 veio dar novo alento aos grupos teatrais da cidade que viram na inauguração de um espaço oficial a possibilidade de realização de um trabalho de maior consistência... Paralelamente à lotação de auditórios, grupos como o Teatro de Adultos do SESI iam em busca de platéias representando em fábricas, asilos, penitenciárias e salões paroquiais com o objetivo de levar a arte teatral aos meios menos participativos desse tipo de atividade. Nessa mesma linha de atuação, o Teatro do Estudante do Paraná organizou seu Teatro Permanente da Criança que teve como principal meta a formação do gosto pelo teatro no público infantil (TEIXEIRA, 1992, p. 245-246).

A pesquisa de Heloísa Afonso Arinos resgata a produção teatral do Teatro de Comédias do Paraná no período de 1959 a 1964. Outro levantamento sobre a realização teatral na cidade é encontrado no catálogo *Exposição teatro paranaense 10 anos (1974 - 1984)*, realizado por Célia Alveti e Marly Garcia Correia. Tal publicação é resultado do Projeto Mabembão, patrocinado pelo Instituto de Artes Cênicas (Inacen), na tentativa de

resgatar a documentação sobre a história do teatro, patrocinando o levantamento do material documental existente no país, consciente de que muita documentação já se havia perdido definitivamente. O catálogo documentou tudo o que aconteceu no período, apresentando a ficha técnica, quando possível.

Por fim, temos a obra *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*, de Ignácio Dotto Neto e Marta Moraes da Costa (2000), que, a partir dos periódicos locais, registrou os espetáculos, amadores e profissionais, adultos e infantis, realizados no período mencionado, por ordem cronológica.

Não obstante a louvável contribuição dessas obras para o resgate da memória do teatro paranaense, não há reflexão dos espetáculos ou movimentos teatrais mais significativos, tanto a respeito da receptividade da crítica como do público, assuntos que não faziam parte da proposta desses trabalhos.

2.3 - SEMINÁRIOS SOBRE TEATRO INFANTIL

Com o apoio do Ministério de Educação e Cultura, do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e da Fundação Teatro Guaira, nos anos de 1970, Curitiba foi sede do Seminário de Teatro Infantil. Na política global do SNT destacava-se o incentivo à pesquisa teórica, por meio da coordenação de seminários nas mais diversas áreas de atuação teatral. Em 1975, 1976 e 1977 realizaram-se o I, II e III Seminários de Teatro Infantil, respectivamente. Os participantes efetivaram análise e avaliação crítica tanto de problemas teóricos quanto da situação da dramaturgia infantil nos grandes centros do país. Focalizavam-se os diversos aspectos da comunicação teatral com a criança e para tal foram convidados educadores, psicólogos e pedagogos que pudessem analisar as características infantis, seus interesses e poder de criatividade e a utilização do teatro como arte total, capaz de desenvolver no mundo “mágico” da criança uma noção de vida plena e integral.

O SNT pretendeu, com os seminários, trazer a todos aqueles que se interessassem pelo teatro como meio de educação e cultura comunicações e contribuições de experiências, pesquisas e estudos, realizados em forma de palestras e com debates abertos para a comunidade. Essa iniciativa visava contribuir para a formação de uma

estrutura sólida, capaz de garantir que o teatro dedicado à criança atingisse sua finalidade e não se perdesse em realizações “esporádicas e desorientadas”.

Os seminários resultaram em publicações cujo conteúdo abrangia os temas básicos da linguagem do teatro infantil, sua realidade na época e as possibilidades de evolução, servindo de subsídio para a história e o estudo do teatro infantil. Destacamos algumas palestras realizadas durante esses seminários: *A criança e a linguagem televisual*, com José Renato Monteiro, psicólogo, graduado em Psicologia da Comunicação, Consultor da Fundação TV Educativa, diretor de criação da Líder - Vídeo Comunicações Audio-Visuais; *O mundo subjetivo da criança e sua interação com o teatro*, com Mônica Laport, especializada em psicologia clínica, aplicando terapia de base analítica em crianças e adolescentes. Possuía curso de psicodrama. Tinha sido atriz de O Tablado, grupo de teatro infantil criado por Maria Clara Machado, e com curso de Formação de Ator pelo Conservatório Nacional de Teatro e Curso de Improvisação com Maria Clara Machado; *Realidade atual do teatro infantil do Estado da Guanabara*, com Ana Maria Machado, escritora, jornalista, professora, crítica de teatro infantil do Jornal do Brasil; *Desenvolvimento da linguagem teatral da criança*, com Helena Barcelos, professora de arte na educação e dos cursos de teatro da Secretaria de Educação e Cultura, de Brasília; *Possibilidade do teatro como processo educativo*, com José Antonio Domingues, professor de teatro da Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara que fez em Londres um curso de especialização em Teatro na Educação.

Vale a pena ressaltar dessa época duas situações, em princípio distantes do teatro infantil, mas que sem dúvida contribuíram ainda que indiretamente para o resultado desses seminários: a política cultural do Governo Geisel e a guinada da literatura infantil. O Estado brasileiro promoveu a Política Nacional de Cultura e, por meio do Ministério de Educação e Cultura, implantou o primeiro plano abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural. Assim, o domínio da produção cultural passou a ser uma das metas da política de desenvolvimento do governo Geisel. Historicamente, desde que foi proclamada a República, essa foi a primeira vez em que governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural (MICELLI, *apud* PERROTI, 1990, p. 54-55).

A literatura infantil até o final dos anos de 1960 foi marcada pelas formas e fórmulas de cunho moralista e pedagógico, emprestadas da tradição europeia do século

XVIII. A partir dos anos 70, a literatura para crianças aparece como forma impressa diferenciada. Uma produção com características novas começa a emergir e ganhar terreno, indicando que passaríamos a conceber e realizar de modo novo a literatura para crianças (PERROTTI, 1990, p. 14-15).

Na esteira desses acontecimentos, o teatro destinado à infância sofre as influências de outro segmento artístico - a literatura - com que mantém ligação estreita. Dessa maneira, os seminários promoviam a discussão entre teóricos, artistas e a comunidade, com a finalidade de realizar um teatro infantil com maior solidez e qualidade.

Paralelamente aos seminários, inclusive para estimular novos autores para a dramaturgia infantil, foi realizado o Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil.

2.4 - CONCURSO NACIONAL DE TEXTOS PARA TEATRO INFANTIL PATROCINADO PELO TEATRO GUAÍRA

A Fundação Teatro Guairá, movida pelos resultados dos seminários sobre teatro infantil que aconteceram em Curitiba, pela escassez de textos para o público infantil e para estimular novos autores, promoveu o Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil, realizado em três edições nos anos de 1974, 1976 e 1977.

Dentre centenas de textos enviados em 1974, a comissão julgadora do Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil selecionou cinco textos vencedores. A entrega dos prêmios ocorreu em fevereiro de 1975. O textos vencedores desse concurso foram: *A viagem de um barquinho*, de Silvia Ortoff; *O castelo das sete torres*, de Benjamin Santos; *Rei Solimão e a Rainha de Jabá*, de José Argemiro da Silva; *De "metade do caminho" ao "país do último círculo"*, de Ilo Krugli; e *Andar...sem parar... de transformar*, de Maria Luiza Lacerda.

Os cinco textos vencedores no Segundo Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil foram: *Eu chovo, tu choves, ele chove* e *Viagem de um barquinho*, de Silvia Ortoff; *João, José e Juca*, de Pedro Leônidas Lobo dos Santos; *Andando e voando com alguém e ninguém*, de Ilo Krugli; *A loja das maravilhas naturais*, de Benjamin Santos; e *O*

que fazer pela flor, de Marco Antônio Carvalho.

O terceiro e último concurso realizado pela Fundação Teatro Guaíra foi em 1977. A entrega dos prêmios aos quatro vencedores ocorreu no encerramento do III Encontro Nacional de Teatro Infantil e do III Seminário de Dramaturgia Infantil em julho daquele ano. A comissão julgadora selecionou os seguintes textos: *A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na terça-feira de carnaval*, de Marcos Antonio Rocha Apolinário Santana; *Notre Dame de Paris*, de Marcos Monteiro da Costa; *O baú da inspiração perdida*, de Benedito Rodrigues Pinto; e *O mistério das três horas*, de Roberto Alexandre Quilelli Corrêa e Roberto Bittencourt Martins.

Esses concursos lançaram não somente novos textos para a dramaturgia infantil, como também autores que posteriormente tornaram-se grandes nomes da literatura para criança, como Silvia Ortoff e Ilo Krugli. Esses eventos realizados em Curitiba, além de trazerem à tona discussões sobre a criança, marcaram profundamente o teatro infantil local.

É nesse contexto que a Fundação Teatro Guaíra, juntamente com o Instituto Goethe, firma convênio com o Teatro Grips de Berlim, para montagem de *Locomoc e Millipilli*, de Volker Ludwig. O texto alemão recebeu o Prêmio Irmãos Grimm na Alemanha. Wolfgang Kolneder, diretor artístico do Grips foi o responsável pela direção da montagem brasileira. A proposta do grupo Grips era levar a criança a solucionar os problemas não pela magia, como acontecia nos contos de fadas, mas pela reflexão. A *Gazeta do Povo*, de 7 de julho de 1976, noticiou:

De uns tempos para cá, o teatro brasileiro tem se preocupado em desmistificar as estórias (sic) de fadas, mas mesmo assim, o teatro infantil ainda se encontra alienado, subestimando a criança no seu lado mais positivo, que é a razão. O teatro "Grips" tem esta preocupação, e com o trabalho que veio desenvolver aqui, pode acontecer uma guinada de 180 graus. Ele leva a criança a raciocinar e a excursão que será feita pelo Brasil pode provocar uma abertura em termos de conscientização do teatro infantil. Ele não é só divertimento, colorido, festa (*Gazeta do Povo*, 7 de julho de 1976).

Não temos como dimensionar o quanto esses seminários modificaram a estética do teatro infantil em Curitiba. O fato é que muitos artistas locais, como Antonio Carlos Kraide e Fátima Ortiz, beberam dessa fonte e deram uma nova estética para o teatro local. Mais tarde, em 1978, é fundada a Associação de Teatro Infantil de Curitiba - Atic,

cuja proposta era trabalhar pelos grupos que se dedicavam ao teatro infantil, discutir o teatro na educação e novas propostas de criação.

Não obstante os seminários, os concursos de textos e a criação da Atic, ainda havia grupos que realizavam espetáculos de péssima qualidade na cidade. Essa observação foi feita por Enéas Lour, na qualidade de conselheiro da associação, em entrevista para a *Gazeta do Povo*, em 17 de julho de 1979, quando acontecia o V Encontro Nacional de Teatro e o V Seminário de Dramaturgia Infantil:

A situação do teatro infantil no Paraná é péssima, inclusive ocorre muita picaretagem quando determinado grupo vende para alguma escola um espetáculo horrível. Espetáculo esse normalmente subvencionado pelas fundações existentes (*Gazeta do Povo*, 17 de julho de 1979).

Esses eventos na cidade de Curitiba possibilitaram aos artistas locais terem uma visão mais crítica sobre o teatro infantil de qualidade, ao ponto de se reunirem para a criação da Atic. Se por um lado os seminários e concursos de textos contribuíram para a conscientização de parte da classe artística curitibana, por outro havia os especuladores (como até hoje), que faziam um teatro infantil vazio e sem qualidade.

2.5 HISTÓRICO DO TROFÉU GRALHA AZUL

Ao tratarmos da premiação do teatro paranaense ressaltamos o fato de que a idéia de prêmio é muito antiga. Já na Grécia havia o interesse do Estado em premiar as melhores tragédias e comédias apresentadas durante os festivais. No caso do teatro paranaense a premiação surgiu, inicialmente, da reivindicação da própria classe teatral. Com a proposta de Waldir Manfredini, encampada pela Associação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná - Apatedep. O objetivo maior do prêmio consistia no reconhecimento e no estímulo ao talento e ao trabalho realizado nas artes cênicas.

Na época, tal associação tinha à sua frente Delcy e Edson D'Ávila e Yara Sarmiento, que levaram adiante a proposta e efetivamente criaram e promoveram a premiação anual para os artistas, técnicos e produtores profissionais de teatro no Paraná. A

primeira edição do prêmio, relativa ao período 1974/1975, foi denominada Troféu Apatedep/Máscaras de Teatro. Já na segunda edição, relativa ao período de 1975/1976, o prêmio passou a chamar-se Troféu Gralha Azul, por sugestão de Edson D'Ávila. O pássaro gralha azul, típico do Paraná, é conhecido pelo fato de plantar as araucárias, símbolo do Estado. A gralha azul enterra o pinhão como reserva de alimento e este germina, perpetuando a floresta nativa. A estatueta criada para a segunda edição trazia a silhueta estilizada do pássaro que leva o nome do troféu, resultado do trabalho de criação do artista plástico Ivens Fontoura que ofereceu o seu trabalho graciosamente à Apatedep, a pedido de Sansores França.

A associação ainda realizou as terceira e quarta edições do prêmio, no período relativo aos anos de 1976/1977 e 1977/1978, respectivamente. Porém, dificuldades de toda ordem, especialmente financeiras, acabaram por impossibilitar a continuidade do prêmio Troféu Gralha Azul pela Apatedep.

Em maio de 1978, o então Presidente da República, Ernesto Geisel, assinou a Lei 6.533 de 14/05/78 que entraria em vigor em 19 de agosto daquele ano, dispondo sobre a regulamentação das profissões de artistas e técnicos em espetáculos de diversão. A lei trouxe a todos os envolvidos nas artes cênicas o que esperavam durante anos: a padronização do contrato, o vínculo empregatício e outras alternativas capazes de resguardar os seus direitos na relação empregado/empregador. Trouxe aos artistas e aos técnicos a segurança a que tinham direito como cidadãos. O Decreto nº 82.385 de 05 de outubro de 1978, além de regulamentar a mencionada lei, trazia um quadro anexo com os títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

Em 1979, o Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS), por intermédio de seu diretor, Marcelo Marchioro, manifestou o interesse em promover e oficializar o prêmio destinado à classe teatral paranaense. Toda a documentação das edições do prêmio realizadas pela Apatedep foram repassadas ao MIS. Porém, o projeto de institucionalização do prêmio pelo MIS não pôde ser concretizado. De 1979 até 1982 não houve premiação à classe teatral paranaense.

Em 1983, a Fundação Teatro Guaíra, na gestão de Oraci Gemba como superintendente, Yara Sarmento como diretora de artes e Leonel Amaral como diretor

administrativo, oficializou o Troféu Gralha Azul, além instituir o Prêmio Governador de Estado, cuja láurea consistia em determinada soma em dinheiro. A instituição de um prêmio em dinheiro resultou da reivindicação dos profissionais do teatro, proposta por suas entidades representativas: Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná - Sated/PR e a Associação dos Produtores em Artes Cênicas do Paraná - Apac/PR, as quais tornaram-se co-promotoras de ambas as premiações. A partir dessa data, a Fundação Teatro Guaíra juntamente com o Sated e a Apac, ano a ano, trabalharam na elaboração do Regulamento da premiação, no qual constavam as normas concernentes ao Troféu Gralha Azul e ao Prêmio Governador do Estado. O Troféu Gralha Azul teve ainda a chancela do Serviço Nacional de Teatro - SNT, órgão do Ministério da Cultura, no período de 1976 a 1978 e de 1986 a 1989.

A partir de 1985, a Apac/PR, passou a promover o Baile dos Artistas, como complementação da cerimônia de entrega do troféu e também como maneira de os produtores cênicos homenagearem os artistas e técnicos paranaenses de teatro, em especial, aqueles indicados, e também os ganhadores do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado.

Em 1990, a Apac/PR e o Sated/PR faziam parte da Comissão Estadual de Artes Cênicas - Ceac, diretamente ligado ao Gabinete do Secretário de Estado da Cultura. Para garantir a continuidade da premiação à classe teatral paranaense, em eventual mudança de governo, José Basso e Yara Sarmento, respectivamente, então presidentes das entidades de classe mencionadas, solicitaram ao Secretário daquela pasta, Renê Ariel Dotti, a publicação do Regulamento elaborado para a edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado. Em 7 de março de 1991, foi baixada a Resolução nº 025/91, publicada no Diário Oficial do Estado em 13 de março de 1991, que constava do regulamento em questão.

Em 1991, por ocasião da 11ª edição do Troféu Gralha Azul, é elaborado por Enéas Lour e Mário Schoemberger o registro histórico dos ganhadores do troféu, intitulado *Retrospectiva Troféu Gralha Azul - 1974/1989*. Com a criação da Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais Itinerantes do Estado do Paraná (Apeti), o Troféu Gralha Azul passa a ter essa nova entidade co-promotora do Regulamento de premiação para a sua 13ª edição, relativo ao ano 1992/1993, juntamente com o Sated/PR e Apac/PR.

2.6 - A PREMIAÇÃO PARA A CATEGORIA “MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL”

Na primeira edição, que ainda contava com o Troféu Apatedep - Máscaras de Teatro, não houve premiação para espetáculo infantil. O prêmio contemplou os espetáculos adultos realizados no período de 1974/1975, cuja cerimônia de entrega teve lugar no Auditório Salvador de Ferrante em 25 de agosto de 1975.

A segunda edição já contava com a estatueta criada por Ivens Fontoura, a qual recebeu a denominação Troféu Galha Azul. O prêmio contemplou os espetáculos realizados no período de 1975/1976, cuja cerimônia de entrega teve lugar no Auditório Salvador de Ferrante em setembro/1976. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: Marly Garcia Correia, Marilu Silveira, Wilmar Sauner, José Argemiro da Silva, Nelson Ribas de Oliveira, Almir Feijó e Ernani Gomes Correia. O número dos espetáculos concorrentes não constou da publicação nem os espetáculos indicados para cada categoria; constaram tão somente os espetáculos premiados. O melhor espetáculo infantil daquele ano foi *Cinderela*, montagem dos Irmãos Queirolo, com direção de Sérgio Queirolo.

A terceira edição do Troféu Galha Azul contemplou os espetáculos realizados no período de 1976/1977. A cerimônia de entrega teve lugar no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto (Guairão), em 15 de agosto de 1977. A comissão julgadora teve seu número dobrado, composta por catorze pessoas: Ana Lurdelo, Antonio Carlos Gerber, Aramis Millarch, Celso Toniolo, Cícero Camargo de Oliveira, Francisco Alves dos Santos, Luciana Cherubim, Manuel Antônio Lopes, Marilu Silveira, Marly Garcia Correia, Narciso Assumpção, Nelson Luis Ribas de Oliveira, Osvaldo Domingos e Wilmar Sauner. A publicação utilizada não apresentou o número dos espetáculos concorrentes nem os espetáculos indicados para cada categoria; constaram tão somente os espetáculos premiados. O melhor espetáculo infantil daquele ano foi *Peter Pan*, do Grupo Prisma, com direção de Antonio Carlos Kraide.

A quarta edição do Troféu Galha Azul contemplou os espetáculos realizados no período de 1977/1978, com cerimônia de entrega no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto (Guairão), em 17 de agosto de 1978. A comissão julgadora teve seu número aumentado, composta por dezenove pessoas: Almir Feijó, Ana Lurdelo, Aramis Millarch, Celso Toniolo, Cícero Camargo de Oliveira, Ernani Gomes Correia, Francisco Alves dos Santos, Glauco Souza Lobo, Jorge Eduardo Mosqueira, José Fiori, Leon Sallun, Luciana

Cherubim, Manuel Antônio Lopes, Maria de Jesus Coelho, Marilu Silveira, Marly Garcia Correia, Miguel Sidney Muller, Nelson Farias de Barros e Nelson Luís Ribas de Oliveira. Na publicação não constou o número dos espetáculos concorrentes, mencionaram-se apenas os espetáculos indicados para cada categoria e os espetáculos premiados. Houve três indicações para melhor espetáculo infantil: *A viagem de um barquinho*; *Apolônio I, o astronauta* e *Era uma vez outra história*, tendo este último recebido o prêmio. O espetáculo foi encenado pelo Grupo Fonfuncionários da Arte, com direção de Lala Schneider.

A quinta edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1983/1984, com cerimônia de entrega no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto (Guairão), em 24 de setembro de 1984. A comissão julgadora teve seu número reduzido para dez pessoas: Almir Feijó Júnior, Dinah Ribas Pinheiro, Francisco Alves dos Santos, José Carlos Leite, Leopoldo Scherner, Luciana Cherubim, Nelson Farias de Barros, Nuevo José Baby, Terezinha Cardoso e Zanei Ramos Barcellos. Na publicação não constou registro do número de espetáculos concorrentes nem dos espetáculos indicados para cada categoria, constando tão-somente os espetáculos premiados. O melhor espetáculo infantil daquele ano foi *A cegonha boa de bico*, do Grupo Fonfuncionários da Arte, com direção de Luthero de Almeida e Hugo Mengarelli.

A sexta edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1984/1985, com cerimônia de entrega no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto (Guairão), em 26 de agosto de 1985. A comissão julgadora teve seu número reduzido pela metade, sendo composta por cinco pessoas: Almir Feijó Júnior, Dinah Ribas Pinheiro, Francisco Alves dos Santos, Luciana Cherubim e Nelson Farias de Barros. Nesse ano, 16 espetáculos estavam concorrendo; porém, da publicação que nos serve de referência, não constaram os espetáculos indicados para cada categoria. O melhor espetáculo infantil daquele ano foi *Chapeuzinho Vermelho*, de Giovani Produções Artísticas, com direção de Giovani Cesconetto.

A sétima edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no ano de 1986. A cerimônia de entrega teve lugar no Auditório Salvador de Ferrante em 6 de novembro de 1986. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Cezar Ribeiro da Fonseca, Dinah Ribas Pinheiro, Francisco Alves dos Santos, Idelson Santos, Jarbas Schunemann e Paulo Exlácio. Da publicação não

consta o número dos espetáculos concorrentes nem os espetáculos indicados para cada categoria, constando tão-somente os espetáculos premiados. Nesse ano, não houve premiação para melhor espetáculo infantil. Fátima Ortiz recebeu o troféu Gralha Azul pela direção do espetáculo infantil *Batimpaz*; isso significa que a falta de premiação não se deu pela ausência de espetáculo infantil, e sim porque não foram preenchidas as condições para receber o prêmio de melhor espetáculo.

A oitava edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no ano de 1987, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 28 de março de 1988. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Celina do Rocio Alveti, Cezar Ribeiro da Fonseca, Dinah Ribas Pinheiro, Francisco Alves dos Santos, Jarbas Schunemann e Meiri Coleti. Da publicação não constou o número dos espetáculos concorrentes, porém não houve a modalidade Melhor Espetáculo Infantil em separado como havia ocorrido nos anos anteriores. Tanto o espetáculo infantil como o adulto concorriam na mesma categoria de Melhor Espetáculo. Para essa categoria foram indicados três espetáculos: *Cabaret Valentin*, *A nuvem apaixonada* e *O menino maluquinho* tendo este último recebido o prêmio na categoria “melhor espetáculo“. A peça foi encenada pelo Grupo Fonfuncionários da Arte, com direção de Fátima Ortiz.

A nona edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1988/1989, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 17 de março de 1989. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Dinah Ribas Pinheiro, Edna Jankoski, Jarbas Schunemann, Jeanine Helena Távora (Jane Martins), Idelson Santos e Rosirene Gemael. Nesse ano, também não houve a modalidade Melhor Espetáculo Infantil em separado. A partir dessa edição, constou da publicação o número dos espetáculos concorrentes, os indicados e os premiados. Tanto o espetáculo infantil como o adulto concorriam na mesma categoria de Melhor Espetáculo, e nesse ano nenhum espetáculo infantil foi indicado para essa categoria.

A décima edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1988/1989, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 16 de março de 1990. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Álvaro Collaço, Dinah Ribas Pinheiro, Jarbas Schunemann, Jeanine Helena Távora (Jane Martins), Luciana Cherubim e Saul D’Avila. Nesse ano,

também não houve a modalidade Melhor Espetáculo Infantil em separado Tanto o espetáculo infantil como o adulto concorriam na mesma categoria de Melhor Espetáculo, para a qual foi indicado apenas o espetáculo adulto *Uma visita para Frieda*, que levou o prêmio. Na lista dos 13 espetáculos concorrentes constaram os seguintes espetáculos infantis: *A fada que tinha idéias*, *A cegonha boa de bico* e *Chapeuzinho Vermelho*.

A décima-primeira edição do Troféu Galha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1990/1991, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 8 de março de 1991. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Ivanise Medeiros de Albuquerque, José Armando Maranhão, Laerte Alabarsi Ortega, Malu Maranhão, Marilu Silveira e Marta Morais da Costa. Nesse ano, oito espetáculos estavam concorrendo, e a categoria Melhor Espetáculo voltou a contemplar a modalidade infantil separadamente da modalidade adulto. Outros prêmios destinaram-se à categoria infantil: melhor diretor, melhor atriz, melhor ator, melhor atriz coadjuvante e melhor ator coadjuvante. Para a categoria de Melhor Espetáculo Infantil foram indicados: *Alice no país das maravilhas* e *Ari Areia um grãozinho apaixonado*. Este último, da Camafeu Produções Artísticas e com direção de Fátima Ortiz, levou o prêmio de melhor espetáculo.

A décima-segunda edição do Troféu Galha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1991/1992, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 27 de abril de 1992. A comissão julgadora foi composta por seis pessoas: Dinah Ribas Pinheiro, Joana Rita Loiola Rolin, José Armando Maranhão, Luciana Cherubim, Marly Garcia Correia e Marta Morais da Costa. Nesse ano, 18 espetáculos concorreram ao prêmio. A modalidade Melhor Espetáculo, contemplava a categoria adulto e infantil em separado. A lista para outras modalidades da categoria infantil aumentou em relação ao ano anterior. Além de melhor diretor, atriz, ator, atriz coadjuvante e ator coadjuvante, a lista contemplou: melhor autor, iluminador, sonoplasta, compositor musical, maquiador, aderecista, figurinista, cenógrafo e revelação. Apesar de um leque tão grande de prêmios exclusivamente destinados para a categoria infantil, houve somente uma indicação para Melhor Espetáculo Infantil: *Pluft, o fantasminha*, da DKV Produções e Promoções Artísticas, com direção de Edson Bueno, que levou o prêmio.

A décima-terceira edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1992/1993, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 26 de março de 1993. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas, indicadas pela Apeti, Sated e CCTG. Pelo Sated, Luciana Maria Kuster Cherubim e Jane Franco d'Ávila; pela Apeti Jeanine Helena Távora (Jane Martins); pela APAC, Luiz Fernando Fadel Klug; e pelo Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG), Marly Garcia Correia, Dinah Ribas Pinheiro e José Armando Maranhão. Nesse ano, 20 espetáculos estavam concorrendo. A modalidade Melhor Espetáculo Infantil foi em separado; a lista contemplava, para os espetáculos infantis, todas as outras modalidades previstas para a categoria adulto, como aconteceu no ano anterior. A novidade para essa edição, em decorrência da criação da Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais Itinerantes do Estado do Paraná (Apeti), que passou a ser uma das entidades copromotoras do Troféu Gralha Azul, estava em premiar o melhor espetáculo adulto itinerante e o melhor espetáculo infantil itinerante. Novamente, apesar de um rol tão grande de prêmios exclusivamente destinados para a categoria infantil, houve somente uma indicação para melhor espetáculo infantil: *O menino maluquinho*, da Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas, com direção de Fátima Ortiz, que levou o prêmio.

A décima-quarta edição do Troféu Gralha Azul e do Prêmio Governador do Estado contemplou os espetáculos realizados no período de 1993/1994, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 28 de março de 1994. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas, distinguindo-se por qual entidade foram indicadas. Pelo Sated; Luciana Maria Kuster Cherubim e Alexandre Nono Schapatoff Vidal; pela Apeti, Marly Garcia Correia, pela Apac, Lilian Maria Fleury Teixeira; e pelo CCTG, Ivanise Medeiros de Albuquerque Garcia, Paulo Cesar Venturelli e José Armando Maranhão. Nesse ano, 22 espetáculos estavam concorrendo. Novamente as regras da premiação foram alteradas. Para a categoria Melhor Espetáculo, não houve distinção entre infantil e adulto; ambas as modalidades concorriam na mesma categoria, o que se deu para todas as demais categorias. Permaneceu a premiação de Melhor Espetáculo Itinerante, sem fazer distinção se o espetáculo era adulto ou infantil. Nesse ano, além de um número maior de concorrentes, foram indicadas quatro peças para concorrer à categoria Melhor Espetáculo: *Um pouco de tudo - a estória de Pã*; *Flicts*; *Roda-Cutia, caminho da noite, caminho do dia* e *Baal Babilônia*. Das quatro peças indicadas, três eram destinadas ao público infantil, porém o prêmio ficou para o espetáculo adulto *Baal Babilônia*.

A décima-quinta edição do Troféu Gralha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 1994, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 10 de março de 1995. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas. Pelo Sated, Marilu Silveira e Magno Mickosz; pela Apac e Apeti, Evaldo Barros e Marly Garcia Correia; e pelo CCTG, Marta Morais da Costa, Delcy Franco d'Ávila e Dinah Ribas Pinheiro. Nesse ano, 30 espetáculos estavam concorrendo. Novamente as regras da premiação foram alteradas, voltando a distinção da categoria Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo Infantil; para as demais categorias não houve distinção entre infantil e adulto; ambas as modalidades concorriam na mesma categoria. A premiação para Melhor Espetáculo Itinerante, naquele ano, fazia distinção entre espetáculo adulto e infantil, com prêmio para cada uma das respectivas categorias. Foram indicadas duas peças para concorrer a categoria Melhor Espetáculo Infantil: *Buá, buá o que será* e *Romeu e Julieta para crianças*. O prêmio ficou para *Romeu e Julieta para crianças*, do Grupo Teatrola, com direção de Fátima Ortiz.

A décima-sexta edição do Troféu Gralha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 1995, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 1º de março de 1996. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: pelo Sated, Marilu Silveira e Magno Mickosz; pelo Seped e Apeti, Marly Garcia Correia; pela Apac, Beatriz Elena Gessner; e pelo CCTG, Marta Morais da Costa, Delcy Franco d'Ávila e Dinah Ribas Pinheiro. Nesse ano, 30 espetáculos estavam concorrendo. Novamente algumas regras da premiação foram alteradas, além da distinção entre as categorias Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo Infantil, a distinção também aconteceu para melhor diretor e melhor diretor de espetáculo infantil, melhor atriz e melhor atriz de espetáculo infantil e finalmente melhor ator e melhor ator de espetáculo infantil. Para as demais categorias, não houve distinção entre infantil e adulto; ambas as modalidades concorriam na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante Infantil. Novas modalidades foram criadas Melhor Espetáculo de Formas Animadas, Melhor Texto e Melhor Texto Espetáculo Infantil. Nesse ano, indicaram-se duas peças para concorrer à categoria Melhor Espetáculo Infantil: *Aladim e o gênio da lâmpada* e *A bela e a fera*. O prêmio ficou para *A bela e a fera*, da DKV Produções e Promoções Artísticas, com direção de Paulo Maia. O prêmio de melhor direção de espetáculo infantil ficou para Fátima Ortiz, que dirigiu *Que história é essa?*. O prêmio de melhor texto espetáculo infantil foi para *A árvore do tempo*, de Pedro Moreira. Essas peças não foram indicadas para a categoria de melhor espetáculo.

A décima-sétima edição do Troféu Galha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 1996, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 7 de março de 1997. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: pelo Sated, Beatriz Elena Gessner e Magno Mickosz; pelo Seped, Marly Garcia Correia; pela Apac e Apeti: Mauricio Cidade Burjato; pelo CCTG, Delcy Franco D'Ávila, Simone Mattos e Marlene Rodrigues. Nesse ano, 30 espetáculos estavam concorrendo. Manteve-se a distinção da categoria Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo Infantil, a distinção para melhor diretor e melhor diretor de espetáculo infantil, melhor atriz e melhor atriz de espetáculo infantil, melhor ator e melhor ator de espetáculo infantil e melhor texto e melhor texto de espetáculo infantil. Para as demais categorias não houve distinção entre infantil e adulto; ambas as modalidades concorreram na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante Infantil. A categoria Melhor Espetáculo de Formas Animadas deixou de existir. Foram indicadas três peças para concorrer à categoria Melhor Espetáculo Infantil: *O quebra nozes*, *A cigarra e a formiga* e *Peter Pan e a terra do nunca*. O prêmio ficou para *Peter Pan e a terra do nunca*, de Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas, com direção de Maurício Vogue, que também levou o prêmio de melhor direção por esse espetáculo. O *Peter Pan e a terra do nunca*, de Mário Schoemberger, ainda recebeu o troféu na categoria melhor texto de espetáculo infantil.

A décima-oitava edição do Troféu Galha Azul considerou os espetáculos realizados no ano de 1997, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 6 de março de 1998. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: pelo Sated, Beatriz Elena Gessner e Magno Mickosz; pelo Seped, Marly Garcia Correia; pela Apac e Apeti, Saul Franco D'Ávila; pelo CCTG: Dinah Ribas Pinheiro, Mariângela Guimarães e Edson Luiz Inácio da Silva. Nesse ano, 30 espetáculos estavam concorrendo. Manteve-se a distinção da categoria Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo Infantil, a distinção para melhor diretor e melhor diretor de espetáculo infantil, melhor atriz e melhor atriz de espetáculo infantil, melhor ator e melhor ator de espetáculo infantil e melhor texto e melhor texto de espetáculo infantil. Para as demais categorias, não houve distinção entre infantil e adulto - ambas as modalidades estavam concorrendo na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante Infantil. Nesse ano foram indicadas três peças para concorrer à categoria Melhor Espetáculo Infantil: *Pluft, o fantasminha*, *A dama e o Vagabundo* e *A fada que tinha idéias*. O prêmio ficou para *A*

fada que tinha idéias, de Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas, com direção de Fátima Ortiz, que também levou o prêmio de melhor direção. O texto *Teresinha - uma história de amor e perigo*, de Renato Carvalho Silva (Perré), recebeu o troféu na categoria melhor texto de espetáculo infantil.

A décima-nona edição do Troféu Gralha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 1998, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 18 de dezembro de 1998. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: pelo Sated, Delcy D'Ávila e Marilu Silveira; pelo Seped, Claudio Iovanovitchi; pela Apac e Apeti, Saul Franco d'Ávila; e pelo CCTG, Ivanise Garcia, Milzi Digiovanni Guiz e Romário Borelli. Nesse ano, 34 espetáculos concorreram. Manteve-se a distinção entre as categorias Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo para Criança, a distinção para melhor diretor e melhor diretor de espetáculo para criança, melhor atriz e melhor atriz de espetáculo para criança, melhor ator e melhor de ator espetáculo para criança, e melhor texto e melhor texto de espetáculo para criança. Para as demais categorias, não houve distinção entre infantil e adulto; ambas as modalidades estavam concorrendo na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante para Criança. Foram indicadas três peças para concorrer à categoria Melhor Espetáculo para Criança": *Maria Pipoca*, *O pequeno príncipe* e *Fantasminha camarada*. O prêmio ficou para *O pequeno príncipe*, de Produções Artísticas David, com direção de Moacir David. O prêmio de melhor direção de espetáculo para criança foi para Manoel Kobachuck, pela montagem de *Surpresa*, que também levou o prêmio de melhor espetáculo itinerante para criança. O texto *Surpresa*, de Evaldo Barros, recebeu o troféu na categoria melhor texto original de espetáculo para criança.

A vigésima edição do Troféu Gralha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 1999, com cerimônia de entrega no Auditório Salvador de Ferrante, em 17 de dezembro de 1999. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas: pelo Sated, Delcy d'Ávila e Luiz Afonso Burigo; pelo Seped, Neiva Camargo Iovanovitchi e César Fonseca; e pelo CCTG, Ivanise Garcia, Dinah R. Pinheiro e Sidnei Gaspar. Nesse ano, 41 espetáculos estavam concorrendo. Manteve-se a distinção entre as categorias Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo para Criança, a distinção entre melhor diretor e melhor diretor de espetáculo para criança; melhor atriz e melhor atriz de espetáculo para criança; melhor ator e melhor ator de espetáculo para criança e melhor texto e melhor texto de espetáculo para criança. Para as demais categorias não houve distinção entre infantil e

adulto, ambas as modalidades estavam concorrendo na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante para Criança. Foi indicada apenas uma peça para a categoria Melhor Espetáculo para Criança: *Batimpaz*, da Cia. Máscaras de Teatro, com direção de João Luiz Fiani, que levou o prêmio de Melhor Direção Espetáculo para Criança. Não houve indicação para a categoria Melhor Texto Original de Espetáculo para Criança.

A vigésima-primeira edição do Troféu Gralha Azul contemplou os espetáculos realizados no ano de 2000, com cerimônia de entrega no Círculo Militar do Paraná, em 15 de dezembro de 2000. A comissão julgadora foi composta por sete pessoas. Pelo Sated, Helena Hornung da Silva e Luiz Afonso Burigo; pelo Seped, César Fonseca e Luiz Afonso Burigo, que nessa edição representou as duas entidades; e pelo CCTG Dinah Ribas Pinheiro, Christine Maria Viana Baptista e Mirian Schaedler Karan. Nesse ano, 48 espetáculos estavam concorrendo. Manteve-se a distinção entre as categorias Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Espetáculo para Criança, a distinção entre melhor diretor e melhor diretor de espetáculo para criança; melhor atriz e melhor atriz de espetáculo para criança, melhor ator e melhor ator de espetáculo para criança; e melhor texto e melhor texto de espetáculo para criança. Para as demais categorias não houve distinção entre infantil adulto - ambas as modalidades concorreram na mesma categoria. Manteve-se a premiação para Melhor Espetáculo Itinerante e Melhor Espetáculo Itinerante para Criança. Apesar de um número tão grande de concorrentes - o maior registrado até então, não houve indicação para melhor espetáculo para criança, nem para melhor direção de espetáculo para criança. O texto *Pedro Pedrinho Pedreco*, de Marcos Damaceno, levou o prêmio na categoria Melhor Texto Original de Espetáculo para Criança.

Apesar da criação do prêmio Melhor Espetáculo Infantil Itinerante, não contemplamos em nossa pesquisa a análise dessa modalidade de espetáculo. As produções oficiais do Teatro Guáira e co-produções com órgãos públicos não concorriam à categoria de Melhor Espetáculo. A categoria Melhor Texto, foi criada para laurear os textos produzidos por autores paranaenses ou radicados no Paraná, que tivessem sido encenados no período contemplado pela premiação.

3 - ANÁLISE DOS TEXTOS DOS ESPETÁCULOS INFANTIS PREMIADOS COM O TROFÉU GRALHA AZUL NA CATEGORIA “MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL”

3.1 OS TEXTOS DOS ESPETÁCULOS PREMIADOS E A IMPRENSA LOCAL

Neste capítulo da dissertação analisamos os textos das peças teatrais premiadas na categoria de Melhor Espetáculo Infantil ao longo das vinte e uma edições do prêmio, cobrindo o período de 1974 a 2000. Resgatamos com autores, produtores, diretores os textos dramaturgicos dos respectivos espetáculos, tarefa bastante árdua, visto que não há a preocupação imediata da classe artística de guardar textos para eventual pesquisa acadêmica.

Não conseguimos localizar o texto da primeira e da segunda peça premiadas com o Troféu Galha Azul: *Cinderela, a gata borralheira* e *Peter Pan*, adaptação de Sergio Queirolo e Antonio Carlos Kraide, respectivamente. A primeira dificuldade decorreu do fato de ambos os autores já serem falecidos; a segunda se refere à data em que foram encenadas - há quase trinta anos - o que dificultou a localização dos artistas envolvidos em tais espetáculos, e quando localizados não estavam em poder do texto.

Como última tentativa, recorreremos então à Polícia Federal regional, visto que na época da encenação existia o Departamento de Censura, detentor da cópia de todos os textos encenados nas regiões de sua competência. Nada foi encontrado. Conforme informações da Polícia Federal de Brasília, todos os textos de teatro foram encaminhados ao Arquivo Nacional, com sede no Rio de Janeiro. Em contato com aquele órgão, nos foi informado que efetivamente esse material lhes fora remetido, porém ainda não tinha sido catalogado, o que impossibilitou sua localização.

A inclusão da imprensa nesta pesquisa justifica-se em razão da nossa busca de perceber qual foi a repercussão das peças à época da sua encenação. Procuramos na imprensa informações que nos levasse a estabelecer quais mecanismos e que fatores estéticos eram considerados pela imprensa.

Por meio dessas informações, conseguimos perceber e entender a repercussão dos espetáculos premiados e o olhar da comissão em relação ao teatro infantil produzido em Curitiba. Nesse sentido, utilizamos-nos das eventuais fortunas críticas extraídas de dois periódicos locais de maior inserção na comunidade: jornal *Gazeta do Povo e Estado do Paraná*.

Com base no levantamento feito nos jornais locais, constata-se uma mudança no tratamento da imprensa em relação às produções teatrais locais. Inicialmente, a produção teatral não recebia nenhuma atenção da imprensa curitibana, especialmente da *Gazeta do Povo*, jornal de maior circulação no Paraná. Nos anos de 1970, principalmente, as peças, quando apareciam na imprensa, estavam nos comentários dos colunistas sociais. Nem sequer existia uma coluna ou seção de cultura. No máximo os jornais noticiavam os filmes em cartaz, sendo que os classificados como pornográficos ocupavam meia página do jornal, inclusive com direito à foto do respectivo cartaz.

Nos anos de 1980, o teatro local ganha espaço um pouco maior: noticia-se a montagem, mencionam-se alguns créditos e os artistas envolvidos, porém as matérias são publicadas alhures - na página que tivesse espaço sobrando, seja nas páginas policiais, de economia ou de notícias gerais.

É somente nos anos de 1990 que o teatro ganha seu espaço no jornal, por meio da criação de uma coluna semanal dedicada à cultura com informações sobre as peças em cartaz. Depois, a coluna semanal passa a ser diária, para finalmente, em 1992, ser criado o *Caderno G*, dedicado exclusivamente a todos os segmentos da arte, enfocando o teatro adulto e infantil, inclusive com crítica teatral, ainda que incipiente.

A partir desse levantamento das peças encenadas em Curitiba e premiadas com o Troféu Gralha Azul, constatamos que há uma carência muito grande de publicações sobre dramaturgia infantil e textos dramaturgicos, com exceção dos textos de Maria Clara Machado, publicados pela Editora Agir, já na sua 11ª edição. Pouquíssimos autores se aventuram nessa seara e se eventualmente escrevem algum texto, passa das mãos do autor diretamente aos diretores ou produtores de teatro e raramente são publicados.

A parcimônia de textos dramaturgicos também pode ser constatada no teatro infantil curitibano: das quinze peças premiadas na categoria de Melhor Espetáculo, apenas

cinco foram originalmente escritos para teatro; todos os demais são livres adaptações de contos de fadas ou histórias infantis. Diferentemente da literatura infantil, que ganhou seu espaço no mercado editorial, a dramaturgia infantil permaneceu encerrada tão-somente nos meios teatrais.

Essa carência de textos para teatro talvez ocorra por regras do mercado ou pressão dos editores; porém, é incontestável que o texto dramático é um gênero pouco lido pelo grande público, seja adulto ou infantil. Os únicos textos infantis dramáticos editados para o grande público que localizamos durante este trabalho foram *Quatro histórias para teatro*, de Enéas Lour e Fátima Ortiz. Publicação esta independente e realizada com recursos da Lei de Incentivo à Cultura. As grandes editoras não mostram interesse por esse tipo de literatura.

Constatamos ainda que em Curitiba há falta de crítica especializada em teatro. Dessa maneira, a tarefa de coletar publicações sobre teatro infantil na imprensa local resultou bastante árdua, pois das poucas matérias publicadas, muitas são *releases* enviados pelas próprias companhias teatrais, o que dificultou situar a repercussão delas na época da encenação. Não obstante falhas e omissões da imprensa, ela é ainda a fonte imprescindível para resgatar a história do teatro infantil na cidade.

3.2 – O TEXTO DRAMÁTICO E O TEXTO CÊNICO

A análise dos textos dos espetáculos premiados visa compreender os valores estéticos contemplados pela comissão para premiação de Melhor Espetáculo Infantil, bem como a repercussão dos mesmos junto à imprensa. Com essa abordagem procuramos estabelecer quais critérios nortearam o teatro infantil curitibano ao longo dos quase trinta anos do Troféu Gralha Azul.

Analisamos o espetáculo infantil premiado, principalmente, com base no seu texto dramático, levando-se em consideração as rubricas e também aspectos do texto cênico. Assim, outros signos que não o escrito, como a música, cenário, figurinos, entre outros, foram analisados com base em informações da imprensa ou constantes do próprio texto dramático. Inserimos em nossa análise eventuais matérias publicadas nos dois

jornais de maior circulação na cidade, o que nos permitiu trabalhar com aspectos internos do espetáculo (texto dramaturgico e cênico) e os externos (repercussão na imprensa).

No que diz respeito ao texto dramaturgico, apresentamos inicialmente a sinopse da peça, resumindo os acontecimentos principais da fábula ou história. Depois, situamos o universo da peça: número de personagens adultos e crianças, o local onde se passa a ação e a sua duração. A relação entre os personagens adultos e crianças foi destacada para verificar a existência da visão adultocêntrica, conforme menciona PERROTTI (*in* ZILBERMAN, 1984). Utilizaram-se também trechos do texto e rubricas para situar ou justificar as afirmações e informações obtidas.

Apontamos os eventuais aspectos didáticos encontrados no texto dramaturgico, como maneira de verificar se o teatro infantil curitibano se caracteriza por uma realização mais artística ou mais didática, ou seja, se ele é um complemento da escola, utilizado como instrumento pedagógico e educacional. Levantamos também a coerência interna do texto, a sequência lógica de atos e fatos que contribuem ao desenvolvimento da ação dramática.

Para análise do texto cênico consideramos as informações disponíveis acerca de outros signos, como cenário, figurino, adereços, iluminação, composição musical, coreografia que julgamos importantes para compreensão geral do espetáculo laureado.

3.2.1 - *ERA UMA VEZ OUTRA HISTÓRIA* - texto original de Enéas Lour e Fátima Ortiz. Direção de Lala Schneider. Troféu Gralha Azul 1977/78.

A peça trata da relação de amizade que a menina Caíca estabelece com o artesão João de Barro e Dona Benvinda, uma velha catadora de papel. Ele conta a história da música utilizando-se da mitologia indígena e “O boi de mamão”, uma forma de teatro popular. Ela ensina que as coisas velhas têm muitas utilidades e conta a história do João Garrafão, do Zé Papel e da Maria Bacia, antes desses objetos virarem sucata. São apresentadas brincadeiras alternativas criadas pela menina e seus amigos imaginários, o desenho Gustavo Lápis e a boneca Clave Helena.

Gustavo Lápis propõe transformar a garagem em um novo lugar: uma casa, uma árvore, um rio e sol, revelando uma paisagem típica dos desenhos feitos por crianças. Essa transformação do cenário finaliza a peça e os personagens cantam *Era uma vez outra história*, cujo refrão diz: “nada de ficar no mesmo lugar, tudo nesta vida pode se renovar”.

A ação se passa na garagem da casa da menina Caíca, no dia em que João de Barro vem visitá-la - com exceção da primeira cena, situada numa praça, na ocasião em que Caíca conhece João de Barro. Os personagens da peça são cinco: a menina Caíca, o artesão João de Barro, a catadora de papel Dona Benvinda, o desenho Gustavo Lápis e a boneca Clave Helena. Há ainda o núcleo das histórias narradas pelos personagens João Garrafão, Zé Papel, Maria Bacia, o Vaqueiro, Maricota e o Boi-de-Mamão são representados cenicamente pelos cinco primeiros personagens.

Na peça, nenhum personagem se depara com o bem e o mal ou conflitos (BALL, 1999). A ação transcorre sem obstáculos, expondo a maneira como uma criança se relaciona com suas brincadeiras.

A única personagem criança é Caíca, que demonstra ter muita autonomia de ação e ser independente. Na primeira cena, ela está sozinha na praça onde o artesão João de Barro expõe seu trabalho e é ela quem dá início à conversa com ele. Em nenhum momento ela faz menção à família (pais ou irmãos). Quando se apresenta, diz: “Meu nome é Carla!... Mas os meus amigos me chamam de Caíca!... Se você quiser pode me chamar assim que eu gosto!” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 8). É ela também que convida o João de Barro para visitá-la, a fim de conhecer os seus amigos imaginários, dando indicações para chegar até a casa: “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 debaixo 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!... Tchau!” (LOUR e ORTIZ, 1997 p. 12-13). O texto traz a imagem da criança auto-suficiente, decidida e com muita autonomia, uma imagem idealizada e até mesmo de vanguarda para a época, visto que os textos normalmente apresentavam a imagem da criança fragilizada e dependente.

Por outro lado, o fato de Caíca estar sozinha justifica a existência de amigos imaginários: a boneca Clave Helena e o desenho Gustavo Lápis. Amigos imaginários

constituem uma das características da realidade do mundo infantil, pois muitas crianças não têm irmãos ou amigos para brincar em casa. A solução encontrada pelo texto indica uma saída singela para Caíca trabalhar com esse dado: seus amigos que habitavam na garagem ganham vida espontaneamente, não há fórmulas mágicas ou fadas, eles simplesmente passam a agir como pessoas. O maravilhoso no texto é trabalhado de forma verossímil, pois a rubrica dá a seguinte indicação: “O painel onde está o desenho de Gustavo Lápis gira e faz surgir o personagem Gustavo Lápis, que vem para a cena, deixando o papel em branco no painel. A frente do figurino do ator é idêntica ao desenhado por Caíca e a parte de trás do figurino é branca, como se ele tivesse ‘descolado’ do papel onde foi desenhado para vir brincar e cantar com elas” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 16). O mesmo acontece com a personagem Clave Helena, uma boneca que ganha vida naturalmente: “A boneca Clave Helena começa aos poucos ganhar movimentos acompanhados de sons de violão ou da flauta” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 14).

O maravilhoso caracteriza-se pelos acontecimentos em um espaço fora da realidade comum em que vivemos e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem. O texto dramaturgico optou por esse recurso: transformação do desenho de Gustavo Lápis e da boneca em seres viventes, sem provocar qualquer reação particular ou surpresa nas personagens (TODOROV, 1992, p. 60). Como o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada em que nasceu a literatura e os personagens com poderes sobrenaturais, esse universo mágico é portador de beleza, poesia e sonho ao espírito dos homens e das crianças (COELHO, 1982, p. 85). Tal recurso aumenta e embeleza a ficção, possibilitando um diálogo de prazer com o espectador, que vê realizadas no palco suas expectativas: ver seus brinquedos ganharem vida.

Nesse contexto, a verossimilhança constitui papel fundamental para que a representação pareça verdadeira para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. O painel giratório de onde sai Gustavo Lápis e os movimentos da boneca que ganha vida ao som da flauta e do violão produzem no espectador o efeito e a ilusão de verdade. A verossimilhança caracteriza uma ação que seja logicamente possível, levando-se em consideração o encadeamento lógico dos motivos, necessário como lógica interna da fábula. O equilíbrio desse componente do verossimilhante é muito delicado e instável: ele se realiza perfeitamente quando coerente com o enredo. (MARMONTEL, 1763, vol III:478, in PAVIS, 1999, p. 428).

O texto aponta para uma relação de igualdade entre adulto e criança, há uma convivência marcada pela igualdade de tratamento na fala dos personagens adultos (João de Barro e Dona Benvinda), e na fala dos personagens que representam o mundo infantil (Caíca, Gustavo Lápis e Clave Helena). Os personagens adultos tratam os amigos imaginários de Caíca com o mesmo respeito e a conversa entre eles acontece de igual para igual:

Artesão - Caíca!... Muito prazer! Eu me chamo João, mas os meus amigos me chamam de João de Barro, porque eu faço esses bonecos de argila. Se você quiser, pode me chamar assim também Caíca! (LOUR e ORTIZ, p. 8).

Caíca - ... Ei! Você bem que podia ir lá na minha casa, né João de Barro? Ai você conheceria o Gustavo Lápis, a Clave Helena e me contava a Lenda da Música? Hem?... Você quer ir? (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 12).

João de Barro - Ora, muito obrigado pelo convite, Caíca!... Qualquer dia desses eu vou até a sua casa. (LOUR e ORTIZ, 1997, p.12).

As explicações sobre fatos e sentimentos, feitas nos textos infantis pelos personagens adultos, nesta peça permeiam as falas tanto dos personagens adultos quanto dos infantis. João de Barro explica a origem da música por meio da lenda, bem como a história do auto popular do *Boi-de-mamão*; Dona Benvinda dá explicação da vida pregressa de João Garrafão, Gustavo Lápis do Zé do Papel e Caíca de Maria Bacia. Ao utilizar essas pequenas histórias dentro da ação, o texto dramaturgicamente dialoga com as lendas indígenas, o folclore brasileiro e o reaproveitamento de sucatas. As histórias contadas não deixam de ter um conteúdo didático, porém são apresentados de maneira discreta e artisticamente bem realizados.

Em outros momentos do texto aspectos didáticos estão presentes, seguindo os parâmetros mencionados. Na letra da música *Minha canção* há associações de cores com sons: “o amarelo é um som alegre, o vermelho é um som pesado, o azul é um som bem leve e o verde é um som embalado.” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 14). A brincadeira de construir nomes trabalha de forma lúdica a ligação de consoantes e vogais para escrever nomes utilizando objetos, inclusive ao fazer a última letra do nome “Caíca” foi colocado um pneu e Gustavo Lápis diz: “Isso daí é um ‘O’, Caíca e não um ‘A’... Assim fica Caíco!” e ela responde “É, mas só colocar uma perninha aqui, olha!...” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 21-22).

Em outra cena Caíca explica o que é um artesão: “É! ele faz bonecos de argila, faz quadros e... faz até músicas, Clave!...” (LOUR e ORTIZ, 1997 p. 25). João de Barro dá explicação de que o Boi-de-Mamão é “um auto popular, uma festa, um teatro popular que as pessoas de uma cidade qualquer fazem! Elas se fantasiam e brincam nas ruas com as personagens da festa! E o boi é o principal personagem!” (LOUR e ORTIZ, 1997 p. 29).

As explicações estão também na voz de Dona Benvinda, uma velha catadora de papel que fala do reaproveitamento de objetos que não tem mais utilidade. O texto utiliza o termo “transformar” e não o “reciclar”, de uso posterior, quando da criação da campanha curitibana “Lixo que não é lixo”, em 1981. Na fala do Zé do Papel, há a explicação de como é feito o papel, trazendo para o universo da criança, a consciência de que, para a fabricação de papel, sacrificam-se árvores.

A abordagem de temas de cunho ecológico foi uma novidade no final dos anos de 1970. O texto, ao mencionar o desmatamento para a fabricação de papel num contexto lúdico, permite que a criança participe dessas questões ecológicas no seu nível e dentro das suas possibilidades.

O texto ensina brincadeiras alternativas fora do circuito “brinquedos comprados”, ou seja desenhar, cantar, modelar argila, construir nomes com objetos, dar novas utilidades aos objetos velhos. Dona Benvinda ensina: “É assim, ó: eu pego este balde aqui por exemplo... (pega o balde utilizado para fazer a cabeça do boi-de-mamão) ... e ponho aqui na minha cabeça e... pronto! Virou um chapéu!” (LOUR e ORTIZ, 1997 p. 36). Além de o texto colocar o espectador diante de uma gama de manifestações artísticas, possibilita também às crianças lançarem um novo olhar sobre outros materiais e objetos, que muitas vezes são classificados como “sem serventia”, e os utilizarem para suas brincadeiras de maneira criativa. As histórias contadas pelos personagens, além de resgatarem a própria contação de histórias, buscam um diálogo mais próximo do universo infantil: reportam à intimidade do lar, do quarto de dormir, da mãe ou avó contadora de histórias.

Na *Gazeta do Povo*, de 9 de abril de 1978, em pequena nota da seção Entrelinhas, é mencionado que peça apresenta “aspectos ligados à pedagogia”. O conteúdo didático do texto, conforme mencionamos, é mais explícito. Trata-se de temas que poderiam ser trabalhados em sala de aula, diferentemente de outros mais subjetivos, por isso

a menção do termo pedagogia - ciência que se ocupa da educação e do ensino. Em última análise, o aspecto didático da peça mereceu maior destaque do que seu aspecto artístico, o que indica que o teatro infantil recebeu o aval da escola: o teatro pode ser mais um instrumento no processo de educação. Tanto é que o jornal traduz essa idéia afirmando que “a montagem visa estimular a criança para a criatividade”.

A temática da criatividade foi muito utilizada no teatro infantil dos anos de 1970. Uma das principais teses defendidas por este tipo de peça é a da valorização da imaginação. Opondo-se ao consumo de brinquedos industrializados, traziam a mensagem: seja criativo, use a imaginação. Outra modalidade valorizada nessa época é o jogo de faz-de-conta, a mais interessante e autêntica de brincadeira infantil, chegando por vezes a ser identificado como a base sobre a qual se desenvolvia a linguagem teatral (PUPO, 1991, p. 46-47). Vejamos:

“Era uma vez outra estória”, espetáculo de Fátima Ortiz e Enéas Lour, com direção de Lala Schneider e que mereceu do Serviço Nacional de Teatro o prêmio de melhor peça infantil encenada em Curitiba no ano passado, está novamente em cartaz, no Teatro Universitário de Curitiba. O programa é especialmente dedicado às crianças com apresentações todos os sábados às 15 horas e aos domingos em dois horários diferentes: 10 e às 15 horas. A montagem visa estimular a criança para a criatividade, apresentando aspectos ligados à pedagogia.

Compostas exclusivamente para a peça, as letras das músicas ajudam a contar a história (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 48-53). A integração da música ao enredo fica bem evidente na cena final, que se utiliza única e exclusivamente da canção *Era uma vez outra história*, insistindo em dois refrões: “nada de ficar no mesmo lugar” e “tudo nesta vida pode se renovar”, o que reforça a idéia de que “somos criadores, podemos criar, transformando o mundo nova história contar” (LOUR e ORTIZ, 1997 p. 46-47). A música final é uma síntese da mensagem do espetáculo.

A música exerce poder sobre as crianças, atraídas pelo ritmo e pela melodia, por isso é um instrumento muito útil no processo da educação infantil e também no teatro, que, antes de mais nada, precisa prender a atenção do seu público. A música é característica do teatro infantil. Além do seu poder de atração, ela está intrinsecamente associada ao lúdico. No teatro infantil esse instrumento é muito útil, pois permite às crianças desviar a

atenção para um novo foco, possibilitando uma pequena pausa na ação dramática, visto que as crianças têm uma capacidade reduzida de concentração.

O *Estado do Paraná* de 30 de abril de 1978 ressalta a trilha sonora do espetáculo. Conforme declarações da própria compositora da trilha, Rosy Greca, a composição de músicas exclusivamente para um espetáculo infantil era um procedimento novo. Nessa montagem o que realmente foi inédito e teve grande repercussão foi o espetáculo ter apresentado a trilha sonora ao vivo. Todas as músicas eram tocadas e cantadas durante o espetáculo. E mais: a compositora, além de intérprete, também atuava como atriz no espetáculo. Não só as novidades cênicas chamaram a atenção da imprensa, mas também a concepção estética, em que a música criada especialmente para a peça fazia parte integrante do texto dramático.

Depois de ter sido ensaiada e testada no Centro de Criatividade e levada a dez escolas da Prefeitura, a peça infantil "Era uma vez outra estória", da Fátima Ortiz e Enéas Lour, terá temporada no Guairinha, a partir do próximo sábado. A direção é de Lala Schneider. No elenco, ao lado da autora Fátima Ortiz, Enéas Lour, Mara Lanzoni, Mauro Araújo, está a compositora Rosi Greca, que venceu o I Festival de MPB, promovido pelo DCE-UCP, no ano passado.

Outro fato que chama atenção nessa matéria é o de fazer menção a que a peça tinha sido “testada”, “ensaiada” e “levada” a dez escolas da rede municipal de ensino. Na afirmação está implícito que se tratava de um trabalho sério, preocupado com o destinatário do espetáculo. Efetivamente há a preocupação de chegar mais próximo do público infantil; o texto dramático e cênico busca conteúdos e linguagens que atendam à necessidade do público e das questões estéticas e didáticas presentes no teatro infantil.

O tratamento diferenciado da ação dramática e da representação da criança no texto é resultado também dos seminários que discutiam e avaliavam a situação da dramaturgia infantil. Saliente-se que, em 1978, é fundada a Associação de Teatro Infantil de Curitiba (Atic), com o objetivo de fiscalizar a qualidade dos espetáculos apresentados e colocando em questão o tipo de estética mais apropriada para o público (DOTTO; COSTA, 2000, p. 6). Não obstante esse texto ter recebido um prêmio do Serviço Nacional de Teatro, o *Jornal do Estado do Paraná*, de 9 de abril de 1978, na coluna de Carlos Jung, limita-se a mencionar o seguinte: “Hoje, às 10 e às 15 horas, no Teatro Universitário, uma peça considerada como a melhor de 1977: ‘Era uma vez outra estória’, de Fátima Ortiz.”

Sabemos que se trata do prêmio concedido pelo SNT, por informações dos próprios autores, pois o prêmio Troféu Galha Azul só aconteceu em agosto de 1978 e a matéria é de abril do mesmo ano.

3.2.2 - *A CEGONHA BOA DE BICO* - texto original de Marilu Alvarez. Direção de Luthero de Almeida e Hugo Mengarelli. Troféu Galha Azul 1983/84.

O texto aborda o tema da fecundação e do nascimento dos seres humanos. Quatro crianças estão brincando num quintal, quando Taís entra dizendo que sua mãe vai comprar um “nenenzinho”. Nino lhe diz que as crianças nascem a partir de uma sementinha que “o papai coloca dentro da mamãe e depois ela vai crescendo e vira nenenzinho.” Cacau aponta para o sexo de Taís e diz que é por ali que ocorre o nascimento. Como Taís não entendeu a explicação sobre o tema, Helô propõe brincar de “papai e mamãe”, passando pelo namoro, casamento e filhos. Deparam-se com um problema: não sabem como se coloca a sementinha no lugar e como o “neném” entra na barriga.

Para solucionar a dúvida, chamam o Tio Léo, que dá uma explicação, com base na qual representam o teatro shakespeariano encenando a história do espermatozóide romântico e óvulo namorador. Depois ao estilo de apresentador de circo, fazem a brincadeira da “lua de mel, maternidade e nascimento”. O texto termina quando Taís diz que não entendeu uma parte da história, as outras crianças protestam e todas pedem para ela perguntar para a mãe, pai ou professora.

Os personagens da peça são quatro crianças - Taís, Nino, Helô, Cacau - e um personagem adulto - Tio Léo. A ação se passa num quintal durante algumas horas do dia. Nenhuma personagem se depara com o bem ou o mal e não há obstáculos a serem ultrapassados.

O texto pretende ser de vanguarda ao tratar da fecundação, um tema bastante delicado para o início dos anos de 1980, e que mesmo atualmente guarda resquícios de tabu. Não obstante a grande quantidade de livros que abordam a educação sexual para crianças, ainda hoje as tentativas de tornar este assunto disciplina obrigatória nas escolas gera polêmica entre pedagogos, professores e pais.

Tratar da fecundação por si só implica alto grau de didatismo, em que a ação dramática estará inserida. Some-se ainda o tabu que envolve a proposta, visto a implicação com a questão sexual: o texto não alcança sua proposta inicial de esclarecer como se dá a fecundação. Na primeira vez que o assunto é mencionado diz-se:

Cacau - Nasceu por aqui (APONTA O SEXO DE TAÍS) Ele foi escorregando, escorregando, a mamãe também ajudou porque fez bastante força pra empurrar o neném. Aí apareceu primeiro a cabecinha e depois PLUFT, ele todinho. Ele tinha também um cordão comprido e meu pai disse que era o umbigo do neném.

Todos - Umbigo comprido!

Taís - Mentiroso! Eu nunca vi nenenzinho de umbigão.

Cacau - Era comprido, sua boba. Depois eles cortam e fica igual ao meu assim (MOSTRA O UMBIGO) Meu pai contou que antes do neném nascer ele se alimenta por esse cordão que vai do umbigo até a barriga da mamãe.

Helô - E o Júnior chorou muito?

Cacau - Ele saiu um pouco chateado e berrando, com a cara toda vermelha parecendo um tomate. Ele não gostou muito porque dentro da mamãe ele estava muito quentinho e estranhou um pouco sair no frio depois de ficar nove meses lá dentro. Acho que ele já estava acostumado.

Os personagens são crianças e não sabem por onde nasce um bebê. Cacau, que viu seu irmão nascer, não diz textualmente o que viu, mas utiliza-se do gesto conforme indicação da rubrica: “aponta para o sexo de Taís”. Esta ação não é esclarecedora, e a proposta da autora de revelar o processo de fecundação e nascimento naufraga em todas as tentativas de abordar o tema durante a ação dramática. Saliente-se que esse gesto da personagem Cacau é a ação mais explícita, dentre as indicações textuais e gestuais, que ocorrem no texto.

Ainda que Cacau encostasse o dedo na vagina de Taís, seria pouco revelador para o público. Ainda que apontasse de uma distância, próxima, poder-se-ia ter a impressão que estava apontando para a barriga. Não mencionar o termo vagina, ou outro mais utilizado entre as crianças como “periquita, pombinha”, ou outro termo qualquer, que dependeria de uma pesquisa entre as crianças da época para saber como chamavam a genitália feminina, por si só demonstra o quanto o texto é preconceituoso e trata do assunto como tabu.

Em outra passagem, quando Cacau complementa a sua explicação, Helô diz:

Helô - Eu ouvi dizer que dói muito.

Cacau - Dói um pouco porque o neném é grande e o túnel que ele tem de passar para sair, é pequeno... Por isso é que a mamãe tem que fazer força para empurrar o neném. Mas quando é preciso o médico também ajuda e Zás, dá uma injeção aí a mamãe não sente dor nenhuma.

Nino - Quando eu era menor, meu pai disse que foi a cegonha quem me trouxe. Acho que ele pensou que eu não ia entender como era.

Helô - Essa cegonha é “boa de bico”, viu.

Taís - Ah! Eu não entendi nada.

Cacau - Você nunca entende nada.

Taís - Então conta tudo de novo.

Como se percebe, nem mesmo os personagens conseguem entender a explicação, muito menos a platéia. Na tentativa de explicar novamente para Taís como ocorre a fecundação, resolvem “brincar de papai e mamãe”. Iniciam a brincadeira: representam o namoro entre o pai e a mãe até a cerimônia de casamento. Nesta pequena encenação a platéia é desviada do tema principal, visto que os personagens crianças representam o papel de noivo, noiva, padre, e em comemoração ao casamento realizado jogam doces para a platéia.

A próxima fase da brincadeira de representação seria colocar a sementinha no lugar e esperar nove meses para o bebê nascer. As crianças se deparam com um problema, não sabem como se coloca a “sementinha”, e Cacau diz:

Cacau - Então, vamos fazer logo essa parte da brincadeira.

Helô - Primeiro você me abraça forte. Tem que ser com bastante amor.

Cacau - (CACAU ABRAÇA) Ih, Vai ser difícil. Eu não vou muito com a sua cara, Helô.

Helô - Faz de conta que vai. Faz de conta!

Cacau - Eu não sei como o neném entra lá, não! Só sei como ele sai. Essa parte eu não vi.

Nino - Agora complicou.

Pelo texto percebe-se que, com exceção de Taís, todos sabem como a criança nasce, mas todos ignoram como se dá a fecundação. Para resolver esse impasse, chamam o Tio Léo para as devidas explicações sobre o assunto. Esse tio é o único personagem adulto da peça, ele é quem poderia dar uma explicação razoável de todo o processo, porém não o

faz, utiliza-se de uma de uma citação extraída do livro *De onde viemos?*, de Peter Mayle (Editora Mosaico), conforme indicação da rubrica do texto:

Existe uma sementinha que o homem produz que tem um nome muito simpático e esse nome é Espermatozóide, é o começo das pessoas. Gente pequena é feita por gente grande. O espermatozóide parece um peixinho nadando contra a corrente e ele vai em busca do óvulo, a sementinha que a mamãe produz dentro dela todo mês. Esse tal espermatozóide é muito romântico e óvulo nenhum resiste. Por isso começa um namoro muito bonito que chama fecundação e o resultado é o começo da gente...

A explicação dada por esse personagem adulto é ainda pior, pois ao utilizar termos científicos ao lado de metáforas não consegue estabelecer um diálogo com o universo infantil. A argumentação exposta pelo Tio Léo explica de maneira nada clara como se dá a fecundação. Registre-se que essa passagem é a razão de ser do texto, que se propõe a elucidar como ocorre a fecundação. Novamente percebemos o preconceito com que é tratado o tema: não é o pai nem a mãe quem dá a explicação, mas uma terceira pessoa, que não é a responsável pela educação dessas crianças. Tal procedimento é reprovado pelos psicólogos, os quais afirmam que as dúvidas das crianças sobre esses temas devem ser tratadas diretamente com os pais e com naturalidade. A explicação, ainda que extraída de um livro que se propõe a esclarecer de onde viemos, não responde às dúvidas da personagem e tampouco da platéia.

Para dar continuidade à brincadeira das crianças, na tentativa de que Tais compreenda como ocorre a gravidez, encenam a história do Príncipe Espermatozóide romântico (Nino) que luta por sua amada, princesa Óvulo Namorador (Helô), prometida para outro cavalheiro (Tio Léo). O tio propõe arrumar o quintal como se fosse um palco: há mudança de figurino com indicação de “roupas de época” e o discurso passa para a segunda pessoa do singular, inclusive com a citação “*to be or not to be*”, remetendo-nos ao teatro shakespeariano.

A citação, o discurso na segunda pessoa, a encenação dentro da ação dramática, além de desviarem a atenção do espectador, utilizam-se de termos que não correspondem ao universo infantil, e novamente a explicação sobre a fecundação é mais confusa nessa representação do teatro de Shakespeare:

Nino - Abre logo! Ou esperas que soco na porta eu dê?

Cacau - (ENTRA EM CENA) Abrir caro senhor, resta saber por quê?

Nino - Por que? Ora é questão de sobreviver. Sei de uma princesa, um belo óvulo, que está a minha espera. É necessário nascer.

Cacau - Já temos pretendente, vai bater em outra parte. Se insistir haverá combate.

Nino - Quem és, que me pões porta afora?

Cacau - Porteiro senhor, gentil porteiro agora.

Nino - Com o que então queres me roubar a oportunidade? Fica certo porteiro, não vou desistir.

O Príncipe Espermatóide vence o pretendente numa luta de espadas e pode enfim encontrar sua amada Óvulo Namorador:

Helô - Ó! que triste solidão a minha. Sou no mundo como uma gota d'água a procura de outra gota. Ó! fui avisada que um bravo cavalheiro estava seguindo a trilha. Ele precisa chegar aqui primeiro. Ó! Deve ser belo, forte esse meu companheiro! Mas, por que demora tanto? Algo terrível pode ter acontecido (REFLETE). Finalmente alguém vai se importar comigo. Eu uma simples desconhecida, um óvulo semente. Ó! Não posso me deixar abater agora. Preciso continuar a viver... sim... sem demora! Ó! Espera cruel! Ó! Céus! (PARA A PLATÉIA) É difícil esse papel (CANTA) Ó!...Ó!...Ó!

Nino - (FOCO DE ILUMINAÇÃO) De onde será que vem esse lamento? Uma brisa? O ruído do vento? Estou ouvindo um Ó! Diferente! Será ela a amada? A bela donzela? (GRITO DE HELÔ) Sim... sim... é ela! Eu nem posso acreditar! Como é bela!

Helô - Ó! Que barulho eu percebo? Será ele? Não, não.. devo me iludir, deve ser impressão. A ansiedade às vezes me dá essa inquietação.

Nino - (LEVANTA E TENTA APROXIMAR-SE) Fala comigo, mui graciosa dama.

Helô - Ouço vozes! (OLHA PARA NINO) Será real o que vejo? Ou será ilusão de ótica? Ou então, o que será isto? Será que durmo ainda julgando ver o que jamais terei visto?

Nino - Fala! Sinto-me abalado; em teus sonhos também ter-te-ia desposado.

Helô - Oh! Ele fala! (SUAVEMENTE ENCARA NINO) Consola-me esse teu decreto. Hoje pões fim ao meu viver inquieto.

Nino - (BEIJA-LHE AS MÃOS E AJOELHA) Ó Senhora... juntos faremos um novo ser.

Helô - ... Ser ou não ser eis a questão... Oh! tu me encabulas...

Nino - Não! Não olhes tão para baixo assim. Possuis tanta graça, tão soberano olhar. Deixa-me beijar-te. Sentir-me-ei triste sem poder tocar-te (BEIJA A MÃO DE HELÔ).

Helô - Ó Maravilha! És humano ou divino? Quem és?

Nino - Não maravilha, não divino. Sou o Príncipe Espermatóide senhora, sou o que sou agora.

Helô - Príncipe Espermatóide?!? E eu um óvulo?!

Nino - (PARA A PLATÉIA) Sou louco ou tenho juízo? Meu nome ela repete com um sorriso! Pouco importa; vejamos se isto dura; com ela embarcarei nesta aventura.

Helô - Então, não vou te impedir a entrada. A porta nem estava trancada.

Nino - Ó! Não consigo acreditar, de perto és mais bela!

...

Helô - Sim sigamos. Seremos um só ser. Junto havemos de ser.

Nino - Acredita bela senhora. Estaremos sempre juntos no presente, no passado, no aqui e agora.

Helô - Que caminho devemos seguir?

Nino - Não perguntes. Temos de ir.

Helô - Sim... partirei contigo!

Nino - Sim... seguirás comigo. Não tenhas medo. Segura a minha mão.

Helô - Me sentirei protegida assim junto ao teu coração.

E assim termina a encenação do encontro do espermatozóide e do óvulo, numa linguagem parodiada, que em absoluto não explica de maneira alguma a fecundação. Percebe-se pela quantidade de “ó”, “oh”, que toda essa cena é melodramática.

Dando seqüência ao casamento, as crianças encenam a lua-de-mel, agora nos moldes do circo, e Tio Léo é o apresentador. Na representação chegam de avião no Rio de Janeiro, pois é na lua-de-mel que vão fazer o “neném”, novamente nada é explicado ao público e a fecundação é assim apresentada:

Cacau - E o neném? Nós esquecemos dele.

Léo - Não, agora é que ele vai começar a crescer.

Taís - Crescer onde?

Cacau - Dentro da mãe dele sua boba.

Helô - É mesmo. Eu sou a mãe.

Cacau - Eu o pai. Vamos brincar...

Leo - (TENTA ORGANIZAR) Estão todos prontos?

Todos - Estamos!

Leo - Então companheiros em frente! (HELÔ VESTE-SE COMO GESTANTE, CACAU COM CAMISA E COLETE - HELÔ COLOCA UMA BOLA PARA FAZER A BARRIGA)

Helô - (PASSEANDO COM CACAU DE BRAÇO DADO) Ai...ai...

Cacau - Que foi querida?

Helô - Acho que vou vomitar.

Cacau - Ih! Helô, logo agora? Bem feito! Não falei prá você não comer no Mac Donald. Tá vendo, fez mal.

Helô - Não é isso! Quando a mamãe espera neném ela sente vontade de vomitar.

Cacau - Não entendo porque. Ela devia ficar contente.

Helô - Ela fica! Só sente vontade de vomitar. Vou começar de novo. Me trata com muita atenção. Mulher grávida precisa de muito carinho.

Cacau - Tá bom vai em frente! Tá com vontade de vomitar? Vomita em mim mesmo. Pode vomitar que eu não ligo.

Helô - Acho que... acho que está na hora.

Cacau - Na hora do que, Helô?

Helô - De ter neném, seu bobo. Faz alguma coisa rápido!

Nino leu num livro que dá a seguinte explicação: “papai põe uma sementinha dentro da mamãe e depois ela vai crescendo e vira nenenzinho” e Cacau viu o irmão nascer em casa, pois sua mãe não teve tempo de ir ao hospital. Helô faz a seguinte observação:

Nino - E o médico não veio?

Cacau - Claro! minha mãe precisava de ajuda para fazer o parto

Helô - *Eu ouvi dizer que dói muito*

Cacau - Dói um pouco porque o neném é grande e o túnel que ele tem de passar para sair, é pequeno... Por isso é que a mamãe tem que fazer força para empurrar o neném. Mas quando é preciso o médico também ajuda e Zás, dá uma injeção aí a mamãe não sente dor nenhuma. (grifos nossos)

Quando Helô está encenando que está grávida e no hospital Tio Léo propõe fazer uma cesariana. ela diz: *Não! Cesariana não! É melhor o neném nascer normalmente* (grifos nossos). Essas falas não correspondem exatamente ao perfil de Helô, pois o conhecimento de detalhes sobre a gravidez, as dores, parto normal e cesariana, não condizem com o perfil da personagem criança. Aliás, esta é uma característica deste texto, colocar na fala das crianças idéias e reflexões do mundo adulto. Vejamos:

Helô - Claro que vou! Mas não é assim. *Mulher gosta de carinho e muita atenção.*

Helô - *Um cavalheiro não reclama,* Cacau

Helô - Fala agora dos meus olhos. *Para conquistar uma garota você começa elogiando alguma coisa.*

Helô - *As moças fazem assim mesmo. Elas fingem que não gostam. Eu gosto* (SENTAM NO BANCO, CACAU BEIJA HELÔ)

Taís - Onde foi que errei? Eu, uma mãe profissional, sofrendo. E tudo porque? Por causa *de uma filha desnaturada que fica até altas horas na rua. Que horror! O que os vizinhos vão dizer?* (CHORA)

Cacau - *A minha senhora vai ter um bebezinho.*

Cacau - Ih! Helô, logo agora? Bem feito! *Não falei prá você não comer no Mac Donald. Tá vendo, fez mal.*

Helô - ... *Me trata com muita atenção. Mulher grávida precisa de muito carinho.* (grifos nossos)

As observações dos personagens crianças não correspondem ao universo infantil, principalmente nas vozes femininas do texto, cujas reflexões correspondem ao mundo adulto feminino. Em outras passagens o texto procura ser cômico, a partir de associações esquisitas. Assim acontece quando Cacau e Helô estão “brincando de papai e mamãe”: encenam a “paquera”, ele faz o tipo de “conquistador”. Diz: “Que lindo seu sorriso. Parece um carrinho de rolimã em dias de sol”. Logo depois menciona: “Deixe ver... (MUDA) Sabe, seus olhos são lindos, parecem um chuchu quando cai no precipício.”

O flerte não é típico do universo da criança, nem mesmo quando ela brinca de “faz de conta”. As associações entre sorriso e carrinho de rolimã e olhos com chuchu ali estão para arrancar o riso fácil da platéia e demonstram o mal-estar do menino ao encenar galanteios. O mesmo acontece na encenação de colocar a sementinha para ter um bebê, Helô sugere um abraço forte com bastante amor, e Cacau não se sente à vontade em abraçar a menina.

A relação de superioridade entre adulto e criança é bem marcada. Todas as crianças chamam o personagem de “Tio” e não apenas pelo nome “Léo”, e é ele, o adulto, a quem as crianças vão recorrer para tirar as suas dúvidas sobre fecundação. É ele quem sugere arrumar o quintal como um palco para encenar o espermatozóide romântico e ele toma a iniciativa de ser o apresentador de circo para encenar a lua-de-mel. Embora o texto coloque Tio Léo num patamar de superioridade, a relação entre o adulto e as crianças é de igualdade; pois ele participa das brincadeiras delas e no final agradece a todos por terem possibilitado que ele se sentisse criança outra vez.

É nas brincadeiras que o personagem adulto, representado pelo Tio Léo, é retratado de maneira infantilizada: na encenação de Shakespeare, ele é o pretendente que perde sua amada. Quando ele simula o motorista de táxi, entra na contramão, sobe na guia, passa o sinal vermelho e é multado. Na encenação do hospital, ele representa um médico trapalhão:

Taís - Ih! Nasceu de fralda e tudo! Bebê nasce pelado, não é?

Leo - É... mas esse aí é diferente!

Helô - Graças a Deus! é menina ou menino, doutor?

Leo - Olhando bem... (PUXA A FRALDA E OLHA O PINTO DO BEBE) É um menino!

Nino - Ih! Pai, que música mais chata (se referindo ao boi da cara preta)

Terminada a brincadeira, Taís diz que não achou graça nenhuma e que não compreendeu:

Cacau - Ah! Não vai dizer que você não entendeu nada.

Taís - Entender eu entendi, mas eu não compreendi aquela hora que...

Nino - Essa não!

Cacau - Nós não vamos começar tudo de novo, não?

Leo - Taís conta pra mim o que você não entendeu.

Taís - Sabe o que foi? Eu estou com vergonha (ESCONDE O ROSTO)

Helô - Ah! Taís pergunta pra sua mãe, vai!

(BLACK)

Todos - Pergunta pra o seu pai... pergunta pra sua mãe... pergunta para a sua professora...

(MÚSICA DE CIRCO, COREOGRAFIA)

E assim finaliza o espetáculo. Como a personagem não compreendeu certo ponto da explicação sobre a fecundação (e tampouco a plateia), a solução encontrada pelo texto foi aconselhar a perguntar para o pai, a mãe ou a professora. O texto frustra a expectativa de explicação de qualquer criança, cuja dúvida reside sobre gravidez e nascimento. A linguagem escolhida pelo texto não corresponde ao universo infantil e a opção de realizar o metateatro por três vezes (encenação namoro/casamento, cena shakespeariana e da lua-de-mel) e de maneiras tão distintas, a fim de explicar o processo de fecundação, só confundem a criança. Além da encenação dentro da encenação, a mistura de linguagens e das brincadeiras de faz de conta, o teatro shakespeariano e o circo pulverizam a ação dramática e não estabelecem o contato com a plateia. O espetáculo parece uma grande brincadeira.

Com relação ao texto cênico, temos a indicação dos momentos em que entram as músicas. Elas não fazem parte do texto dramático, não há canções que ajudem a contar a história. A música é apenas um recurso do texto cênico, sem interferir no texto dramático nem completá-lo.

Nesta edição do Troféu, a cerimônia de entrega aconteceu no mês de setembro de 1994, premiando os espetáculos realizados no ano de 1983 e parte de 1984. A montagem de *A cegonha boa de bico* recebeu o Troféu Gralha Azul apenas na categoria Melhor Espetáculo. Nesta quinta edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos apenas nessa categoria. As demais categorias, de diretor,

ator, atriz, ator e atriz coadjuvante, cenógrafo, figurinista, iluminador, compositor musical, sonoplastia e autor, concorriam junto com os espetáculos adultos. Na publicação fornecida pelo Teatro Guaíra não consta o número de espetáculos concorrentes nem quantos foram indicados ao prêmio.

3.2.3 - *CHAPEUZINHO VERMELHO* - adaptação de Giovani Cesconetto do conto homônimo registrado por Charles Perrault. Direção de Giovani Cesconetto. Troféu Gralha Azul 1984/85.

Na adaptação para o teatro a menina tem que levar uma cesta de doces para a avó que está doente. A mãe recomenda-lhe tomar cuidado e não falar com ninguém. Na floresta ela pára e conversa com o Seu Coruja e os Girassóis, encontra três caçadores e, por fim, o Lobo. Este, com más intenções, ensina um caminho longo dizendo que é mais curto. Os Girassóis, que tudo presenciaram, avisam os Caçadores sobre os planos do Lobo.

O Lobo chega antes na casa da avó, esconde-a embaixo da cama e se disfarça de vovozinha. A menina percebe que sua avó está diferente e pergunta o porquê das orelhas, dos olhos e da boca tão grandes, o Lobo responde e pula em cima dela. Nesse momento chegam os Caçadores e o seu Coruja, o Lobo tenta fugir, mas fica entalado na janela e em seguida é amarrado. A avó sai debaixo da cama e dá uns tapas no Lobo, que promete nunca mais incomodar ninguém e confessa ter feito tudo aquilo por causa da cestinha de doces. Os Caçadores ordenam que ele vá para uma floresta bem longe dali e previnem-no que se aparecer novamente vai levar um castigo bem grande.

Na versão dos irmãos GRIMM (1995), Chapeuzinho, a pedido da mãe, vai levar vinho e bolo para a avó doente. A mãe recomendou que não corresse e nem deixasse o caminho. Na mata ela conversa com o lobo, e ele pensou “ela é jovenzinha.. tem a carne mais macia que a da avó... fica para a sobremesa...” (GRIMM, 1995, p. 4-5). O lobo aconselha a menina a reparar nas flores lindas do caminho. Ele engole a avó e deita na cama disfarçando-se. Chapeuzinho percebe que a avó está diferente e pergunta-lhe o porquê da boca enorme e horrível. O lobo responde que é “para te comer melhor” e engole a menina.

Um caçador abre a barriga do lobo com um facão, dali saíram a avó e Chapeuzinho, substituídas por duas pedras. O Lobo, ao tentar fugir, cai morto, em razão do peso das pedras. O caçador esfolou o lobo e levou a pele; a avó comeu o bolo, bebeu o vinho e sentiu-se melhor e Chapeuzinho Vermelho prometeu a si mesma nunca mais se desviar do caminho, nem andar sozinha pela mata, se a mãe dela proibisse.

Na versão de PERRAULT (s/d), Chapeuzinho Vermelho ao passar pelo bosque encontrou o “compadre Lobo, que ficou com muita vontade de comê-la, mas não se atreveu a isso, por causa dos lenhadores que andavam pela floresta” (PERRAULT, s/d, p.11). O lobo indica o caminho mais longo para a menina, chega antes no destino e devora a avó. Disfarçado de avó, pede que a menina deite, ela tira a roupa e deita-se ao seu lado. Quando Chapeuzinho lhe faz as perguntas, ele responde e num só golpe engole a menina.

Nesta última versão não há ninguém para salvar a avó e Chapeuzinho, o conto termina com a seguinte lição de moral: “Por aí se vê que as crianças, principalmente as meninas bonitas e engraçadinhas, fazem muito mal em falar com todas as pessoas que encontram, porque acabam sendo comidas pelo lobo. É preciso notar que os lobos são de várias espécies: eu falo é do lobo amável, silencioso, incapaz de se zangar. Em geral esses lobos são, entre todos os lobos, os mais perigosos”. (PERRAULT, s/d, p. 15).

Nas duas versões o aspecto didático é a razão de ser do conto. Em Grimm, Chapeuzinho é salva pelo caçador, depois de ter sido engolida pelo lobo, e promete nunca mais se desviar do caminho e obedecer sempre a sua mãe. Na versão de Perrault, o destino dela é trágico, o lobo a devora, e não há ninguém para salvá-la. A lição moral da história é que as meninas não devem falar com todas as pessoas que encontram, porque acabam sendo comidas pelo lobo.

Ora, se o conto tem como finalidade o aspecto didático (lição de moral), supõe-se que a adaptação para o teatro guarde as principais características do texto fonte. Porém, nesta adaptação nenhum dos aspectos didáticos das versões mencionadas foi preservado. Inclusive o caráter de maldade do Lobo se desfaz no final do espetáculo, quando ele confessa que tudo aquilo foi por causa do cesto de doces que Chapeuzinho levava para avó. O Lobo sequer é castigado, apenas é mandado para uma floresta distante, o castigo “bem grande” só acontecerá se ele reaparecer naquelas imediações. Se um bom espetáculo infantil não deve se propor única e exclusivamente a apresentar conteúdos

didáticos, no caso da adaptação dos contos de fadas, especialmente este de que estamos tratando, a lição de moral é parte fundamental do enredo.

A ação se passa em um dia, desde a saída de casa, a passagem pela floresta e a chegada na casa da avó. A única personagem criança da peça é Chapeuzinho Vermelho, todas as demais representam o mundo adulto: a Mãe, a Avó, o Seu Coruja, as Flores (três girassóis), os três Caçadores e o Lobo Mau.

Na peça, o Lobo representa o mal que ao final deve ser castigado, e Chapeuzinho o bem que deve ser compensado. A peça apresenta caracteres maniqueístas, e não há conflito das personagens. Chapeuzinho não se depara com obstáculos no seu caminho, seu objetivo é chegar à casa da Avó, o que é alcançado sem problemas. O fato de a menina não seguir as recomendações da mãe de “tomar cuidado na floresta, não falar com ninguém e ir direto para casa da vovó” não é enfatizado no texto dramático. Não obstante as recomendações, a menina ao entrar na floresta já está na árvore conversando com o Seu Coruja, os girassóis, os caçadores e o Lobo Mau. Em nenhum momento ela lembra da recomendação que lhe foi dada, não demonstra dúvida ou constrangimento por desobedecer sua mãe. Nesta adaptação, a exclusão do aspecto didático intrínseco à história acaba por deixar o texto sem a sua principal função que é a lição de moral. Esvaziado desse propósito e sem inovar ou propor outras alternativas o texto dramático perde-se no enredo, pois se o Lobo queria apenas a cesta de doces que Chapeuzinho levava para a avó, poderia tê-la pego na primeira oportunidade.

A propósito da postura do Lobo nas versões do conto, BETTELHEIM afirma que o personagem não devora Chapeuzinho logo que a encontra porque deseja levá-la para cama antes de devorá-la. Há um intercuro sexual entre os dois para depois ocorrer o devoramento (BETTELHEIM, 1998, p. 211). O devoramento (ela é lançada na escuridão dentro do Lobo) é justamente o rito de passagem para o amadurecimento. Depois de salva pelo caçador, a menina está madura e capaz de apreciar as coisas sob uma nova luz, de compreender melhor as experiências emocionais que tem de dominar e aquelas que tem de evitar para que não a esmaguem. Isso é reforçado pela sentença final do conto, em que Chapeuzinho não diz que nunca mais se arriscará a encontrar-se com o Lobo ou andar sozinha no bosque. Ela promete a si mesma “nunca mais se desviar do caminho, nem andar sozinha pela mata, se a mãe dela proibisse” (GRIMM, 1995, p. 9). Este final implicitamente adverte a criança que fugir das situações problemáticas é a solução errada. A menina

aprendeu que é melhor não se rebelar contra a mãe, nem tentar seduzir ou permitir-se ser seduzida por aspectos ainda perigosos do homem. Com o mencionado diálogo interno, decorrente na sua experiência perturbadora, o encontro dela com a própria sexualidade terá um resultado bem diferente, quando ela estiver preparada, então a mãe a aprovará (BETTELHEIM, p. 217).

Na peça de teatro, nem a avó nem a menina são devoradas pelo Lobo. Uma é amarrada e escondida em baixo da cama, a outra sai correndo da casa e imediatamente chegam os caçadores. Se o devoramento pelo Lobo e a lição de moral do final da história são os dois aspectos que dão o sentido maior ao conto, a exclusão dos mesmos na adaptação para o teatro acaba por deixar a história sem o sentido principal.

Não foi por impossibilidade de ordem cênica que elas foram engolidas pelo Lobo. Ora, o ato de engolir em si poderia ser apenas narrado pelos caçadores, fechar momentaneamente as cortinas e trocar o cenário, ocorrer um *black-out*, ser narrado por uma voz em *off*. Enfim, haveria várias possibilidades para que Chapeuzinho e a Avó fossem engolidas pelo Lobo, para posteriormente serem salvas pelos caçadores. Essa passagem do conto é muito importante para as crianças. BETTELHEIM (1998) afirma que a criança sabe intuitivamente que o fato da menina ser engolida pelo Lobo não significa que a história acabou, mas é uma parte necessária da mesma. A criança compreende que Chapeuzinho morreu como a menina que permitia que o lobo a tentasse, e que quando ela pula para fora da barriga do Lobo volta para a vida como uma pessoa diferente, amadurecida. Esse expediente é necessário para que a criança possa compreender que é possível ocorrer transformações internas. Assim, um dos grandes méritos dos contos de fadas é que a criança compreende e acredita que tais transformações são possíveis (BETTELHEIM, 1998, p. 215).

O texto adaptado banaliza vários aspectos do conto, a iniciar pela inclusão de elementos ou personalidades atuais, como o telefone na toca do Seu Coruja, a apresentadora de televisão Xuxa e o cantor Lobão. Tais referências não contribuem ao enredo ou a ação dramática, sendo mencionadas apenas para que a plateia identifique elementos atuais na peça de teatro. O mesmo se dá com a inclusão de personagens como os Girassóis e o Seu Coruja, que ali estão apenas para ganhar tempo de encenação e não para incrementar o enredo ou a ação dramática. Ainda que os Girassóis tenham escutado os planos do Lobo e tenham avisado os caçadores por meio de uma ligação feita pelo Seu

Coruja no “telefone velho” que tinha na sua toca, esses personagens são completamente dispensáveis para que ação dramática chegue ao seu termo, visto que os caçadores já estavam no encaicho do Lobo.

O texto adaptado para o teatro infantiliza os personagens adultos, apresentados num tom farsesco, sendo atrapalhados e desajeitados. A infantilização de personagens adultas em textos destinados para crianças é questionável, pois apresenta um adulto que não corresponde ao universo experienciado por elas. Tal recurso utilizado para extrair o riso fácil denota que o autor reduz a capacidade de entendimento do público infantil, não trabalha o lúdico, mas utiliza o lugar comum, subestimando a própria platéia. Vejamos:

Caçador 1 - Ótimo, agora vamos nos espalhar e procurar por esse bandidão. Eu vou por aqui e você por lá. (se confundem e se batem caindo ao chão)

Caçador 2 - Isso mesmo, não se mexa senão bala.

Caçador 3 - Bala? Bala de banana ou abacaxi?

Caçador 1 - Espalhem-se e procurem o Lobão (levantam os braços deixando cair as armas, saem os três se batem se assustam e um aponta a arma pra o outro).

Caçador 1 - Hein? Quem falou aí. 2 e 3 cubram a minha retaguarda. (os dois encostam as armas na bunda dele) - O que é isso? Vão pra lá.

Caçador 1 - Então segurem ele. Chapeuzinho procure a sua vovó. E então seu malvado, vá dizendo onde escondeu a muamba, quero dizer a vovó.

Lobo - Vó? que vó eu nem tenho vó, quer dizer tenho mas ela mora em Nova York.

Caçador 2 - Não se faça de lobo...

Caçador 3 - De bobo, é a vó da Chapeuzinho.

Outro recurso para infantilizar os personagens adultos é colocar nas suas falas pejorativos.

Coruja - *Horrorosas*.

Flores - Ele é um velho *rabugento e chato*.

Caçador 1 - Muito bem seu *pilantra*, fique quieto e não se mexa.

Lobo - Ora, ora, não vamos acordar essa coruja *velha e rabugenta*. ...

Lobo - Mas onde essa menininha *bobinha*, ...

Lobo - ... Enganei a *pestinha vermelha* ... Bem agora preciso colher umas flores pra enganar

aquela vovozinha *bobona*, ah, lá estão umas flores bem bonitas e tão *fedidas* ...

Lobo - *Suas bobonas*, bou pegar outras flores no caminho.

Coruja - ... Foi o que eu disse sua *inxerida*...

Caçador 1 - Vamos seu lobo *fedorento* ...

Flores - Larguem essas armas seus *bobos*.

Caçador 1 - Como homem, não como lobo seu *bobo*.

Caçador 1 - Então não fiquem aí parados com essa *cara de leite fervido*...

Lobo - É pra te engolir sua *bobinha* ...

Vó - Você me paga seu lobo *malandro* ...

Percebe-se que esses recursos utilizados em nada enriquecem o texto, o enredo ou a ação dramática. A maneira infantilizada como são colocados os adultos na peça em nada condizem com os adultos que a platéia infantil tem no seu cotidiano. Se o conto nos fala do crescimento interior que ocorre na criança, o texto de teatro perde-se no besteiro e no caricato apenas para garantir o riso da platéia

Durante a temporada do espetáculo, os jornais locais se limitaram a noticiar o espetáculo como evento. A única matéria encontrada com maiores indicações do espetáculo ocorreu no jornal *Gazeta do Povo*, de 9 de março de 1985, constando de uma nota sobre a estréia do espetáculo:

Estréia hoje no Teatro Guaira, a peça infantil *Chapeuzinho Vermelho*, num trabalho da Giovani Produções. É uma versão de Luiz Fernando Amaral, trazendo de volta o lirismo de um dos mais importantes clássicos da literatura infantil. Numa adaptação que a transformou em peça musical, é um espetáculo dos melhores dos últimos tempos para o público infantil e adulto. (*Gazeta do Povo*, 9 de março de 1985)

O jornal ressalta o fato de o conto ter sido transformado em peça musical, porém não diz quem assina as composições. No texto há indicações dos momentos da música, porém não consta a letra, apenas são indicadas da “música 1” até “música 5” e “música final”. Essa montagem não recebeu nenhum outro prêmio, além de o Melhor Espetáculo Infantil. Há espetáculos que, além de receberem o prêmio nessa categoria, ainda recebem em outras como: diretor, melhor atriz/ator, melhor atriz/ator coadjuvante, revelação masculina/feminina, cenógrafo, figurinista, iluminador, compositor musical, sonoplasta e autor. O texto não é fator preponderante para premiação de melhor espetáculo: outros elementos são apreciados, como o cenário, luz, figurino, sonoplastia. Na categoria Melhor

espetáculo, é considerado o todo, tanto que nesta 6ª Edição do Troféu Gralha Azul 1984/1985 Enéas Lour ganhou o prêmio Melhor Autor, pelo texto infantil *Pinha, pinhão, pinheiro*.

Da publicação sobre os premiados com o Troféu Gralha Azul não constou quais foram os espetáculos indicados para a categoria de Melhor Espetáculo naquela edição. Se o mérito de *Chapeuzinho Vermelho* não foi pelo texto, temos como novidade, salientada no jornal, o fato de esse espetáculo infantil ser uma “peça musical”. Outra novidade que encontramos nas rubricas do texto, além da troca de cenários (casa da mãe, floresta, casa da avó), é a de a casa da mãe e da avó serem giratórias. Esse recurso cênico permitia à platéia ver o personagem fora e dentro de casa, pois o cenário girava. Inovações e a busca de uma linguagem cênica com novos recursos fazem diferença de um espetáculo. Ainda que o texto apresente falhas, a encenação permite ocultá-las, e trazer aos olhos da platéia um espetáculo bem acabado.

3.2.4 - *O MENINO MALUQUINHO* - adaptação de Enéas Lour e Fátima Ortiz do livro homônimo de Ziraldo. Direção de Fátima Ortiz. Troféu Gralha Azul em 1987 e também no ano de 1992.

O livro de Ziraldo foge à narrativa convencional. O recurso de frases curtas juntamente com os desenhos em preto e branco com traços muito próximos aos desenhos feito por crianças dão leveza ao tema da infância, além de o elemento lúdico estar sempre presente. Relata a infância de Maluquinho, descreve suas travessuras e seu jeito de ser, a escola, os cadernos, as lições, o boletim e a namorada. Maluquinho chorava escondido e ficava sozinho brincando no quarto e inventava coisas. Ele tinha segredos que dividia com amigos, com o pai e com a mãe, mas havia alguns que eram só dele.

Do seu maior mistério todos sabiam: era o jeito que ele tinha de brincar com o tempo, pois este sempre sobrava para fazer traquinagens, havia tempo para fazer de tudo, o tempo era um amigo. Maluquinho jogava futebol, no gol ele pegava todas, mas uma coisa ele não segurou: o tempo. Como todo mundo, ele cresceu, virou um cara legal e então todos descobriram que ele não tinha sido um menino maluquinho, mas sim um menino feliz.

O texto adaptado para o teatro guarda a mesma estrutura do livro, apenas acentuando passagens da infância do menino (aproximadamente entre 2 e 12 anos): suas aventuras na escola, no time de futebol, a maneira como se relacionava com seus pais, avós, amigos e a namorada. O personagem Tempo é um “amigão” do Maluquinho e tem com ele uma “relação espontânea e carinhosa”. Durante o espetáculo, o Tempo marca as passagens da infância do menino usando uma placa com desenhos que indicam as etapas do seu crescimento. Na última cena todas as placas são giradas e formam um grande painel em que se vê o desenho do livro de Ziraldo: os sapatos e as pernas de um adulto.

A ação se passa em diversos lugares e contempla as fases da infância do menino. Os personagens da peça são: o Menino Maluquinho (criança) e o Tempo (personagem do fantástico que só se expressa por pantomimas e usa um figurino mágico); Pai, Mãe, Avô e Avó (adultos são representados por bonecos gigantes manipulados por atores), Amigo 1, Amigo 2, Amiga 1, e Amiga 2 (crianças); a empregada Esmeralda (adulto), as Figuras do Sonho (personagens do fantástico usam figurinos compostos com travesseiros, lençóis, pantufas, etc.), as Figuras da Cidade (pedestres que trazem painéis de prédios, sinais trânsito, letreiros, etc.); a Namorada (criança) e o Professor (adulto).

Há indicação no texto de que a adaptação foi concebida de forma que a linguagem cênica e as canções sejam fundamentais para a encenação do texto. As placas são apresentadas em ordem cronológica, mostrando o desenho e de uma criança de 2, 4, 8, 10 e 12 anos, respectivamente. A peça é dividida em doze cenas, que vão desde a apresentação de Maluquinho com dois anos de idade até ele se tornar adulto.

A imprensa local, quando da primeira montagem desse espetáculo em 1987, ainda não tinha um caderno de cultura ou uma coluna dedicada à produção teatral de Curitiba. As matérias sobre teatro eram noticiadas em colunas sociais e se limitavam à mencionar a ficha técnica do espetáculo. Na *Gazeta do Povo*, de 9 de setembro de 1987, a coluna de Alcy Ramalho comenta:

Baseada no livro homônimo de Ziraldo (já em 30ª edição, com mais de 800 mil exemplares vendidos), a peça infantil “O menino maluquinho” entra em cartaz, dia 19 próximo, no pequeno auditório do Teatro Guaíra. A montagem é do grupo Fonfuncionários da Arte, com o apoio da FTG. A direção é de Fátima Ortiz (autora do texto, juntamente com Enéas Lour) e as músicas são de Rosy Greca. No

elenco, jovens valores como Pedro Moreira, Áldice Lopes e Marli Gottschfsky. Recomendado (*Gazeta do Povo*, 9 de setembro de 1987).

No *O Estado do Paraná*, de 22 de setembro de 1987, na coluna de Cláudio Manoel da Costa, a nota que o jornalista faz sobre teatro, dentre outras indicações para peças adultas e para crianças, esclarece:

... Ainda para criança, continua no Guairinha “O Menino Maluquinho”, produção do Grupo Fonfun. É uma adaptação muito bem feita do livro homônimo de Ziraldo (*Estado do Paraná*, 22 de setembro de 1987).

Em virtude do sucesso do espetáculo, houve uma segunda temporada no mês de novembro daquele ano. O jornal *O Estado do Paraná* de 29 de novembro de 1987 trouxe na primeira página uma pequena notícia intitulada “Ziraldo Elogia”:

Antes de viajar para Israel, o cartunista Ziraldo telefonou para o Teatro Guaira dando este recado para o Grupo Fonfun: Das montagens teatrais de O menino Maluquinho esta eu assino embaixo (*Estado do Paraná*, 29 de novembro de 1987).

É um privilégio a peça de teatro ter espaço na primeira página do jornal local, porém não foi pela peça em si que o jornal deu destaque na primeira página, mas pelo fato de Ziraldo ser uma celebridade nacional e ter dado seu aval à montagem curitibana.

Diferentemente do livro, que relata fatos da infância da vida de Maluquinho sem definir exatamente em que período tenham se passado, na peça fases da infância de Maluquinho são bem marcadas entre os 2 e 12 anos. A adaptação para o teatro preserva os pontos principais do livro, como a escola, a família, a turma de Maluquinho, as namoradas, as brincadeiras, a separação dos pais, o jogo de futebol e a passagem do tempo. Na *Gazeta do Povo* de 17 de setembro de 1987, saiu a matéria com o título “O Menino Maluquinho no sábado”:

Estréia no sábado, dia 19, às 15h e 30min, no Guairinha, a peça teatral para crianças “O Menino Maluquinho”. Uma co-produção da Fundação Teatro Guaira e o Grupo Fonfun de Teatro para Crianças. O espetáculo permanecerá em cartaz até o dia quatro de outubro próximo, com apresentações dirigidas às escolas nos dias

de semana. Aos sábados, às 15h e 30min, e aos domingos, às 10h e 30min e às 15h e 30min, o espetáculo é aberto ao público.

“O Menino Maluquinho” é uma adaptação do livro do Ziraldo, feita por Enéas Lour e Fátima Ortiz, premiados, respectivamente, como Melhor Autor de Teatro, em 1985, e Melhor Diretora Teatral do Paraná, em 84, 85, e 86, com o Troféu Galha Azul e Prêmio Governador do Estado. A Direção Artística desta peça é de Fátima Ortiz. A Direção Musical é de Rosy Greca, premiada como melhor Compositora para Teatro em 1986. No elenco estão Marly Gottscheffsky, Lena Horn, Leticia Guimarães, Aldice Lopes e Pedro Moreira. A temática da peça é a própria infância. Esse tempo mágico no qual o mundo é descoberto a todo o instante. O Menino Maluquinho, personagem central do espetáculo, tanto no livro como na montagem do Grupo Fonfun, é a criança, com toda sua magia, sua curiosidade, sua energia, sua criatividade, seus segredos, seus problemas, suas namoradas e sua visão do mundo adulto. O livro, de autoria de Ziraldo, da Editora Melhoramentos, já está na sua 30ª edição com cerca de 800.000 exemplares, foi selecionado pelo MEC para o Projeto Salas de Leitura e recebeu o Prêmio Jabuti, em 1981 (*Gazeta do Povo*, 17 de setembro de 1987).

A matéria comenta poucos elementos da montagem em si, privilegiando o corpo técnico do espetáculo e a trajetória do livro de Ziraldo. Inclusive ressalta que a diretora artística, o autor e a diretora musical foram premiados com o Troféu Galha Azul e Prêmio Governador do Estado. Como se denota da matéria, o Troféu Galha Azul é um elemento indicador da qualidade do currículo dos artistas envolvidos no espetáculo e a sua menção pode ser suficiente para aquilatar o espetáculo.

Com relação ao espetáculo, o jornal se limita a noticiar que a temática da peça é a própria infância: “é a criança com toda a sua magia, sua curiosidade, sua energia, sua criatividade, seus segredos e seus problemas, suas namoradas e sua visão do mundo adulto”. Os “problemas” de Maluquinho destacados na matéria referem-se à separação dos seus pais, visto que nenhum dos personagens se depara com o bem e o mal, conflito ou com obstáculo. Toda a ação da peça transcorre por meio de cenas do menino em casa, na escola e suas brincadeiras.

No livro a separação dos pais de Maluquinho é tratada de forma subjetiva e indireta. O autor utiliza a metáfora da teoria dos lados, que não explica nada, inclusive a teoria dos lados está colocada num contexto que dificulta a sua compreensão: “E o menino

maluquinho / era um menino tão querido / era um menino tão amado / que quando deu de acontecer / de o papai ir para um lado / e a mamãe ir pro outro / ele achou de inventar / (pois tinha aprendido a criar) / a Teoria dos Lados!"/ (ZIRALDO, 1986, p. 84). O tema da separação e do divórcio é tratado com restrições na literatura infantil. É um assunto delicado, ainda com resquícios tabu. A adaptação para o teatro também não fez a abordagem de maneira direta. A peça manteve a metáfora e inicia a cena da separação com o instrumental da canção “O cravo brigou com a rosa”, entram os pais, cada um com uma mala na mão e cantam a “Música dos pais”, adaptação literal do texto do Ziraldo acima mencionado. Maluquinho, ao explicar a teoria dos lados, tampouco explicita a separação dos pais, apenas diz: Todo lado tem seu lado / Eu sou o meu próprio lado / E posso viver ao lado / Do seu lado, que era meu.” (ZIRALDO, 1986, p. 85). Na peça, essa estrofe também é mantida na canção “O chorinho do menino maluquinho”. Ainda que no teatro tenham sido inseridos elementos cênicos mais sugestivos (a introdução instrumental da música “O cravo brigou com a rosa” e as malas) acerca da separação dos pais, não foram suficientes para uma abordagem de forma direta.

Os elementos fornecidos pelo livro e pela peça não são suficientes para que a criança leitora/espectadora compreenda o que aconteceu com os pais do protagonista. O livro menciona que “foi uma barra”, e desvia do tema da separação: “Foi uma barra é verdade. / E é verdade, também / que pouca gente entendeu / a teoria maluca / do menino maluquinho / mas / ele ria baixinho / quando a saudade / apertava / pois descobriu / que / a saudade / era o lado / de um dos lados / da vida / que vinha aí”/ (ZIRALDO, 1986, p. 86). Novamente o tema da separação não chega a ser tocado diretamente. Na peça esse texto é cantado pelo menino e sua turma quando todos estão vestidos para jogar futebol, o que descontextualiza ainda mais o tema da separação.

Na peça a relação entre o pai e a mãe é carinhosa, inclusive na cena dois a mãe chama o pai de querido e na cena nove os pais se separam sem ter motivo algum que desencadeasse essa ação. Em nenhum momento da peça ou do livro *fala-se abertamente da separação*, embora o personagem Maluquinho saiba que os pais estão se separando, a platéia infantil é mantida afastada dessa situação do mundo adulto.

Ainda que o tom da fala dos personagens adultos no texto original e adaptado indique uma relação de igualdade entre adultos e crianças, não deixa de guardar um resquício da visão adultocêntrica do autor/diretor ao não mencionar explicitamente a

separação dos pais de Maluquinho para a criança leitora/espectadora. Não obstante esse fato, durante todo o espetáculo, a fala dos adultos é carregada de ludicidade e em nenhum momento o texto coloca o adulto em situação de superioridade ou a criança numa situação de inferioridade. Na adaptação para o teatro o mundo é apresentado pelo viés dos olhos de Maluquinho (criança) que vê o adulto como um ser igual. No livro, o narrador de terceira pessoa que conta a sua própria história guarda essa característica de igualdade entre adultos e crianças, havendo cumplicidade entre o narrador e o Menino Maluquinho.

A apresentação do protagonista na peça de teatro é complementada com a música *Era uma vez o Menino Maluquinho*. Conforme indicação na rubrica, é uma paródia da ópera *Carmen* e *Rigolletto*, sendo cantada pelos bonecos que representam os pais e avós, em duos, trios e solos. Na letra, Maluquinho é apresentado à platéia, bem como o seu temperamento. A letra da música utilizou algumas das características de Maluquinho apontadas pelo livro, como: “Tem fogo no rabo!”, “Ele tem o olho maior do que a barriga”, “Tem vento nos pés”, e criou outras características, como: “Esse menino não tinha parada corre o dia todo na casa revirada”, “Não fica quieto, não pára quieto, só faz bagunça é um capeta”, “Bicho carpinteiro eu acho que ele tem, nem na hora do almoço sossego a gente tem!”.

A estratégia de utilizar bonecos para representar os personagens adultos reflete a maneira como Maluquinho os vê. Os adultos estão ali para servir o Maluquinho, ele não é censurado nem é chamada a sua atenção, nem mesmo quando ele tira nota zero no comportamento: “E ele dizia aos pais / cheio de / contentamento: / ‘Só tem um zerinho aí. / Num tal de / comportamento!’”// (ZIRALDO, 1986, p. 37). No livro e na peça os personagens não têm ascendência sobre Maluquinho; eles fazem parte do mundo dele. A montagem de 1992 ganhou uma matéria na seção Cultura G da *Gazeta do Povo* de 26 de setembro de 1992, com o título “Estréia O Menino Maluquinho”:

Uma recriação onde o Menino Maluquinho, personagem notório de Ziraldo, aparece despido de maldade e agressividade, com seus pais representados por bonecos enormes e ainda integrando o desenho de um grande painel. Assim é a nova montagem de “O Menino Maluquinho”, com direção de Fátima Ortiz que divide a adaptação do texto com Enéas Lour, e que estréia hoje ao público.

O espetáculo vem sendo encenado desde terça-feira para grupos de escolares e traz no elenco Maurício Vogue, no papel principal, Leticia Guimarães, Marli Got, Alcide Lopes, Rosana Stavis, Giovana Soar e Hélio Barbosa. Os figurinos são da

carioca Rosa Magalhães e do curitibano Ney Souzah. Ricardo Garanhan assina os bonecos e adereços da peça, Beto Bruel é o responsável pela iluminação, Cleide Piasek pela coreografia e Enéas Lour pelos cenários.

Na montagem o tempo é personificado pela atriz Leticia Guimarães, significando a sabedoria do velho e a curiosidade da criança. Para realizar esta montagem - Fátima Ortiz já havia dirigido o texto de Ziraldo antes - Ortiz e Lour pesquisaram e usaram como base o processo de crescimento, desde a fase de desenvolvimento da expressão sonora, da criança.

A pesquisa acabou refletindo nos cenários, onde aparecem desenhos característicos de diversas faixas etárias, o que mostra a evolução e decodificação do mundo pela criança, através de uma expressão plástica.

Já é uma característica nos trabalhos de Fátima Ortiz, também em “O Menino Maluquinho” as crianças da platéia participam do espetáculo, de forma bastante interessante: os personagens entrevistam o público e a gravação é reproduzida em cena.

Aliás Fátima Ortiz trabalha para crianças desde 1975, quando recebeu o prêmio “Serviço Nacional do Teatro” pela peça “Viva o Leão Gaspar”. Na versão de 1989 de o “Menino Maluquinho” ela recebeu o “Gralha Azul” de melhor espetáculo infantil.

Serviço: “O Menino Maluquinho” fica em cartaz, aos sábados e domingos, de 26 de setembro a 25 de outubro, no Palácio Avenida. Ingressos a Cr\$ 18 mil e com bônus Cr\$ 15 mil.

Cinco anos depois da primeira montagem, em 1992, o panorama teatral de Curitiba modificou-se. A cidade tornou-se sede do Festival de Teatro, a *Gazeta do Povo* já tinha uma seção denominada *Cultura G*, destinada a noticiar os eventos culturais da cidade. Nesse contexto, a imprensa dá um espaço maior para as artes cênicas e os demais segmentos e acontecimentos artísticos locais. Com essa disposição da imprensa, a matéria mencionada levanta aspectos da linguagem cênica que em 1987 não foram sequer citados. O jornal destaca que os pais de Maluquinho são representados por “bonecos enormes”, embora em 1987 os bonecos já tivessem sido usados.

Equivocadamente a imprensa menciona que nessa montagem o Menino Maluquinho “aparece despido de maldade e agressividade”. Nem no livro e nem na montagem anterior ele foi apresentado como um personagem malvado ou agressivo. Saliente-se que houve três montagens de o Menino Maluquinho (1987, 1992 e 1996) e todas elas foram concebidas a partir da mesma adaptação e as três com a direção de Fátima Ortiz.

A primeira montagem aconteceu em 1987. Foi indicada com Troféu Gralha Azul para nove categorias: figurinista, cenógrafo, iluminador, sonoplasta, ator coadjuvante, ator, atriz, diretor e melhor espetáculo. A peça foi premiada com cinco troféus: melhor espetáculo, cenógrafo, figurinista, compositor e sonoplasta. Nessa edição do Troféu Gralha Azul não havia separação entre espetáculo adulto e infantil e estavam concorrendo para a categoria de Melhor Espetáculo, além de *O Menino Maluquinho*, *A nuvem apaixonada* e *Cabaret Valentin*. O texto, a composição musical e as inovações da linguagem cênica (bonecos representando os pais, os painéis indicando a passagem do tempo, a interação com a platéia) contribuíram de forma definitiva para coroar “O Menino Maluquinho” como o melhor espetáculo do ano de 1987, além de ter recebido mais quatro prêmios.

Os temas trabalhados no livro, como na adaptação para o teatro (a família, a escola, a turma e as brincadeiras da infância captam o universo infantil e estabelecem um contato muito íntimo com o seu público, seja ele adulto ou infantil. O livro apresenta as brincadeiras de Maluquinho: soltar pipa e balão, batalha naval, corrida, desenhar mapas e foguetes. A peça busca um diálogo mais próximo com a criança, inclui outras brincadeiras no universo do Maluquinho na canção “A turma do barulhinho”. Muitas brincadeiras são mencionadas: trinta e um, solta balão, *video game*, *skate*, rolimã, pega-pega, solta raia, pega ladrão. Outra brincadeira, típica da infância, é utilizada na peça quando o Menino Maluquinho e sua família são apresentados. O texto de teatro faz rimas que não existem no livro de Ziraldo:

Mãe - Querido, onde está a minha esmerada empregada Esmeralda?

Maluquinho - Esmeralda cara de fralda

Pai - Guri cara de Saci!

Maluquinho - Era uma vez um juiz que tinha uma cicatriz na ponta do nariz!

Pai - Era uma vez uma freira que tinha cara de torneira!

Mãe - Era uma vez um menininho que era muito bonitinho

Maluquinho - Era uma vez um avô e uma avó que tinham cara de bocó!

Maluquinho - Era uma vez um gato chinês que fez cocô em vocês!

A utilização de rimas, *video game*, *skate*, rolimã são estratégias do texto de teatro para aproximar a peça ainda mais do universo infantil. Os fatos de o protagonista não

ter nome e de não haver indicação do lugar onde ele mora permitem que os públicos infantil e adulto tenham uma identificação com a história dele.

O final da história é diferente na adaptação para o teatro. A cena que antecede o final do livro é marcada pelo recurso da prolepse, ou seja, há um avanço no tempo pela antecipação de momentos posteriores ao que estão sendo narrados: ele está jogando futebol e na página seguinte há a aparição das pernas de um adulto - as pernas do próprio Maluquinho que se tornou adulto. Esse recurso também é mantido pela peça, porém a reflexão final do livro de que ele não tinha sido um menino maluquinho, mas sim um menino feliz não é retomada pelo espetáculo. Se o livro finaliza negando o seu próprio título, a peça termina quando o protagonista já adulto retira de sua pasta de homem de negócios uma panela e coloca-a na cabeça, tal como o desenho da capa do livro, reforçando a idéia de que o menino mesmo adulto continuou sendo maluquinho. Se no livro a maluquice do menino no final é vista como felicidade, na peça a maluquice do menino corresponde ao seu jeito extrovertido de ser, assim permanecendo até a fase adulta.

Não obstante as pequenas modificações do texto literário adaptado para o texto dramático, o universo infantil captado pelo texto literário é bem trabalhado no teatro, o que garante o sucesso do espetáculo. Tanto é que o mesmo espetáculo foi montado três vezes em dez anos (1987, 1992 e 1996). A última montagem, de Regina Vogue Produções, com direção de Fátima Ortiz, embora estivesse inscrita para concorrer ao prêmio, não foi indicada para nenhuma categoria do Troféu Galha Azul.

O texto adaptado para o teatro soube captar de forma singela e lúdica o universo infantil. Uma segunda montagem do espetáculo aconteceu em 1992, realizada por Regina Vogue Produções. Cinco anos mais tarde que a primeira montagem, *O Menino Maluquinho*, concorrendo entre outros vinte espetáculos, ganhou o Troféu Galha Azul em onze categorias: melhor espetáculo, cenógrafo, adrecista, compositor musical, sonoplasta, iluminador, diretor, atriz coadjuvante, ator coadjuvante, atriz e ator. Embora nessa edição do Troféu Galha Azul, todas as categorias concorriam em separado para espetáculo adulto e espetáculo infantil, essa montagem foi a mais premiada com o Troféu Galha Azul (onze) durante toda história do teatro paranaense.

3.2.5 - *ARI AREIA - UM GRÃOZINHO APAIXONADO*, texto original de Enéas Lour e Fátima Ortiz. Direção de Fátima Ortiz. Troféu Galha Azul 1990/91.

Ari Areia é um grão de areia e está triste porque não consegue falar com a sua amada. Por sugestão dos personagens mascarados, Ari pede ao Sapo Caruru, que sabe dialogar com a lua e estrelas, que diga à Estrela Lucinha que ele está apaixonadíssimo por ela. A conversa que Ari mantém com a Estrela, intermediada por Caruru, é interrompida porque o dia amanhece.

Ari é convidado para ir ao casamento do Galo e da Galinha Matilda. Depois, ele encontra um casal de pedras: Pedro e Pedra, uma dupla caipira de cantores. Sugerem o mar como local de encontro entre Ari e sua amada, pois as estrelas da noite brilham refletidas no oceano. Ari entra no mar e encontra Estrela Lucinha, os dois se beijam apaixonadamente e somem nas águas. Um dos personagens mascarados mergulha e encontra uma estrela do mar. Fazem comentários entre si e com a platéia sobre a peça.

A ação se passa numa floresta com os seguintes personagens: três narradores mascarados “espécie de *clowns*”, segundo a rubrica da peça. Ari Areia, um grãozinho de areia que simboliza a criança. Sapo Caruru, que simboliza o sábio e amigo. Galo e a Galinha, que simbolizam a felicidade. Pedro e Pedra, que formam um casal de pedras e simbolizam o sonho e a beleza da sabedoria. Estrela Lucinha, que simboliza o amor. Essas características constam na apresentação dos personagens na rubrica da peça (LOUR; ORTIZ, 1997, p. 5).

Os personagens não se deparam com o bem e o mal ou conflitos. O espetáculo trata do tema “paixão, amor e namoro”. Embora tais elementos não sejam comuns ao universo da criança, a linguagem dramática utilizou-se de elementos da fábula (animais) e do apólogo (seres inanimados), o que possibilitou uma abordagem bastante simples e direta.

Se tratar do tema do amor e da paixão já não é uma tarefa simples na literatura para adultos, muito maior é a dificuldade quando tentamos explicá-los no universo infantil. Ari Areia se apaixona pela Estrela Lucinha pelo fato de achá-la a mais bonita das estrelas. Na cena dois, quando Ari está conversando com os personagens mascarados ele diz: “Cabelos de luz azul!!! É ela mesmo!... A mais linda das estrelas!... Estão vendo???”

(Suspira)... Eu sou apaixonado por ela!... (suspira)... Mas, ela está lá no céu! Lá bem longe daqui! (suspira)” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 10-11). A constatação de estar apaixonado pela Estrela Lucinha decorre unicamente do fato de ele achá-la a mais linda das estrelas, o texto não apresenta outro fator que mereça ser motivo de atração por Ari que não seja a beleza.

O conceito de beleza é novamente confundido com o conceito de amor quando a Estrela Lucinha fala com o Ari por intermédio do Sapo Caruru: “... Ela disse que você é muito bonito e que ela está muito feliz de saber que você gosta tanto dela! E ... disse que adora as serenatas que você faz pra ela com a sua violinha! ... ela está dizendo agora que ... (RI) ... Que você é um amor de pessoa! ... Huóck! ... (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 15). Durante toda a peça essa é a única conversa entre Ari a Estrela, se ele limitou-se a dizer que estava “apaixonadíssimo por ela”, o máximo que a Estrela revela dos seus sentimentos é que ela acha Ari um “amor de pessoa”.

É com esse diálogo que o relacionamento de ambos se estabelece para o personagem Ari, o que reforça a maneira egocêntrica e unilateral da forma como Ari (criança) percebe o mundo. O egocentrismo é comum na infância, quando a criança ainda não percebe o todo e a noção de mundo é muito limitada. Na conversa que Ari tem com as figuras mascaradas, a unilateralidade dos seus sentimentos é evidente, pois até o nome Lucinha é dado por Ari, visto que em nenhum momento a Estrela apresentara-se ou alguém dissera o nome dela para ele. Vejamos:

Ari Areia - É Lúcia! O nome dela é Lúcia!... Lucinha! Estrela minha!

Figuras - Lucinha!!! Que nome lindo!!!

Figura 1 - Lúcia vem de luz! E Lucinha... de luzinha! Que nome bonito pra uma estrela, Ari!

Figura 2 - Mas, ... você nunca falou com ela, Ari?

Ari Areia - (SUSPIRA) Eu não! ... Ela está lá longe! Muito, muito longe! ... E ela não me escuta! (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 12)

O egocentrismo de Ari evidencia-se também quando, após confessar para as figuras mascaradas que está apaixonado pela Estrela, ele canta para sua amada dizendo: “toda vestida de branco e dourado, escuta a voz do teu namorado” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 11). Saliente-se que Ari utiliza o termo namorado não no sentido de estar apenas apaixonado ou enamorado, que independe do consentimento do objeto amado, mas sim, no sentido mais coloquial em que é utilizada a expressão: “manter relação de namoro com; ser namorado de” (FERREIRA, 1975, p. 961). Ari já supõe ser namorado da Estrela sem sequer

ter conversado com ela. Mesmo depois da conversa intermediada pelo Sapo Caruru, Ari diz que a Estrela Lucinha é a sua namorada, ainda que não tenham conversado sobre o assunto. Dramaturgicamente, o texto não traz a menção do consentimento expresso ou tácito da Estrela Lucinha para o início desse relacionamento, o que gera uma falha no enredo.

Poder-se-ia criticar a maneira como o texto trata do amor associado à beleza e a unilateralidade de Ari supondo-se namorado da Estrela pelo simples fato de estar apaixonado por ela. Porém, esses dois fatores são atenuados em razão de que se aproximam da realidade do universo da criança, em que os relacionamentos afetivos acontecem no plano mental, de forma unilateral e egocêntrica.

A maneira egocêntrica como Ari se aproxima da Estrela não é abordada pelos periódicos da época. O que é acentuado é a questão do amor e da paixão na infância. No jornal *Gazeta do Povo*, no caderno “Viver Bem” de 13 de maio de 1990, a matéria sobre o espetáculo menciona:

Falar de amor. Afinal, as crianças também se apaixonam, talvez não como os adultos, mas com certeza, por príncipes e princesas ou até por ursinhos de pelúcia. Assim foi idealizada a peça “Ari Areia, um grãozinho apaixonado”, numa proposta do recém criado Grupo Camafeu Produções Artísticas, constituído por Lena Horn, Simone Klein e Luiz Carlos Pazzello. Uma encenação que tem merecido aplausos de uma platéia muito especial: alunos de pré-escolas de Curitiba, como dos colégios Medianeira, Anjo da Guarda e Santo Inácio. Como esclarece Lena “a finalidade é justamente alcançar um público que compreenda a nossa mensagem e que receba como parte integrante do seu cotidiano. As crianças aceitam o nosso espetáculo como se estivesse incluído entre as atividades desenvolvidas em sala de aula. Por outro lado, como as despesas que temos com a montagem ficam reduzidas, os ingressos se tornam mais baratos, sem necessidade também de deslocamentos até o local da apresentação. Assim, mesmo sem sair da escola, os pequenos têm um contato inicial com a riqueza cultural proporcionada pelo teatro.”

Sonho impossível? O personagem “Ari Areia” foi concebido especialmente para espectadores na faixa de dois a dez anos de idade e apesar de ser de areia, não disfarça suas limitações humanas. Sem possuir poderes mágicos, procura com paciência e devoção realizar seu maior objetivo: namorar a estrela mais brilhante do céu, por quem curte uma enorme paixão. Este

sonho a princípio impossível, no decorrer da trama vai se tornando concreto, graças a intervenção de outros heróis da história, como o Sapo Caruru que nas noites enluaradas, coacha para a lua cheia sendo também ouvido pela amada de Ari. Segundo Lena, "trata-se de um espetáculo alegre, bonito e inteligente. Acreditamos que dentro deste universo encantado, levaremos o nosso público a refletir sobre o amor".

Além dos três atores, graciosos bonecos que em determinados momentos da encenação parecem ganhar vida, são atrações no palco. Criados pela artista plástica Arlene Sabino constituem-se numa presença simpática que cativa as crianças. Ela também é a responsável pelo incrível cenário, todo executado em matelassê. Por sua vez, a trilha sonora tem a assinatura de Celso Loch, conhecido pelas suas participações em "A vida de Galileu" e "Noites na taverna". (*Gazeta do Povo*, 13 maio. 1990)

Alguns pontos dessa matéria merecem ser destacados. Inicialmente, foi publicada no caderno "Viver Bem", direcionado para o público feminino, no domingo, em que a tiragem desse jornal é muito maior que durante a semana. Ainda que nessa época o jornal não tivesse um caderno cultural, a eleição de inserir a matéria da peça no suplemento hebdomadário feminino visava alcançar as mães das crianças possíveis receptoras do espetáculo e também porque tema "amor e paixão" parece exercer uma atração maior no público feminino. A primeira frase da matéria menciona que as crianças se apaixonam pela peça e destinada à pré-escola, isto é, alcança um público com pouca idade, crianças de 2 a 10 anos.

O sonho de Ari namorar uma estrela do céu acontece "graças à intervenção de outros heróis da história". Ari Areia é o personagem que representa a criança; é pequeno, é um grão de areia. Os demais personagens da peça representam o mundo adulto. O tratamento que esses personagens dispensam ao grão de areia torna patente a superioridade deles. Ari é apresentado como um personagem que não sabe muita coisa, que não tem como solucionar sozinho a sua dificuldade de efetuar o contato com a sua estrela amada. Todos os personagens que intervêm por Ari representam o mundo adulto. Os personagens mascarados é que abrem o espetáculo, arrumam o cenário e vão contar a história, atividades essas que marcam o mundo adulto. São os personagens mascarados que falam para Ari que o Sapo Caruru pode fazer o contato com a Estrela Lucinha.

O Sapo Caruru, “sábio e amigo”, conforme consta na rubrica, também representa o mundo adulto, por isso mesmo Ari o trata por “senhor”. No texto há a preocupação com que a relação dos dois seja de igual para igual. Quando Ari vai falar com o Sapo Caruru, este dispensa o tratamento de “senhor” utilizado por Ari: “Primeiro: eu não sou “senhor”... me chame de Caruru! Segundo: por que é que você quer saber se eu falo ou não falo com as estrelas, hein? ...” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 15). Porém é o Sapo Caruru quem faz a intermediação da conversa entre Ari e Lucinha.

O Galo e a Galinha Matilda trazem para o texto um elemento do mundo adulto: vão se casar e convidam Ari e a namorada para o casamento deles. O casal Pedro e Pedra também representam personagens do mundo adulto. Mesmo sem Ari dizer nada sobre seus sentimentos, eles imediatamente percebem que o grãozinho está apaixonado. Nesta passagem, os personagens adultos já pressupõem que Ari tem uma namorada e que está apaixonado, é o casal de pedras que dá a solução para ele encontrar a Estrela Lucinha, por meio do reflexo da estrela na água do mar.

Ainda que a relação entre Ari e os demais personagens (adultos) seja marcada pela igualdade de tratamento, no campo da ação não é Ari Areia que vence o obstáculo, mas são os personagens (adultos) que indicam a solução do conflito de Ari. Nesse sentido, se o texto em alguns aspectos apresenta-se como inovador pela forma como trata o tema do amor, mantém a forma convencional dos textos para criança: apontando para uma visão adultocêntrica. Ainda que o adulto seja alguém com quem a criança possa contar, no texto isso é extremamente enfatizado, não possibilitando a realização de qualquer feito de Ari Areia (criança) por seus próprios méritos. Toda a ação que ele desenvolve ocorre através da intervenção de um terceiro (adulto). A própria matéria publicada no jornal demonstra o preconceito para com as crianças: “concebido especialmente para a meninadinho.” O termo não deixa de ter uma conotação preconceituosa e aponta para uma visão adultocêntrica, ou seja, a criança é vista pelo adulto como um ser inferior. E é exatamente esse o conteúdo subjacente do texto dramaturgico. A intervenção dos outros personagens é apontada pelo jornal *Estado do Paraná* de 6 de outubro de 1990:

O espetáculo é alegre, bonito, inteligente e concebido especialmente para a meninadinho com músicas brasileiras. Ari Areia não conta com superpoderes nem com magias para realizar suas proezas. Entretanto, conta

com a força da natureza e com ela está em perfeita harmonia. Porém Ari, um pequenino grão de areia, tem um grande sonho: namorar a estrela mais brilhante do céu, por quem está perdidamente apaixonado. Este sonho, a princípio impossível, no decorrer da trama se torna realidade devido à intervenção de personagens como o Sapo Caruru, que, nas noites de lua cheia, coacha para a lua, mas é ouvido também pela bela estrela de Ari. Se houve ou se não houve alguma coisa entre eles dois ninguém pode até hoje afirmar... O que há na verdade, é que depois, muito depois, apareceu a Estrela do Mar." (*Estado do Paraná*, 6 out. 1990)

A aparição de todos os personagens adultos na peça se dá para intervirem em favor de Ari para realizar seu intento. Quando Pedra pergunta para Ari se ele quer encontrar a sua Estrela amada, ele responde que sim, mas lamenta o fato de não ter asas para chegar até o céu. ela diz: "Eu sei que ele não tem asas! ... Mas tem imaginação! E quem tem imaginação pode ter asas! ... Ari, se você quer muito uma coisa qualquer mas quer muito mesmo! ... Então você pode conseguir essa coisa que você quer ... só depende de você ... Você conhece o mar, Ari? (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 15). A fala da personagem Pedra contrapõe a ação de Ari, ele só consegue encontrar-se com a Estrela graças a ajuda dos outros personagens. Não bastou ele ter vontade de encontrar a sua amada, foi preciso a intervenção de terceiros no caso, representantes do mundo adulto para que o encontro se realizasse.

Didaticamente, o texto trabalha com a noção de tempo (noite e dia). A peça inicia-se quando anoitece. As figuras mascaradas trazem para cena um grande móbile que tem estrelas penduradas, aproximam-se de Ari, que está triste, e ele justifica sua tristeza porque "vai anoitecer". Uma das figuras mascaradas diz que "já está na hora de aparecerem as estrelas" e que "todos os dias a essa hora anoitece!...". Os nomes de algumas estrelas e constelações são citados: "Sírius, Andrômeda, Estrela Dalva, Cruzeiro do Sul e Três Marias". Quando Ari está apontando para o céu para mostrar com qual estrela ele quer falar, o Sapo Caruru diz "Não aponte pra estrela que nasce verruga no dedo!", ressaltando uma crendice popular brasileira. Mais tarde, o grande móbile das estrelas da noite vai saindo de cena e um grande sol vermelho vai surgindo no céu. Ari quer continuar conversando com a Estrela, mas o Sapo Caruru diz que não vai ser possível "porque o dia já vem raiando, Ari! E de dia, todo mundo sabe que não tem estrelas não (sic) no céu! ... (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 19).

Outro ponto que o texto busca valorizar é a amizade. A maneira superficial como são estabelecidas as relações de amizade entre Ari e outros personagens representa a forma como as crianças se relacionam entre si, ou seja, o contato superficial com outra pessoa é suficiente para estabelecer uma relação de amizade. Inicialmente, as figuras mascaradas mencionam que vão apresentar Ari “para um grande amigo nosso” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 13), no caso, o Sapo Caruru, que sabe falar com a Lua e estrelas. Quando Ari chega no brejo e se apresenta para o Sapo, ele diz: “Sabe, seu Sapo, uns amigos meus me disseram que o senhor fala com a Lua, é verdade?” (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 14), os amigos referidos por Ari são as figuras mascaradas. Ao encontrar com o Galo, este apresenta Ari para a Galinha Matilda dizendo: “Querida, este aqui é um novo amigo meu! O nome dele é ... (PARA ARI AREIA) ... Desculpe! ... Como é mesmo seu nome? ... (LOUR e ORTIZ, 1997, p. 23). O texto apresenta para o seu pequeno espectador uma maneira fácil de fazer novas amizades através de um contato fácil e superficial.

O recurso de utilizar como personagens da peça bonecos, figuras mascaradas, animais e seres inanimados leva a criança espectadora a um universo que não corresponde ao seu cotidiano. Se, por um lado, o texto possibilita um distanciamento da criança da sua realidade, por outro, a troca de cenários na frente do público possibilita o chamamento do pequeno espectador para a realidade dos bastidores do espetáculo. Os personagens mascarados marcam os bastidores, pois, além de fazer a troca de cenários, têm a função de narrador explicitando a abertura “Chegou a hora vai começar”... e o encerramento do espetáculo “Chegou a hora vai terminar”... No final do espetáculo, depois do encontro e do beijo entre Ari e a Estrela, toca a música “Estrela do mar”. A última indicação do texto menciona que uma das figuras mergulha e acha uma estrela-do-mar. As figuras fazem comentários entre si e com a platéia sobre a peça. Começa a canção final.”

Na edição do Troféu Gralha Azul desse ano, havia oito espetáculos concorrentes, dos quais apenas dois para a categoria infantil: *Alice no país das maravilhas* e *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*. Este, além do prêmio de Melhor Espetáculo, levou também o prêmio de melhor ator, atriz e ator. Somente seis prêmios foram destinados à categoria infantil, além dos já citados, o de melhor ator e de atriz coadjuvante, que ficaram com o outro espetáculo concorrente.

3.2.6 - *PLUFT O FANTASMINHA* - texto original de Maria Clara Machado. Direção de Edson Bueno. Troféu Gralha Azul 1991/92.

Pluft é um fantasma criança que tem medo de gente. Ele vive com a mãe e o tio no sótão de uma casa à beira-mar. A paz da família fantasma é interrompida quando chega ali o malvado Perna de Pau com sua refém Maribel, em busca do tesouro do Capitão Bonança, avô da menina. Também buscam o tesouro três marinheiros amigos dela: Sebastião, Julião e João. É nesse contexto que Pluft aproxima-se de Maribel, e com ela estabelece uma relação de amizade.

Os dois executam um plano e com a ajuda dos três marinheiros vencem Perna de Pau e lançam-no ao fundo do mar. O tesouro era um cofre que continha uma foto de Maribel, uma receita de peixe e um rosário. Maribel acorda seus amigos marinheiros, fazem uma roda em volta de Pluft, dando vivas aos fantasmas e aos humanos. A peça termina quando Tio Gerúndio descobre o retrato do Capitão Bonança que estava coberto por uma rede e todos os personagens batem palmas.

Toda a ação se passa no sótão de uma casa à beira do mar, iniciando-se no entardecer de um dia e finalizando na manhã do dia seguinte. Os personagens fantasmas: Pluft, mãe e Tio Gerúndio. Os personagens humanos são: Maribel, os marinheiros Perna de Pau, Sebastião, Julião e João. Maribel e Pluft representam o mundo da criança e todos os demais personagens representam o mundo adulto.

A peça *Pluft, o fantasminha*, escrita em 1955, é considerada por muitos a obra-prima de Maria Clara Machado (SANDRONI, 1995 p. 84). A autora trabalha com o fantástico, a família e o maniqueísmo. O fantástico mundo dos fantasmas é humanizado por meio de elementos comuns à infância, como a família (mãe, filho, tio; são citados o pai, primo, prima), os sentimentos de medo e de amor:

Mãe - (PROCURANDO DE GATINHAS OS ÓCULOS E O TRICÔ) - Pluft, você quer apanhar. Como é que eu posso acabar o meu tricô para os fantasminhas pobres, se você não me deixa trabalhar?

Mãe - Você tem medo dela?

Pluft - Dela?... muito não ... Mas dele tenho sim!...

Pluft - Meu pai era fantasma de ópera

Maribel - De ópera?

Pluft - É. Trabalhava num teatro grande... Agora ele morreu... Virou papel celofane. (EM TOM CONFIDENCIAL) - Mamãe não gosta que fale disso. Ela fica triste, coitada. Quando papai morreu...

Nesse mundo fantástico de fantasmas são repetidos todos os padrões da humanidade: a família, a morte, os sentimentos e a superioridade dos adultos em relação à criança. Esta é apresentada de maneira fragilizada e vitimada na mão dos adultos: Pluft é órfão de pai, o tio é ausente, ele tem medo de gente e nunca saiu do sótão onde vive. Maribel ao que tudo indica só tinha por família o seu avô Capitão Bonança, já falecido. Ela é uma menina indefesa, está sob o poder do malvado Perna de Pau e só pode contar com os três amigos marinheiros. Não obstante esses aspectos fragilizantes da infância, Pluft e Maribel, em decorrência do amor e da amizade, transformam-se durante a peça. Eles avançam na sua maturidade e superam o medo que cada um tinha do mundo do outro. A convivência com a diferença e a superação do medo são apontadas pelo diretor da peça, Edson Bueno, na matéria publicada no suplemento Viver Bem do jornal *Gazeta do Povo*, de maio de 1991, como a essência didática da peça:

Pluft, o Fantasmilha - Encenação de uma homenagem

Ele faz parte da infância de pelo menos três gerações, sendo que a última já pode vê-lo nos palcos de Curitiba.

Sob a criação de uma mestra do teatro infantil, Maria Clara Machado, ele vem sendo aplaudido e ganhando montagens, versões e adaptações desde que nasceu, em 1955. Afinal, quem não conhece “Pluft, o Fantasmilha”?

Marcando os 70 anos de Maria Clara e os 40 do grupo Tablado, fundado no Rio de Janeiro por ela em 1955, esta montagem de Pluft do grupo curitibano D.K.V., que tem vários espetáculos infantis na bagagem, é muito bem-vinda e, é claro, autorizada pela autora.

Junto ao “Cavalinho Azul”, “Pluft, o Fantasmilha” é dos textos mais consagrados de Maria Clara.

Não só as vinte e duas peças de sua autoria como diversas adaptações e inúmeras montagens, fizeram do Tablado um alicerce da produção tetral infanto-juvenil, só parando de produzir entre 64 e 66. Em 65, no entanto, Pluft participou do Encontro Internacional de Teatro Infantil em Paris, tornando-se um sucesso internacional, ganhador do prêmio APCA. Atriz, escritora, diretora, formadora de talentos (mesmo tendo caráter amador, no Tablado iniciaram atores de renome no meio artístico), Maria Clara atravessou tempos de crise que, como se sabe, afetam a cultura em primeiro plano. Com ela, as produções teatrais voltadas para o

público infantil, ganharam novo cunho: profissional, bem acabado, de qualidade.

O caráter didático, a lapidação, bom gosto, a exigência de um bom texto. Esses quesitos fundamentais para um espetáculo infantil de qualidade, nem sempre são respeitados, na ilusão de que as crianças “engolem” tudo. Nessa montagem de Pluft, além do texto estar acima de qualquer discussão, primor e eficiência são levados ao palco.

“Antes de uma montagem infantil, encaro como um espetáculo. Todas as prerrogativas e exigências de qualidade são colocadas no mesmo nível de uma montagem para adultos”, revela Edson Bueno, diretor de Pluft.

Ganhador do Gralha Azul, prêmio Governador do Estado, pela direção de “New York por Will Einsner”, Edson conservou em Pluft a mesma equipe técnica deste espetáculo, justamente com o intento de concorrer para a mesma primorosidade que fez de “New York” sucesso de crítica e público.

Quanto às adaptações, ele diz “sempre é colocada uma visão particular do diretor, mas neste texto não houve mudanças significativas. A forma clássica foi mantida. Há sim um novo molho, como o ritmo atrelado às cenas de aventura, como um videoclipe em que cada quadro é separado do outro. em sua essência didática, o texto é totalmente natural e ressalta dois pontos principais: a preocupação em discutir o medo, a inter-relação entre as pessoas e a mensagem do aprender a conviver com o diferente.”

Esse caráter didático é, junto ao espírito crítico ligado à emoção na criança, peça chave que diferencia o teatro infantil do adulto, na visão de Edson Bueno. “Enquanto a criança não mantém uma discussão intelectual ou uma análise racional sobre o que está sendo levantado e, portanto, apreende o ruim; o adulto se manifesta, e se abre num nível analítico.

Para Edson, enquanto na maior parte das vezes o teatro infantil não dá retorno intelectual aos profissionais envolvidos no processo, o texto de Maria Clara é uma exceção. Ela coloca o que quer ensinar de forma simples, eliminando preconceitos, de uma maneira que a criança assimila e, naturalmente, com muita qualidade. Além disso, a linguagem cênica, todo o universo que compõe o espetáculo, é voltado para o pequeno público, enquanto os atores constroem seus personagens da mesma forma que os fariam para uma montagem para adultos. O importante, sendo para adultos ou não, é trabalhar dentro de sua dignidade profissional e artística”, conclui. *A matéria finaliza com a ficha técnica do espetáculo (Gazeta do Povo de maio de 1991).*

Dois aspectos devem ser considerados nessa matéria: a ênfase da qualidade dessa peça tal como um espetáculo adulto e o aspecto didático do teatro destinado à infância. A matéria ressalta o fato de o diretor manter a mesma equipe técnica do espetáculo *New York...*, que no ano anterior recebeu Troféu Gralha Azul. Os artistas premiados com o

troféu ganham um *status* que deve ser mencionado e ressaltado, para comprovar a qualidade do teatro paranaense. Pela primeira vez na imprensa, há a preocupação em relatar o fazer teatral para crianças, há uma reflexão sobre seriedade e qualidade com que é realizado esse teatro. No jornal *O Estado do Paraná*, de 1 de junho de 1991, a produtora Regina Vogue menciona as propostas dramatúrgicas e estéticas do espetáculo:

Bons espetáculos infantis em cartaz

“Pluft, o fantasminha”. No Guairinha, no horário das 16 horas aos sábados e domingos, em cartaz “Pluft, o Fantasminha”, numa montagem do grupo teatral DKW que ao optar por um clássico de Maria Clara Machado “vai ao encontro com a necessidade de fazer um teatro autêntico e compreensível ao mundo imaginário e cheio da fantasia”, como observa a produtora Regina Vogue. (ingressos a 1.000 cruzeiros).

Segundo ela, a obra propõe uma alternativa inovadora de montagem em teatro infantil, “a medida em que redimensiona a linguagem dramática dirigida a esse público, não só em termos estéticos, mas principalmente em termos profissionais, criando um espaço para os artistas inseridos no projeto, para que possam exercer sua função, dando-lhes toda uma oportunidade de pesquisa e criação; pois encontra-se neste texto a fantasia, porém, este não é fantasista. É verdadeiro e autêntico. A presença deste toque mágico é uma exigência para atingir o público a que se destina. (*Estado do Paraná* de 1 de junho de 1991)

Com esse espetáculo há um enaltecimento aos artistas que “dignificam” o teatro para crianças, como pode-se observar na matéria publicada em *O Estado do Paraná*, de 17 de maio de 1991:

A singeleza de “Pluft”: no palco do mini-Guairinha, com o DKV

Além do Teatro de Bonecos Dadá e do Piá, cujos palcos são reservados todos os domingos para as crianças, uma estréia acontece para elas amanhã: “Pluft, o Fantasminha”, um clássico do teatro brasileiro de Maria Clara Machado, que comemora 40 anos de teatro infantil.

“Pluft” tem direção de Edson Bueno, figurino de Rosa Magalhães e música de Rafael Camargo, nomes que dignificam o teatro para crianças. No elenco: Maurício Vogue, Isabelle Pereira, Mário Schoemberg, Rosana Stávis, Aldice Lopes, Enéas Lour, Rafael Camargo e Joelson Medeiros, atores com destacados desempenhos Teatro de Comédia do Paraná. “Pluft”, numa produção de Regina Vogue, fica em cartaz no Guairinha, aos sábados e domingos, às 16h, até 31 de maio, em dias de semana para as escolas. Ingressos a 1.000 e 800 cruzeiros. (*Estado do Paraná* de 17 de maio de 1991)

A importância e a valorização dos artistas ganham força nessa montagem; a *Gazeta do Povo*, de 2 de julho de 1991, menciona que a peça reúne alguns dos melhores atores do Paraná:

“Pluft, o fantasminha” no Guairá

Em virtude de um grande sucesso, e da temporada ter sido curta no Guairinha, volta em cartaz com uma única apresentação “Pluft... o Fantasminha” de Maria Clara Machado, dia 7 de julho 16:00 horas, no auditório Bento Munhoz da Rocha (Guairão).

Se você não viu, não perca é um espetáculo imperdível. A peça conta a história de um fantasminha solitário (Pluft) que tem medo de gente, que vive no sótão com sua mãe e seu tio Gerúndio e de uma menina que tem pavor de fantasma e pela ironia do destino os dois se encontram no sótão mal-assombrado e vivem uma superaventura.

Pluft... É uma superprodução do Grupo DKV com a direção de produção de Regina Vogue, com superelenco reunindo alguns dos melhores atores do Paraná, no elenco: Maurício Vogue, Isabelle Pereira, Rosana Stavis, Áldice Lopes, Joelson Medeiros, Rafael Camargo, Enéas Lour e Mário Schomberg. A direção da peça é de Edson Bueno; cenário e figurino de Rosa Magalhães; iluminação: Beto Bruel; músicas de Rafael Camargo e sonoplastia: Cesarti.

Esta reapresentação foi a pedido do público, infantil e adulto que ainda desejam rever, ou ver pela primeira vez esta bela produção. “Pluft... o Fantasminha” será apresentado neste domingo, às 16 horas no Guairão. Na ocasião serão sorteadas diversas camisetas. (*Gazeta do Povo* de 2 de julho de 1991)

Essa matéria foi publicada para a única apresentação no Guairão, devido ao grande sucesso da peça. Essa informação ganha importância na medida em que o auditório do Guairão tem capacidade para 2 500 lugares. Um espetáculo infantil realizado nesse auditório revela a grandiosidade da produção e o impacto causado no público. A matéria vem carregada de superlativos como: superaventura, superprodução e superelenco.

Na peça são evidentes as relações de autoridade e superioridade do adulto sobre a criança, inclusive no mundo dos fantasmas:

Mãe - Se seu pai fosse vivo, Pluft, você acabaria apanhando uma surra com este medo bobo. Qualquer dia destes eu vou te levar ao mundo para ver gente de perto.

Mãe - (CHEGANDO COM UMA MALINHA FANTASMA) - Tomem aqui, uns pastéis de vento para vocês comerem no caminho. (AJEITA O FILHO) - Cuidado com o sol, para não

derreterem ... cuidado com a lua ... não, com a lua não precisam de cuidado ...

Pluft, procura o vento sudoeste que é mais agradável. Trata de ser um fantasma decente, sim?! Só prega susto naqueles que merecerem. Se encontrarem algum fantasma assustando alguém, procura outra pessoa pra assustar. Há trabalho para todos. E volta um fantasma de verdade. Tenho certeza de que você vai gostar muito do mundo. Abra bem os olhos para ver as coisas mais bonitas que existem por aí e ... cuida bem da menina ... Hum!

Pluft - Sim, mamãe ... sim ... Adeus! (TOMA A BENÇÃO DA MÃE) - Vamos Maribel vamos procurar seus amigos!

Percebe-se que a mãe exerce poder de autoridade superior: é ela que vai levar Pluft para ver o mundo adulto, ela dá as recomendações do que ele deve fazer quando decide sair com Maribel. Para coroar a sua autoridade, Pluft toma a sua benção. Pluft, para salvar Maribel das garras de Perna de Pau, não o faz sozinho, precisa pedir ajuda ao Tio Gerúndio, que resolve a situação. Maribel, da mesma maneira, não consegue se sobrepôr ao mundo adulto, ela só chora com as ameaças de Perna de Pau, dependendo dos três amigos adultos para livrar-se do algoz. Maribel não tem autonomia como personagem criança para resolver-se sozinha, com os instrumentos que a infância permitiria trabalhar. A imagem da criança no espetáculo revela a sua inferioridade em relação ao mundo adulto, bem como a falta de autonomia na infância.

O maniqueísmo, característico do teatro dirigido à infância, principalmente na época em que foi escrita a peça, é acentuado pelo personagem do marinheiro Perna de Pau. Ele representa o mal, é o algoz da menina Maribel, além das suas intenções de querer roubar o tesouro deixado para ela pelo avô Capitão Bonança. A rubrica dá indicação do tipo físico e do comportamento desse personagem: “O MARINHEIRO É A PRÓPRIA IMAGEM DA MALVADEZA. LONGOS CABELOS. BARBA FINA E COMPRIDA. NAS PONTAS DA BARBA, LACINHOS FEITOS COM O PRÓPRIO CABELO. É A IMAGEM DA VAIDADE E DA ASTÚCIA”. O mau caráter do personagem é acentuado no diálogo mantido com Maribel quando eles chegam no sótão:

PERNA DE PAU - Cale a boca! Cale esta boca cheia de dentes ou eu vou jogar você no mar e você vai virar carne moída de tubarão e jacaré!

PERNA DE PAU - Cale a boca! Ou eu vou atirar você no mar e você vai servir de sopa para o almoço dos polvos!

PERNA DE PAU - Deveria triturar seus ossos pra dar de comer aos caranguejos

PERNA DE PAU - ... Está ouvindo sua matraca chorona,...

É por meio das ameaças assustadoras de Perna de Pau que sua maldade é cristalizada, o que lhe dá vilania e a antipatia do público infantil. A exacerbação da maldade dificulta a identificação do público com o personagem do Perna de Pau. No final da peça, ele é atirado pela janela e os fantasmas marinheiros vão jogá-lo no fundo do mar. Se de um lado há a mensagem de superar do medo e as diferenças, por outro, há o didatismo fácil do mal ser vencido pelo bem, pois Perna de Pau é cruelmente castigado.

A atitude dos personagens com caráter mais positivo, em jogar Perna de Pau no mar, é tão atroz quanto as ameaças que ele fez à Maribel, se concretizadas. Ninguém foi punido, ou questionado, por ter jogado Perna de Pau no mar: o castigo foi bem merecido, pois ele era malvado. O texto não possibilita a oportunidade de ele se modificar ou se arrepender no transcurso da ação, como se o mal não pudesse ser modificado ou transformado, o que é mal deve ser cortado e excluído do nosso campo de visão, não tem solução: deve ser punido pelas pessoas com caráter positivo.

Outro recorte que podemos fazer sobre como o medo é trabalhado nessa peça é quando Pluft sugere jogar Maribel na noite, para que no sótão só fiquem fantasmas. Sua mãe lhe pergunta:

Mãe - (SURGINDO EM OUTRA PARTE DO CENÁRIO) - Pluft, quem te ensinou a ser ruim assim? Foi o Tio Gerúndio?

Pluft - (SEMPRE OLHANDO A MENINA EM ATTITUDE DE DEFESA) - Não é ruindade não, mamãe. É medo!

Mãe - (DE DENTRO) - Se seu pai fosse vivo! Que grande fantasma corajoso era ele. (APARECENDO EM OUTRO LUGAR) - Você quer mesmo jogar esta menina fora, pela janela, Pluft?

Pluft - Quero!... (PAUSA) - Não acho que não quero não. Mas ela podia ir embora logo. (RODEIA A MENINA MUITO AFLITO) - Você não acha, mamãe? (PLUFT LEVANTA A CABEÇA DA MENINA) - Ohhhhhhh !!!!!!!

Mãe - O que é Pluft?

Pluft - Mas gente é uma gracinha, mamãe!

Pluft, porque tem medo de gente, pretende jogar Maribel pela janela, mesmo conhecedor de que ela era vítima de um plano perverso de Perna de Pau. O seu medo de gente e a pouca reflexão em razão de ser criança levaram-no a ter idéias malvadas, mas por fim Maribel não é jogada pela janela porque Pluft acaba por concluir que “gente é uma gracinha”.

O conflito na peça é bem delineado e em vários níveis, conforme a definição de BALL (1999), que afirma que conflito é o que se situa entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer - o obstáculo. O conflito de Pluft é o medo que ele tem de gente, obstáculo ultrapassado sem que ele precise ir até a cidade para conhecer gente de perto, pois Maribel é que vai até o sótão e imediatamente esse conflito é resolvido. O conflito de Maribel é estar nas mãos de Perna de Pau, o conflito de Perna de Pau é obter o tesouro deixado pelo Capitão Bonança, e o conflito dos três marinheiros é salvar Maribel e resgatar o tesouro. Todos esses personagens têm seu conflito resolvido na última cena do espetáculo: os três marinheiros encontram Maribel livre de Perna de Pau, que foi atirado ao mar depois de ter encontrado o cofre do Capitão Bonança, sem nenhum tesouro.

Em dado momento do espetáculo o personagem de Pluft faz um aparte dirigindo-se para os espectadores. A intervenção do personagem informa à platéia que vai “sair da história um pouquinho” para explicar quem é o Primo Xisto. Tecnicamente não há necessidade de interromper a história para ocorrer a explicação; o personagem poderia utilizar o solilóquio, extravasando os seus pensamentos sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte: “PLUFT - (PARA O PÚBLICO) - Viu gente ... vou sair da história um pouquinho, só pra dizer quem é o Xisto ... (TRISTE E PENSATIVO) ... Xisto é meu primo. Fantasma de avião... (CHAMANDO) - Xisto! Xisto! (OLHAM PARA CIMA. OUVI-SE BARULHO DE AVIÃO SE APROXIMANDO).”

Não temos como avaliar o efeito que essa intervenção de Pluft causava no público dos anos 50. Esse recurso de acionar a platéia é bastante comum no teatro infantil, inclusive questionando-a sobre algum personagem. As intervenções não são mais do que uma maneira de operar a interação ou participação maior do público com os personagens, mas sem que esse recurso seja importante para a ação. Porém, o que é mais curioso nessa intervenção de Pluft é que ele era o personagem que mais tinha medo de gente, e é ele quem se dirige ao público, demonstrando que o personagem modificou-se durante a ação dramática e resolveu o seu conflito.

Se em alguns aspectos o texto repete velhos padrões da literatura destinada à infância, em outros ele é bastante inovador. Em uma das passagens mais poéticas do texto, quando Pluft está conversando com Maribel, ele imita a mímica do Perna de Pau e ela começa a chorar:

Pluft - Que lindo! Que lindo! Que lindo! ... Mamãe ... Mamãe ... acode aqui! A menina está derramando o mar todo pelos olhos ...

Mãe - Ela está chorando meu filho.

Pluft - Que lindo que é chorar, mamãe. Eu também quero ... eu também quero.

Mãe - Fantasma não chora, Pluft, senão derrete. (CHEGANDO) - Vá buscar um pano pra enxugar os olhinhos dela.

Pluft - Pra pegar o choro dela?

O choro é visto de maneira negativa, e é reprimido pelos adultos e até mesmo pelas crianças. O texto propõe uma inversão de valores: Pluft fica encantado com o choro de Maribel, ele associa as lágrimas da menina ao mar que é derramado pelos seus olhos. Esse olhar de de Pluft possibilita ao público infantil um olhar diferente e poético sobre o choro que é comum na infância.

O amor entre crianças não é comum na dramaturgia infantil. Porém, esse texto esbarra no tema na cena em que Pluft e Maribel estão se apresentando. Quando Maribel recupera-se do desmaio decorrente de ter visto o fantasma Pluft, ela e ele ficam em “atitude de mútua contemplação”. A cena finaliza quando Maribel, sem querer, dá um beijo na boca de Pluft. Saliente-se que essa cena não existe no texto original em que as relações entre ambos são claramente de amizade. Na versão curitibana, embora o tema do amor não seja tratado diretamente, há apenas uma sugestão. A “mútua contemplação” que poderia sugerir uma paixão à primeira vista é descartada: primeiro nenhum dos dois explicitamente menciona o sentimento de amor, segundo porque em outra cena Pluft menciona categoricamente para o marinheiro Julião: “Precisamos sim. Eu posso ajudar o marinheiro. Também sou amigo da Maribel, sabia? O Perna de Pau este aqui e...”. Onde conclui-se que a contemplação de ambos é muito mais pelas diferenças de um ser gente e outro fantasma do que pelo amor ou paixão. O beijo na boca que acontece entre Pluft e Maribel, como a própria rubrica indica, é acidental, visto que ocorre no momento em que Maribel vai beijá-lo, ele vira o rosto e acontece o “beijinho” na boca. Ainda que a abordagem do amor no universo infantil tenha sido sutil, não deixa de ser um avanço nos espetáculos destinados para as crianças.

O texto dá a indicação de três letras que devem ser cantadas no espetáculo. A música que inicia o espetáculo, cantada pelos três marinheiros, faz menção à herança do Capitão Bonança; outra é cantada por Perna de Pau em homenagem aos olhos e cabelos de Maribel, cor do céu e cor de mel, respectivamente, e a última é cantada pela mãe fantasma e Pluft, denominada “Sou fantasma! sou gente!”. Houve a preocupação de criar a composição musical exclusivamente para o espetáculo, o que lhe rendeu inclusive um troféu na categoria de melhor compositor musical. Novamente, constatamos a preocupação de o teatro infantil apresentar um cuidado especial com a composição musical, ponto destacado na matéria publicada no suplemento *Viver Bem* da *Gazeta do Povo*, de 2 de junho de 1991:

“Pluft, o Fantasminha”- Atualidade de um clássico

Um fantasminha que atravessou décadas sem envelhecer. Nenhuma novidade, afinal, eles são imortais, não é mesmo? Mas acontece que este percorreu os anos como um ser muito especial, que, ao contrário de assombrar, conviveu e conquistou milhares de pessoas em todo o mundo, sobretudo as crianças. E isso é realmente espantoso!

Pois trata-se de Pluft, o personagem de Maria Clara Machado, que já foi premiado no exterior por sua bem sucedida aparição em uma das peças de maior sucesso da nossa grande teatróloga: “Pluft, o Fantasminha”.

Numa montagem muito bem trabalhada ele está de volta no palcos do Guairinha, aos sábados e domingos, sempre às 16 horas. Sob a direção de Edson Bueno, o elenco do grupo DKV que tem na bagagem vários espetáculos infantis bem sucedidos, encena esta tão famosa e atual estória de Maria Clara, numa homenagem com todas as glórias aos seus 70 anos de vida e 40 de fundação do Tablado, oficina de teatro no Rio de Janeiro, responsável por muitos sucessos e revelação de vários talentos do corpo de atores brasileiros.

Este espetáculo, sob a produção de Regina Vogue, não deixa nada a dever, encanta-nos do começo ao fim, seja pela atuação dos atores, seja pela primoriedade nas composições musicais de Rafael Camargo; figurinos e cenários de Rosa Magalhães. Não perca este clássico! (*Gazeta do Povo* de 2 de junho de 1991)

A montagem de *Pluft, o fantasminha* recebeu o Troféu Gralha Azul em nove categorias: iluminador compositor musical, maquiador, aderecista, ator coadjuvante, atriz, ator, diretor e melhor espetáculo. Nesta edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos. Além das nove categorias em que o espetáculo recebeu o troféu, ainda existiam mais seis categorias: atriz coadjuvante, autor,

sonoplastia, figurinista, cenógrafo e revelação, perfazendo um total de quinze categorias indicadas. Não houve indicação de nenhuma montagem para essas seis categorias e para as demais somente *Pluft, o fantasma* foi indicado, ou seja, nenhum outro espetáculo foi indicado para aquelas categorias do prêmio. Dezoito espetáculos concorriam para o Troféu Gralha Azul, dos quais apenas dois concorriam na modalidade infantil: *Pluft, o fantasma* e *Era uma vez ... me conte outra vez*.

3.2.7 - *ROMEU E JULIETA PARA CRIANÇAS* - adaptação de Enéas Lour do livro homônimo de Ruth Rocha. Direção de Fátima Ortiz. Troféu Gralha Azul 1994/95.

O livro conta a história de um reino onde todas as coisas eram separadas pela cor, não havia misturas. Romeu e Julieta eram borboletinhas de cores diferentes e tinham que respeitar as regras impostas. Ventinho apresenta os dois borboletinhos, que logo ficaram amigos e saíram voando junto com ele, entraram na floresta e viram coisas que nunca tinham visto: bichos, plantas e um riacho onde puderam ver suas imagens refletidas na água. Anoteceu e os três, cansados, não achavam o caminho de volta para casa. Dona Coruja sugeriu que eles ficassem junto dela até amanhecer.

Os pais de Romeu e Julieta e de Ventinho só encontraram seus filhos quando amanheceu. Na primavera seguinte tudo estava diferente naquele reino: os canteiros tinham todas as cores misturadas, rosas nasciam ao lado dos cravos, dalias amarelas junto com o miosótis azul e rosas de todas as cores cresciam juntas. Todas as borboletinhas brincavam de roda e cantavam: “Se todas as borboletas do mundo / Pudessem dar as mãos, / Fariam uma grande roda, / Uma grande roda em volta do mundo.” (ROCHA, 1977, p. 22).

A adaptação para o teatro, basicamente, guarda quase na íntegra o enredo da história de Ruth ROCHA (1977). Foi acrescentada à história o personagem do Menestrel, um contador de histórias, que também desempenha o papel do Ventinho, dos animais da floresta e da Coruja. O papel da Mãe de Julieta e do Pai de Romeu ora é feito pelo Menestrel, ora pelos atores que fazem Romeu e Julieta. A adaptação distancia-se do texto em três aspectos: não manteve o personagem Ventinho como criança, estabeleceu um contato amoroso entre Romeu e Julieta e excluiu da história as crianças que estavam fazendo o piquenique na floresta.

No teatro, como no livro, a ação inicia num dia e termina na manhã do dia seguinte. Na peça nenhum personagem se depara com o bem e o mal e não há o conflito ou obstáculos como definido por BALL (1999). O pedido dos pais de Romeu e Julieta para que cada borboleta permaneça no seu respectivo canteiro não configura uma proibição severa, não há ameaças de castigo, é apenas uma recomendação. Não há obstáculos concretos ou de ordem moral que dificultem a saída dos personagens de seus canteiros. Inclusive quando Ventinho sai com Romeu e depois leva Julieta para passearem pelo jardim, não o faz às escondidas ou tendo que ultrapassar barreiras.

No texto original, Romeu, Julieta e Ventinho representam o universo da criança, enquanto os demais personagens representam o mundo adulto. Na adaptação dramaturgica apenas os dois primeiros são crianças. Não obstante seja mencionado que cada família tivesse outros “filhotinhos”, eles não aparecem em cena e novamente temos a imagem da criança solitária, sem irmãos ou amigos (vide as peças *Era uma vez outra história*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Menino Maluquinho*, *Ari Areia* e *Pluft*). No texto de Ruth ROCHA(1977) o personagem Ventinho também é criança e é amigo de Romeu: “Um dia, na primavera, seu amiguinho Ventinho falou: - Vamos dar uma voltinha?” (ROCHA, 1977, p. 10). Em outra passagem aparece a família de Ventinho: “E a borboleta amarela criou coragem e foi falar com a borboleta azul. As duas se juntaram, chamaram os maridos e foram falar com o senhor Vento e dona Ventania. E todos saíram de canteiro em canteiro procurando: - ROMEEEU!! JULIETA!! VENTINHO!... (ROCHA, 1977, p. 20). No texto dramaturgico a característica de o personagem Ventinho ser criança e amigo de Romeu foi excluída: “Até que um dia, na primavera ... (TIRA O CHAPÉU E FAZ SUSPENSE)... surgiu um novo personagem lá no tal reino, um personagem que veio... (ASSOPRA O CHAPÉU)... com o vento!...O seu nome era... Ventinho!!! Ele era um vento mesmo... um vento que brincava pelo ar!”

No texto não é enfatizada a estrutura familiar; na adaptação para o teatro, a família é estruturada nos moldes convencionais da burguesia: pai, mãe e filhos convivendo num mesmo espaço. O Menestrel, ao apresentar a família de Julieta, menciona: “Esta família, como todas as famílias, tinha o pai... (aponta a borboleta maior no móbile)... a mãe... (aponta outra borboleta maior) ... e os filhotinhos... e entre estes filhotinhos, havia... uma filhotinha!... O nome dela era... Julieta!!” Essa fala revela a exclusão de outros modelos de família, pois nem todas as famílias têm pai, mãe e filhotinhos. Não havia necessidade de dizer que a família de Julieta era “como todas as famílias”, visto que a criança da década de

noventa convive com um padrão de família que não corresponde àquela imagem descrita pelo texto dramaturgico.

Ao apresentar a família de Romeu, novamente vemos a repetição do padrão da família convencional: pai, mãe, filhos e ainda a imagem dos avós. Embora mencionem-se outros filhotinhos, durante todo o espetáculo não aparecem outros irmãos de Romeu. Os avós aparecem como “borboletas mais velhas, com cabelos brancos”, imagem típica dos contos infantis, diferentemente do mundo circundante da criança em que raramente se vê avós de cabelo branco.

Durante todo o texto dramaturgico, a relação entre adulto e criança é marcada pela diferença: o texto enfatiza a autoridade dos pais sobre os filhos. Os adereços do espetáculo acentuam a diferença de tamanho entre as borboletas adultas maiores e as borboletas crianças menores. As falas dos personagens adultos reforçam essa idéia da criança como um ser menor:

Menestrel - Esta família, como todas as famílias, tinha o pai... (aponta a borboleta *maior* no móbile)... a mãe... (aponta outra borboleta *maior*) ... e os *filhotinhos*... e entre estes *filhotinhos*, havia.... uma *filhotinha*!... O nome dela era... Julieta!!”

Mãe Borboleta - ... Não, menina, nada disso! / nada de voar pelo jardim inteiro. / Já te disse muitas vezes: / cada cor no seu canteiro! / Você é uma *borboletinha* amarela / seu lugar, menina, é no canteiro amarelo!

Ventinho - ... Eu conheço uma *borboletinha* amarela que se chama Julieta.

Ventinho - ... Eu nunca tinha visto a cara de um *borboletinho* apaixonado a primeira vista por uma *borboletinha*, antes!

Julieta - Obrigado!... você é o *borboletinho-azul* mais... charmoso que eu já conheci...

Mãe-Amarela - ... Onde será que está a minha *borboletinha*?...

Coruja - ... vocês são ainda muito *novinhos*!

Mãe-Amarela - ... mas minha *filhotinha* Julieta sumiu e ...

Mãe-Amarela - Julieta, minha *filhotinha*!

No texto dramaturgico a personagem Dona Coruja reforça a inferioridade e a falta de responsabilidade dos personagens que representam o mundo das crianças. Essa situação de superioridade não acontece no texto de Ruth ROCHA (1977), quando os três personagens crianças estão perdidos na floresta (Romeu, Julieta e Ventinho) Dona Coruja não tem a voz de censura como no texto de teatro; ela apenas diz: “Fiquem aqui junto de mim! Hum, Hum, Hum! Fiquem aqui até o dia clarear!” (ROCHA, 1977, p. 18). Já no texto dramaturgico, ela diz: “CORUJA - Não precisam ter medo de mim, não! Venham até aqui!... Vocês estão perdidos, não estão? (os dois fazem que sim com as cabeças) ... Eu sabia!... Os seus pais devem estar preocupados, vocês ainda são muito *novinhos!* *É perigoso sair assim de casa sem avisar ninguém!*... *Muito perigoso!*...”

O texto trabalha didaticamente com as cores, que é o pano-de-fundo da própria história adaptada. No teatro, as cores ganham relevo no cenário, figurinos e canções, reforçando o aspecto didático, porém artisticamente bem colocado. Nessa adaptação o cenário é parte integrante do texto dramaturgico, pois as rubricas indicam a necessidade das cores no cenário para que a história seja contada:

Cenário: Uma grande panada de fundo, de forma irregular e de uma cor neutra serão fixados durante a primeira cena / os canteiros de flores do reino. Três caixas, ou baús.

Abertura: Estão em cena somente três baús / um forrado com tecido estampado amarelo, um forrado com tecido estampado azul e outro forrado com cetim cor de pérola.

Menestrel - ... Todas as coisas eram separadas pela cor. As coisas amarelas ficavam aqui... (MOSTRA O BAÚ AMARELO)... no lugar das coisas amarelas! (TIRA DE DENTRO DO BAÚ UM BUQUÊ DE FLORES AMARELAS E COLOCA SOBRE O BAÚ)... (ANDA ATÉ O BAÚ AZUL)... As coisas azuis (TIRA DE DENTRO DO BAÚ AZUL UM BUQUÊ DE FLORES AZUIS E COLOCA SOBRE O BAÚ)... ficavam aqui no lugar das coisas azuis... (VAI PARA OUTRO PONTO DO CENÁRIO) E assim, todas as cores tinham seu lugar no Reino... (TIRA DO BOLSO UM BUQUÊ DE FLORES VERDES E COLOCA NO CENÁRIO) ... As coisas verdes, ... (IDEM VERMELHO)... (IDEM PRETO)... (IDEM BRANCAS)... Lá neste Reino, não havia misturas... não! Cada cor tinha o seu lugar certinho e nunca... nunca mesmo... as cores se misturavam!

SURGE DE DENTRO DO BAÚ A BORBOLETA JULIETA.

A MÚSICA TEMA DE JULIETA ACOMPANHA SUA SAÍDA DO BAÚ.

ELA É UMA “GATINHA”. UMA MENINA BONITA QUE USA UMA CAMISETA AMARELA COM UM DESENHO DE ASAS DE BORBOLETA NUM TOM MAIS CLARO DE AMARELO NO PEITO. UMA CALÇA BOCA DE SINO AMARELA E TÊNIS AMARELOS. É LOIRA, CLARO. USA UMA TIARA DE FLORESINHAS AMARELAS E TALVEZ UM ÓCULOS DE ARO AMARELO.

ELA CANTA E ENQUANTO ISSO O MENESTREL VESTE UM CHAPÉU QUE TIROU DE DENTRO DO BAÚ AMARELO PARA FAZER A MÃE DE JULIETA.

JULIETA - (CANTANDO)

EU SOU A BORBOLETA JULIETA

E MORO ENTRE AS FLORES AMARELAS

TENHO ASAS E JÁ SEI VOAR!

COMO É BOM SOBREVOAR

O CANTEIRO INTEIRO AMARELO...

IMAGINE VER TODO JARDIM!

E VOAR PRÁ TODO LADO ASSIM...

PRO CANTEIRO AZUL, PRO VERMELHO, VERDE, LIVRE ...

(OUVE-SE A MÚSICA TEMA INSTRUMENTAL DE ROMEU. TALVEZ UM ROCK METAL, OU ALGO ASSIM. SURGE ROMEU DE DENTRO DO BAÚ. É UM “GATINHO”. USA UM BONÉ AZUL, TÊNIS AZUIS, CALÇA DE JEANS AZUL COM JOELHEIRAS AZUIS, CAMISETA AZUL COM ASAS AZUIS ESTAMPADAS. TALVEZ UM *WALK-MAN* AZUL. LUVAS SEM DEDOS AZUIS.)

Romeu - Ah, pai! Mas as rosas vermelhas, as samambaias verdes, os girassóis amarelos são tão... tão bonitos... tão cheirosos! Eu queria ir até lá e... cheirar, sentir o perfume!

SAEM OS DOIS, CADA UM PARA UM LADO, ESPALHANDO AS BORBOLETAS COLORIDAS PELO CENÁRIO, MISTURANDO TODAS AS CORES, COLOCANDO PENDURADAS PELO ESPAÇO TODO, AS BORBOLETAS DE MANEIRA QUE NO FINAL DA PEÇA O JARDIM ESTEJA TODO COLORIDO E BONITO.

OUVE-SE A INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL DA MÚSICA FINAL. DURANTE ESTA INTRODUÇÃO OS ATORES VÃO BUSCAR, UM DE CADA LADO DO CENÁRIO, UM GRANDE E COLORIDO CORDÃO FEITO DE FLORES E BORBOLETAS DE TODAS AS CORES.

O aspecto didático das cores é muito mais contado pelo cenário que pelo texto, por isso a importância das rubricas em descrever o figurino dos atores, os adereços a serem usados e outras indicações acima citadas.

Outro aspecto didático que o livro trabalha é a descoberta de Romeu, Julieta e Ventinho daquele mundo na floresta: plantas estranhas, bichos de todos os tamanhos, riacho e o encontro com as crianças que ali faziam um piquenique: “Os três, voando e borboleteando de flor em flor, entraram, sem perceber, na floresta. E viram coisas que nunca tinham visto (ROCHA, 1977, p. 12). Esse ritual de passagem da descoberta do mundo, na peça é substituído pela canção “todas as coisas do mundo”, cuja letra menciona o nome de vários animais da fauna brasileira. Estão em cena apenas Romeu e Julieta, e a descoberta é marcada pelo Menestrel, que coloca em cena “marionete de animais, recortes com sol, a lua, estrelas, arco-íris, etc.”

No texto original, é durante essa passagem de descoberta do mundo que as borboletas e o Ventinho encontram com a família que fazia um piquenique na clareira da floresta. Eles vêem crianças brincando e decidem entrar na roda. É nesse momento que um dos meninos sugere caçar as borboletas para sua coleção, e esse é o motivo que faz com que os três fujam para dentro da floresta. Anoi-tece e eles não encontram o caminho de volta. No teatro, esta cena não foi apresentada, a situação de perigo enfrentada pelas crianças foi excluída do texto dramaturgico, ali Romeu e Julieta se perdem porque anoiteceu e pelo fato de serem “novinhos” para saírem sozinhos, como afirmou a personagem da Dona Coruja. Como já mencionado, no teatro, a criança é apresentada como um ser menor e que deve ser punido por sair e descobrir o mundo, diferentemente do texto em que o fato de eles se perderem na floresta foi em razão da situação de perigo que enfrentaram.

Na adaptação para o teatro é apresentada a relação amorosa entre Romeu e Julieta, fato que não acontece no texto de Ruth ROCHA (1977). O texto menciona: “E Ventinho trouxe Julieta para conhecer Romeu. Os dois ficaram logo amigos” (ROCHA, 1977, p. 11). Já no texto dramaturgico em diversos momentos é reforçada a paixão entre os dois:

MENESTREL - O Romeu está apaixonado!... (VENTINHO: apaixonado???)... É ele está enamorado pela Julieta!...

VENTINHO - Que engraçado! Eu nunca tinha visto a cara de um borboletinho apaixonado a primeira vista por uma borboletinha, antes! (RI) ...

VENTINHO - Ihhh!!!... Acho que ela também se apaixonou perdidamente por ele!

MENESTREL - E assim Julieta conheceu Romeu e Romeu conheceu Julieta e os dois já se

gostaram logo de cara, brincaram e namoraram durante todo aquele dia por todo aquele jardim de todo aquele reino...

VENTINHO - (PARA SI MESMO)... Acho que eu estou sobrando aqui!... (PARA O MENESTREL)... Venha comigo, Menestrel, acho que os dois querem ficar sozinhos...

CENA FINAL - Durante a fala do Menestrel o Romeu e Julieta se beijam apaixonados.

Tal como na peça *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*, de autoria também de Enéas LOUR (1997), o tema do amor é trabalhado nesta adaptação de Romeu e Julieta, embora não corresponda exatamente às expectativas do público infantil, visto que haja uma separação natural entre os sexos, ou seja, os meninos se agrupam entre si e o mesmo ocorre entre as meninas. A questão do amor é realçada em algumas matérias publicadas na imprensa local, no suplemento infantil *Gazetinha*, de 26 de novembro de 1994, do jornal *Gazeta do Povo*. A matéria ganhou o título “Romeu e Julieta no Guairá”, além da ficha técnica, a matéria menciona:

A adaptação do original de Shakespeare, conta de forma simples e envolvente, a história de Romeu, um borboletinho azul, e de Julieta, uma borboletinha amarela, que não podem sair de seus canteiros. Mas um dia aparece o Ventinho e os dois *acabam se apaixonando e saem pelo mundo*, o que acaba provocando um desequilíbrio na família. Mas para saber mais sobre a história, um clássico eternizado pelo cinema, teatro e literatura, é só aparecer no Guairá. Você vai se encantar com o visual concebido por Fernando Marés. (grifos nossos)

No suplemento *Caderno G*, de 11 de novembro de 1994, do jornal *Gazeta do Povo*, novamente é reforçado o amor entre Romeu e Julieta. A matéria foi intitulada “Mistura de Cores”:

Partindo do original de Shakespeare e da obra de Ruth Rocha, Enéas Lour adaptou para o teatro “Romeu e Julieta para crianças”, que estreia amanhã, no mini-Guairá. A peça conta a história de Romeu (Ranieri Gonzalez), um borboletinho azul, e de Julieta (Nena Inoue), uma borboletinha amarela, que moram em um jardim onde tudo vive separado de acordo com a sua cor. Até que um dia aparece um menestrel (Guilherme Weber) que, além de desempenhar *o papel de cupido unindo o jovem casal*, também proporcionará a mistura das cores, o que tornará o jardim ainda mais belo. A direção do espetáculo é de Fátima Ortiz. (grifos nossos)

Na cena final da peça, o sol aparece, os pais encontram a coruja com Romeu e Julieta (que nesta cena são dois bonecos) e os abraçam e beijam. O Menestrel diz que naquele reino tudo estava mudado com todas as cores misturadas, e que tudo estava muito mais bonito. Durante esta fala, os dois atores estão de Romeu e Julieta e se beijam apaixonados. A peça, tal qual no texto, termina quando as borboletas fazem uma roda e cantam “Se todas as borboletas do mundo / Pudessem dar as mãos, / Fariam uma grande roda, / Uma grande roda em volta do mundo.” Porém, no teatro, durante a música cuja letra é a estrofe acima os dois atores vão buscar de cada lado do cenário um grande e colorido cordão feito de flores e borboletas de todas as cores e fazem um grande círculo. A letra da canção acrescenta outra: “Um mundo bem mais colorido / Um mundo feito um jardim/ aonde eu sei que eu te gosto / e que você gosta de mim...”//. Mais uma vez temos um espetáculo, cuja direção é de Fátima Ortiz, em que a canção faz parte do texto e fecha o espetáculo (vide *Era uma vez outra história*, *Menino Maluquinho* e *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*).

Pela quinta vez um espetáculo dirigido por Fátima Ortiz é premiado com o Troféu Gralha Azul. Saliente-se que o *Menino Maluquinho* foi premiado duas vezes (1987 e 1992), e percebemos efetivamente uma repetição de fórmulas enquanto estruturação cênica: a criança, o mundo adulto, as canções são partes integrantes do texto, amarrando e finalizando as histórias. Essa repetição é percebida pela própria diretora em depoimento no livro *Contra cena : o teatro em Curitiba contado por seus artistas* (DOTTO NETO, 2000):

Não tenho uma pessoa que assista a Romeu e Julieta, por exemplo, que para mim é a prova de um momento muito repetitivo no meu trabalho. É um espetáculo legal, bonitinho. As pessoas gostam, mas tem vários furinhos, erros que eu já deveria ter superado, e ninguém me encostou na parede para que eu pudesse ver. A gente tem autocrítica, mas hoje eu sinto necessidade de trocar mais com as pessoas. Eu estou buscando uma renovação da minha linguagem (DOTTO NETO, 2000, p. 24).

Nesse ano só foram indicadas duas peças para a categoria de Melhor Espetáculo Infantil: *Buá, buá, o que será* e *Romeu e Julieta para crianças*, embora estivessem concorrendo na categoria infantil *Gnomos*, *Aristogatas* e *Os Flintstones, a história que não foi contada*. A jornalista Márcia de Freitas, que na época também fazia crítica de teatro, escreveu no *Caderno G*, de 25 de novembro de 1994, do jornal *Gazeta do*

Povo, a matéria “Cores e amores”. Nessa matéria, não faz uma crítica sobre a peça *Romeu e Julieta para crianças*; ela apenas noticiou o espetáculo a partir de *release*, fazendo uma observação bastante acertada sobre o contexto em que o teatro infantil está inserido no cenário brasileiro: a marginalização do teatro dirigido à infância. Outro alerta da jornalista é a armadilha com a qual essa arte se depara, pois qualquer deslize é suficiente para ganhar o rótulo: infantilóide ou adulta demais. É a partir desse contexto que ela elogia o teatro infantil curitibano, realizado com qualidade, simplicidade e com muito amor à arte. Com esses atributos a matéria menciona todas as peças infantis que estavam concorrendo ao Troféu Gralha Azul, noticiando a temporada da peça *Romeu e Julieta para crianças*.

O teatro infantil sempre foi marginalizado em praticamente todo o país, sendo considerado, até mesmo por muitos profissionais da área, como um subproduto da dramaturgia. Pura injustiça. Prender a atenção e cativar as crianças é, sem dúvida, uma tarefa árdua que exige mais do que a pura técnica, exige o dom e a sensibilidade, principalmente na hora de aliar a produção à faixa etária que se pretende atingir. Qualquer deslize pode comprometer a montagem que rapidamente passa a carregar um rótulo: ou é infantilóide ou adulta demais.

Felizmente Curitiba sempre teve a fama de ser um centro produtor de peças infantis de qualidade, isso graças a produtores, atores e diretores de primeira linha que sempre tiveram como objetivo maior a realização de um bom espetáculo, independentemente da bilheteria. Talvez a fórmula do sucesso tenha sido esta: a simplicidade e o amor pela arte.

Somente neste ano as crianças puderam se divertir com “Gnomos - Uma Fábula Encantada”, “Buá...Buá... O Que Será?”, “Os Flintstones em: A História que não foi contada”, “Os Três Porquinhos e os Lobos mais Terríveis da Floresta” e “Aristogatas”, os dois últimos ainda em cartaz. E agora, para fechar 94, é a vez de “Romeu e Julieta para Crianças”, uma produção da Teatroca - Associação Livre de Teatro, com direção de Fátima Ortiz.

A história, do original de William Shakespeare, é uma adaptação bem traçada por Enéas Lour, a partir do livro de Ruth Rocha, uma das escritoras mais importantes da literatura infantil. Aqui é contado, de forma leve e envolvente, o romance entre Romeu (Ranieri Gonzalez), um borboletinho azul, e Julieta (Nena Inoue), uma borboletinha amarela, que vivem num mesmo jardim mas separados, pois neste “reino” cada cor tem seu lugar num canteiro específico.

Porém, um belo dia surge Ventinho, o menestrel Guilherme Weber, que terá por função não apenas unir o casal, mas principalmente promover a mistura das cores, trazendo um colorido todo especial ao jardim.

É curioso observar que aquelas peças, as quais sabemos estarem concorrendo ao Troféu Gralha Azul, estavam num mesmo padrão de qualidade, conforme entendimento da jornalista, e no entanto apenas duas foram indicadas pela comissão para concorrer ao prêmio. Inclusive, conforme critério de avaliação da *Gazeta do Povo*, Aristogatas recebeu GGG (ótimo) enquanto Romeu e Julieta para crianças recebeu GG (bom) e no entanto aquela nem sequer foi indicada ao prêmio.

Depois da sua temporada no Teatro Palácio Avenida, a peça fez duas apresentações no primeiro final de semana de dezembro no Mini-Guaíra. No *Estado do Paraná* de 03 de dezembro de 1994, a matéria ganhou o título *Romeu e Julieta para as crianças*. Nessa matéria, o espetáculo é pouco enfatizado. O que ganha destaque é o fato de a diretora ter sido premiada, bem como as indicações anteriores do Gralha Azul aos atores que fazem parte do elenco. Há um reconhecimento da importância do Troféu como indicador da qualidade dos artistas, o que por consequência implica o resultado de qualidade do trabalho em si.

Durante este mês, sempre aos sábados e domingos às 16 h, no Mini-Guairinha, as crianças podem marcar um bom encontro para ver a versão infantil do clássico de Shakespeare “Romeu e Julieta”. A peça é baseada na história infantil de Ruth Rocha e adaptada ao palco por Enéas Lour, com direção da premiada Fátima Ortiz. No elenco Guilherme Weber (melhor ator/93), Nena Inoue (melhor atriz/93) e Ranieri Gonzales (melhor ator coadjuvante/93). As músicas são de Rosi Greca, com direção musical, arranjos e sonoplastia de Sérgio Bianchi e Ervin Fast. Iluminação de Rodrigo Ziolkowski; cenários e figurinos de Fernando Marés. Produção: TEATROCA - Associação Livre de Teatro.

A cerimônia da entrega do Troféu Gralha Azul aconteceu em 10 de março de 1995. Após ter sido laureada com o prêmio, a peça voltou em cartaz. Esse fato marca a importância do prêmio, inicialmente porque a peça teve a substituição do ator que fazia o papel do Menestrel, e segundo porque a matéria publicada no suplemento feminino *Viver Bem*, do jornal *Gazeta do Povo*, explicitamente menciona que foi premiada. Além de uma boa estratégia de propaganda, também é uma maneira de informar ao público que se trata de um bom espetáculo.

Uma equipe de primeira (Nena Inoue, Ranieri Gonzalez e Guta Borges, entre outros) resgatando sentimentos universais como o amor, a solidariedade, a dúvida... São esses os ingredientes de “Romeu e Julieta para crianças”, em cartaz

todos os domingos às 16 horas no miniauditório do Teatro Guaíra. A peça foi premiada com o Troféu Galha Azul/95, e com o Prêmio Governador do Estado de Melhor Espetáculo Infantil.

A matéria recebeu o título “Romeu e Julieta para crianças - A trágica história de amor de Romeu e Julieta é reinterpretada nesta versão infantil encenada no Guaíra”. Sabemos que a adaptação não guarda nenhum aspecto trágico ou mesmo conflitante daqueles constantes na obra de Shakespeare. Porém, é possível perceber que, após ter sido laureada, a peça, além do amor, ganhou outros destaques, que anteriormente não haviam sido levantados: “resgatando sentimentos universais como o amor, a solidariedade a dúvida... São esses os ingredientes de Romeu e Julieta”. Constatamos que o tempo permite uma outra interpretação para a obra; percebemos nessa matéria que estamos diante de uma outra leitura e outra concepção acerca do espetáculo.

Notamos que o Troféu Galha Azul passa a ter mais importância, como se fosse um selo de qualidade, ganhando destaque na imprensa e inclusive na classe artística, que lança mão do mesmo para divulgar o seu trabalho. Diferentemente das premiações de cinema que são agentes de divulgação a fim cooptar um público maior, o Troféu Galha Azul contempla os espetáculos após o encerramento da temporada.

Normalmente, os espetáculos laureados acabam não voltando em cartaz, vistos os custos e compromissos do elenco e equipe técnica, fato este que é lamentável, porque o público não pode prestigiar e conferir a premiação. Excepcionalmente, *Romeu e Julieta para crianças* voltou em cartaz, o que demonstra que o prêmio dá um *status* de qualidade aos espetáculos laureados.

3.2.8 - *A BELA E A FERA* - adaptação de Paulo Maia do conto homônimo. Direção de Paulo Maia. Troféu Galha Azul 1995/96.

No conto assinado por Madame Leprince de Beaumont, temos que Bela, a filha linda e generosa de um mercador riquíssimo foi morar no castelo de Fera, para salvar a vida do pai que dali roubou uma rosa. Bela a passou a gostar da companhia de Fera, mas

tinha muita vontade de rever sua família. Fera autorizou que ela fizesse a visita e lhe deu um anel mágico. Bastava colocá-lo na cabeceira da cama, para ir à casa do pai e para voltar ao castelo.

Bela, incitada pelas irmãs, decide ficar mais alguns dias com a família, porém uma noite ela sonhou com Fera desfalecido no seu jardim e acordou chorando. Voltou para o castelo e encontrou Fera no meio do roseiral, caído no chão e sem forças. Ela lhe diz que quer casar com ele, nesse instante uma luz iluminou o corpo de Fera, transformando-o num belíssimo príncipe. Ele tinha sido transformado em monstro por uma fada má, e o encanto só seria quebrado quando uma jovem aceitasse casar-se com ele.

A peça inicia no momento em que o Príncipe é transformado em Fera por uma feiticeira, pelo fato de ser egoísta, corrupto e ruim. Bela se ocupa de seus irmãos e dos serviçais. No castelo de Fera o pai está preso, porque roubou uma rosa. Bela se oferece para ficar no lugar dele. Com o passar do tempo Bela sente-se feliz naquele lugar. Fera autoriza que ela vá visitar a família e lhe dá um anel mágico, com poderes de fazê-la voltar imediatamente para ele quando desejasse.

Em casa, Bela conta que Fera não era um monstro como todos diziam. Pierre (pretendente de Bela) sugere que monstro deve ser destruído e todos saem em seu encalço. Bela fica desesperada, então se lembra do anel e num passe mágica volta ao castelo e encontra Fera desfalecida, pede que ele não morra e confessa que o ama. Ele então se transforma num formoso príncipe, agradece a Bela por livrá-lo do cruel encantamento e confessa que a ama. A peça finaliza com o narrador e todos os personagens cantando.

Na adaptação para o teatro, a ação se passa na casa de Bela e no castelo de Fera. Os personagens da peça são: o Pai; Bela e seus irmãos: Bettine, Francisca, Oliver, e Frederico; Sr. Keppel, um amigo do Pai; Pierre, um pretendente de Bela; Joana, uma serviçal, e Fera. Há ainda na peça o narrador e a velha feiticeira.

Nesta peça nenhum personagem é criança, Bela é a mais nova dos irmãos e está em idade de se casar. Fera tem quase 21 anos, data limite do feitiço lançado sobre ele: encontrar alguém que o ame com aquela aparência de monstro e então o feitiço acaba, ou se tal não acontecer, permanecerá com aquele aspecto para o resto da vida.

A quantidade de irmãos de Bela é um elemento diferenciador dos espetáculos anteriormente premiados. Aqui a protagonista tem dois irmãos e duas irmãs, porém é órfã de mãe. A estrutura familiar apresentada na peça não corresponde ao paradigma familiar curitibano dos anos 90, primeiro pela quantidade de irmãos e segundo pela ausência da mãe. No espetáculo a orfandade é apenas uma constatação, essa questão não é trabalhada durante a ação. Bela acaba por realizar a imagem da mãe dentro daquela unidade familiar, é ela que se ocupa da casa e dos irmãos:

OLIVER - (TRAZENDO UM PAR DE SAPATOS NAS MÃOS) Bela!

FREDERICO - (QUE ACABOU DE ACORDAR) Bela! onde está o meu café?

FRANCISCA - (EM OFF) Bela!

OLIVER - (PARA FREDERICO) Olhe o seu estado Frederico! É melhor se trocar!

BETTINE - (ENTRANDO) Bela! onde está ela?

FREDERICO (PARA OLIVER) - Me trocar! Eu quero é comer!

BETTINE - Este vestido não está me caindo bem...

FRANCISCA - (ENTRANDO) Bela onde está você?

BELA - (ENTRANDO) Sim.

FRANCISCA - Não estou achando o meu pente.

BETTINE - Eu não peguei o seu pente.

OLIVER - Olhe o que fizeram com os meus sapatos. Eles não prestam mais!

FRANCISCA - Frederico! Sabe o que você está parecendo?

OLIVER - Um cachorro vira lata.

FREDERICO - Tá bom. Mas onde está o meu café?

BELA - (PARA SERVIÇAL) - Joana. Poderia preparar o café para o senhor Frederico?

JOANA - Pois não senhorita.

BELA - Francisca, seu pente. Bettine Vamos dar uma olhada neste vestido.

BETTINE - Bela, você acha que meu cabelo fica melhor pra cima ou pra baixo?

BELA - O que não fica bem em você Bettine?

FRANCISCA - Bela o que nós faríamos sem você?

Toda a ação transcorre quase sem obstáculos, e quando estes acontecem, são facilmente transponíveis. O maior obstáculo a ser enfrentado é o de Fera encontrar alguém que o ame antes de completar 21 anos, porém a ação dramática não está voltada para este conflito. Não sabemos se outras jovens já estiveram no castelo e nem Fera demonstra a preocupação de encontrar esse alguém. A ação dramática não está nos esforços do Pai de Bela em libertá-la, ou de Pierre tentando alguma forma de casar-se com Bela, ou mesmo de Bela fugir do castelo.

De modo distinto do conto, a peça inicia quando o Príncipe é transformado em Fera por uma feiticeira, pelo fato de ser egoísta, corrupto e ruim. No conto, é somente quando Fera transforma-se em Príncipe que tomamos conhecimento do encantamento feito por uma fada má, e não sabemos o motivo pelo qual ela o fez. Na peça, nenhum personagem se depara com o conflito, conforme definido por BALL (1999). Porém, o bem e o mal são reforçados por meio de dois personagens: o mal é castigado e o Príncipe é transformado em monstro, a bondade de Bela será ao final devidamente compensada. Ela representa o bem, e esse aspecto do seu caráter é mais evidente no conto do que na peça. Explicitamente o conto descreve:

Além de linda, Bela era boa e generosa, enquanto suas irmãs, Ana e Francisca, eram orgulhosas e desprezavam todos os jovens mercadores que as pediam em casamento. Faziam isso porque consideravam-se dignas de casarem com príncipes. Bela, ao contrário, se não aceitava as propostas de casamento que lhe faziam, explicava:

- Sou ainda muito jovem e não gostaria, por enquanto, de deixar a casa de meu pai. Por outro lado, as duas irmãs mais velhas só pensavam em roupas, jóias e festas, enquanto Bela ficava em casa fazendo companhia ao pai que estava muito velho. A doçura de Bela tornava-a predileta do pai e dos três irmãos. Ana e Francisca, porém, não viam com bom olhos o comportamento da irmã, pois achavam que sua beleza e bondade as prejudicavam.

No conto, é reforçado o caráter de bondade e generosidade de Bela e são as suas irmãs que representam a maldade. O fato de toda a família mudar-se para o campo, em razão da falência e súbita alteração financeira, não alterou o comportamento de Bela. Esta continuava alegre e serena, enquanto suas irmãs, que eram orgulhosas, lamentavam a vida que teriam de enfrentar. Apesar dessa situação, Bela continuava tendo o mesmo humor, ou seja, o bem representado por Bela é consistente e inabalável, não importa as adversidades com as quais a personagem se depara.

Na adaptação para o teatro, não há elementos evidentes que caracterizem a bondade da protagonista, inclusive há uma passagem do texto que revela uma Bela mordaz: quando recebe a proposta de casamento de Pierre, em solilóquio ela canta:

BELA - Oras... Imagine... Eu casar com ele. Com aquele grosseiro, burro, arrogante
EU?

CASAR COM ELE?
 QUE HORROR!
 NUNCA!
 CASAR COM ELE...
 QUE HORROR...
 JAMAIS
 CASAR COM ELE
 QUE HORROR!
 SER ESPOSA DELE?
 ANDAR COM ELE?
 ESTAR COM ELE?
 QUE HORROR!

No conto, Bela apenas recusa as propostas de casamento porque se acha muito jovem e também porque não queria deixar a casa do pai. A bondade da personagem faz com que seja mais cortês com os seus pretendentes, situação que não ocorre na peça de teatro. Nesta, a opção por deixar a protagonista em um nível mais humano retirando-lhe o caráter de bondade desconstrói a associação clássica dos contos de fadas: beleza como sinônimo de bondade.

Diferentemente dos contos tradicionais, em que o mal é castigado ao final da história, na adaptação para o teatro o príncipe é desde logo punido, ganhando a aparência de monstro. A transformação do seu caráter ocorre durante seu envolvimento com Bela, e é o amor que lhe permite redimir-se do mal e livrar-se do encanto. Se nas primeiras aparições de Fera ele ainda tem procedimentos de uma pessoa má, a convivência com Bela permite que ele seja tomado pelo amor e se transforme. Transcrevemos abaixo a maneira como Fera trata o pai de Bela no primeiro encontro.

(TIRA UMA ROSA / OUVI-SE UM RUGIDO E UMA PODEROSA VOZ PERGUNTA:)

FERA - Quem mandou você mexer nas minhas rosas?

PAI - (ASSUSTADÍSSIMO) Eu não podia imaginar... Uma coisinha.

FERA - (APARECENDO) Oras seu enganador. Que é que você está fazendo aqui?

PAI - Eu me perdi na floresta...

FERA - Você não é bem vindo.

PAI - Perdão senhor...

FERA - Que é que você está olhando?

PAI - Nada...

FERA - Então veio ver a Fera. Não veio?

PAI - Eu não sabia... A rosa... Eu não quero lhe fazer mal. Só procurava um lugar para ficar.

FERA - Pois eu vou lhe dar um lugar para ficar.

PAI - Não por favor... Eu apenas vi... Eu peguei... Eu... Oh, meus filhos senhor... Como eu poderia imaginar que tirando uma rosa eu estaria condenado?

Nesta cena Fera aparece ainda com características de um ser malvado e cruel, pois ele prende o pai de Bela pelo simples de ter tirado uma rosa do jardim. É somente quando ele encontra Bela que o seu procedimento modifica-se:

FERA - Espero que goste daqui Bela.

FERA - Você pode ter todas as rosas que quiser Bela (PASSE DE MÁGICA APARECEM MUITAS ROSAS). Você vale mais que todas as rosas do mundo Bela (REAÇÃO DE BELA). Você tem medo de mim Bela?

FERA - Eu não quero lhe fazer mal. Olhe para cá Bela (EFEITO MÁGICO) (MÚSICA).

FERA - Por favor sente-se. Esteja à vontade. Observe... (MÁGICA) Gostou.

OLHE ISTO
 ESTEJA MUITO A VONTADE E
 SIRVA-SE
 SIRVA-SE
 SIRVA-SE
 PRA VOCÊ
 EU PREPAREI
 UMA NOITE AGRADÁVEL
 O LUAR
 OS MEUS JARDINS
 OS ESPAÇOS DO MEU CASTELO
 FORAM FEITOS
 PRA VOCÊ
 ESPECIALMENTE PRA VOCÊ
 PODE PEDIR
 O QUE QUISERES
 FAREI TUDO POR VOCÊ
 TUDO CANTA, TUDO DANÇA
 O CASTELO SE ENCANTA
 VAMOS TODOS ENTÃO BRINDAR
 PARA TE HOMENAGEAR.

Tanto no conto como no teatro o aspecto didático se resume na luta entre o bem e o mal. No conto o bem é compensado: Bela casa-se com o príncipe, e não há

explicitamente o castigo para as irmãs que representam o mal, mas implicitamente são castigadas, pois o desejo destas de encontrar um príncipe para marido não se realizou. No teatro o mal é castigado desde logo, e só é redimido quando é tocado pelo amor e o feitiço se desfaz. A transformação de Fera não deixa de conter o aspecto didático do Mal ser vencido pelo Bem. A convivência com Bela transforma o seu carácter, ele modifica-se, torna-se mais dócil, tanto que permite que Bela vá visitar a família. Quando ela chega em casa, confirma essa mudança:

BETTINE - E esta tal Fera? Ela existe mesmo?

FRANCISCA - Como escapou dele?

BELA - Eu não escapei. Ele me libertou.

PAI - Aquele monstro horrível!!!

BELA - Mas ele está diferente. Ele está mudado.

FRANCISCA - Bela! Um monstro é sempre um monstro.

BELA - Ele não é um monstro !!!

Dois paralelos devem ser traçados com relação ao aspecto didático desta peça. Primeiro o fato de o mal regenerar-se, o que não deixa de ser uma inovação em relação aos contos tradicionais clássicos, em que o mal permanece mau até o fim. Aqui ocorre uma transformação de personalidade e carácter de Fera. Outro aspecto é o fato de o mal estar associado com o feio, inclusive esse é o castigo do príncipe: ele torna-se um monstro porque era mal e quando consegue superar a maldade torna-se belo novamente.

Esta montagem optou por deixar mais evidente o maniqueísmo, tal como a versão dos estúdios Disney, pois sabemos que a direção do espetáculo tanto teve acesso à versão do conto de Mme. Leprince quanto ao desenho animado, conforme constou no *Caderno G* da *Gazeta do Povo* de 17 de novembro de 1995, traz a crítica da peça feita por Márcia de Freitas. A matéria recebeu o título de *Opereta mirim*:

Apesar de ter sido consagrada em 1991 como desenho do estúdios Disney (inclusive porque foi o primeiro longa de animação a ser indicado para o Oscar de melhor filme), a história de A Bela e a Fera remonta à mitologia grega. Em 1550 foi reescrita pelo italiano Giovan Straparalo; virando um conto francês no século 18, assinado por Madame Leprince de Beaumont.

Graças ao seu encanto a história acabou recebendo algumas versões cinematográficas e teatrais, como a produzida por Izidoro Diniz que, depois de

uma temporada de sucesso no Teatro Fernando Montenegro, estréia amanhã no Guairinha.

Tudo começa quando um príncipe belo e rico nega hospitalidade a uma fada. Por sua arrogância, ela o transforma num monstro - a Fera, que terá até os 21 anos para encontrar uma mulher que se apaixone por ele como ele é, caso contrário ficará com sua aparência horrenda para sempre.

Bela, por sua vez, é uma jovem inteligente que aprecia a leitura e recusa as insistentes 'cantadas' do pretensioso Pierre, o galã da cidade. O pai de Bela, um comerciante, é preso pela Fera ao invadir o jardim do seu castelo. Bela vai atrás do pai e acaba ficando como refém em troca da sua libertação. Com o decorrer da história, Bela descobre no monstro uma criatura sensível e carinhosa, o que faz com que ela se apaixone pela Fera.

Partindo desta trama básica, Paulinho Maia (adaptação, direção e concepção geral) procurou construir uma história que além de reunir todos os elementos básicos, fosse clara, breve e apresentasse algum diferencial. Conseguiu.

De fácil compreensão, a peça é bem adaptada, simples (seu figurino e cenário são bem elaborados, mas não são suntuosos) e alegre, graças especialmente a sua característica de opereta. Aliás, um de seus maiores méritos está exatamente neste ponto: nas composições criadas por Plínio Campos (que viraram até CD), e a coragem de Izidoro e Paulinho em colocar atores para cantar ao vivo. Coragem porque desta forma exige-se muito mais dos atores. Porém, vale salientar que o efeito de *playback*, quando feito com a voz dos próprios atores também surte um excelente resultado, como pudemos ver em *Aristogatas*, outra produção da DKV, realizada no ano passado.

A Bela e a Fera apresenta apenas dois problemas. Apesar de ter sido criada por um bailarino, Eduardo Laranjeira, a coreografia deixa a desejar em praticamente toda a montagem, o que nos leva a crer que para ser realmente eficiente no contexto de uma peça, a coreografia dever ser elaborada por um ator-bailarino.

Outro ponto são alguns personagens, como os irmãos de Bela, que não foram bem construídos, talvez porque destoem com atitudes um pouco infantíloides, característica normalmente não encontrada nos trabalhos de Paulinho Maia, que geralmente opta, nos seus infantis, por uma direção com aspectos mais adultos.

Apesar disso, a peça é algo de encantador, especialmente é a iluminação de Cássio Murilo, e pelas atuações de Wellington (como pai de Bela), de Jeanine Rhinow (a protagonista), com seu jeito meio manhoso; e Hélio Barbosa, que conseguiu personificar a característica fundamental de Fera, a agressividade e impetuosidade em contraponto à sua sensibilidade.

Conforme pudemos constatar, a adaptação para o teatro utilizou-se de alguns elementos da versão Disney: o encanto da fada no início, o pretendente de Bela, o gosto

pela leitura de Bela, a magia dos objetos no castelo, Bela volta ao castelo em razão da caça à Fera pelo pretendente (no conto Bela voltou em razão de um sonho em que viu Fera desfalecido no jardim). Da versão francesa do conto, a peça optou pela profissão de mercador do Pai (na versão Disney ele era inventor) e pelos irmãos e irmãs de Bela (na versão Disney ela era filha única). Na peça, o gosto pela leitura não é evidente como na versão Disney, pois nesta Bela andava pelas ruas quase que hipnotizada pela leitura e quando Fera lhe mostra a biblioteca que tem em seu castelo, ela fica encantada. Na peça Bela apenas menciona (cantando em capela) que se não se ocupasse tanto com os irmãos poderia ler um livro, informação esta que por si só não evidencia o gosto pela leitura:

BELA - DESCULPEM MAS IA GOSTAR
DURANTE O DIA BORDAR

FRANCISCA/BETTINE - SERIAS TÃO CHATO IRIAS DORMIR

BELA - A NOITE UM LIVRO PRA RELAXAR

Das peças analisadas, este foi o primeiro espetáculo que recebeu uma crítica da *Gazeta do Povo*. Até então o jornal se limitava a reproduzir o conteúdo da resenha preparada pela própria produção do espetáculo. As opiniões emitidas pela jornalista Márcia de Freitas permitem ao leitor vislumbrar outros aspectos do espetáculo. Para ela, a peça é bem adaptada e de fácil compreensão, porém apresenta dois problemas: a coreografia e a atitude infantilóide dos irmãos de Bela. Embora o texto não tenha elementos suficientes para se chegar à conclusão do perfil dos irmãos da protagonista, a encenação pode ter possibilitado essa interpretação em razão da atuação dos atores, conforme a opinião da jornalista.

A importância dada à coreografia na matéria revela que, embora esta não seja elemento essencial à dramaturgia, ganha no teatro infantil um valor de destaque na constituição do texto cênico. A imprensa faz o paralelo entre o texto dramaturgicamente e o texto cênico. Somente a partir de *Pluft, o fantasminha* a imprensa passou a dar os créditos de outros artistas envolvidos no espetáculo. Até então, limitava-se apenas a citar um ou outro recurso cênico utilizado na peça, tal como a composição musical, cenário ou adereços. Não obstante o teatro infantil sempre ter se utilizado de vários recursos cênicos, a imprensa local nunca lhes deu importância.

A música obtém dimensões maiores nesse espetáculo, visto que ganha ares de opereta e os atores cantam ao vivo. Se nos espetáculos para crianças a letra da música é parte integrante do texto dramaturgico, aqui a música é grandiosa em razão da opereta. Muitos trechos são executados em forma de capela (letra da música cantada sem o acompanhamento de instrumentos). O texto em caixa alta indica que deve ser cantado. A integração da música ao enredo fica bem evidente nessa peça; a cena final se utiliza única e exclusivamente da canção.

Também a iluminação ganha destaque como recurso cênico e é emitida a opinião sobre a atuação dos atores no espetáculo. Na estréia dessa peça, a *Gazeta do Povo*, de 22 de setembro de 1995, publicou no *Caderno G* a matéria intitulada “Uma crônica do amor verdadeiro”. Esta publicação está feita exatamente nos moldes que a imprensa sempre utilizou para o teatro infantil: matéria extraída de resenha. Se eventualmente existia alguma opinião sobre o espetáculo, era do ponto de vista de um dos artistas envolvidos naquele trabalho. Tal como no *Pluft, o fantasminha*, a imprensa insere na matéria a opinião do diretor ou produtor sobre o trabalho.

A DKV Produções e Promoções Artísticas, de Izidoro Diniz, estréia neste sábado, dia 23, no Teatro Fernanda Montenegro, mais uma superprodução. É a *Bela e a Fera*, espetáculo com adaptação e direção de Paulinho Maia, o mesmo de *Aristogatas*, montagem apresentada no final do ano passado, com absoluto sucesso.

Para a concepção do espetáculo, Paulinho leu praticamente todas as adaptações existentes, sem esquecer, obviamente, de dar uma olhada no famoso desenho dos estúdios Disney. Na sua versão, assim como na original, *Bela* possui duas irmãs e dois irmãos. O pai, um mercador de especiarias está sempre viajando. Num de seus retornos para casa recebe a notícia de que seu navio está com problemas. Na pressa de ver o que está acontecendo, acaba esquecendo seus documentos, que são achados por *Bela*.

Quando a filha vai ao seu encontro, descobre que o pai está preso no castelo da *Fera* - um príncipe transformado em ‘quase monstro’ por sua arrogância, e que até os 21 anos tem que achar alguém que se apaixone por ele assim como é (única forma de quebrar o feitiço). *Bela* fica no lugar do pai e, daí para diante o palco é tomado por toda a magia e encanto, que com certeza fará com que *Bela* se apaixone pela *Fera*.

Segundo Paulinho, a peça tem um ar de ópera. “Eu diria que *A Bela e a Fera* é uma brincadeira em cima de uma opereta. Inclusive os atores estarão cantando ao vivo”. Outro fato que o diretor faz questão de frisar é o do ator Hélio Barbosa. “Estávamos quase desistindo. Parecia que ninguém iria se adaptar bem no papel da

Fera, até que apareceu o Hélio. Perfeito. E eu fico muito feliz porque sempre quis trabalhar com ele e nunca tinha tido uma oportunidade”.

Com relação à trama, Paulinho Maia salienta que ela é desenvolvida rapidamente, “como se tudo acontecesse em dois dias, dando a peça uma duração de aproximadamente 45 minutos”.

Outra novidade que chega com o espetáculo é o lançamento de um CD que trará a historinha e as músicas (em torno de 10) que compõem o espetáculo. “Nossa intenção é inovar sempre e também ir acrescentando novidades às montagens, criando assim um diferencial entre a DKV e as outras companhias”, concluiu Izidoro Diniz.

No elenco: Hélio Barbosa (Fera), Jeanine Rhinow (Bela), Wellington, Simone Klein, Sandra Gutierrez, Aldemar Tadeu, Marcelo Bitencourt, Jackson Carlim, Fábio Tavares, Adriana Lima, Maíra Weber, Pablo Piovesan e Alcides Oliveira. Direção musical Plínio Campos; Cenografia Rosa Magalhães; iluminação Cássio Murilo de Carvalho; e sonoplastia Rodrigo Campos.

Além do espetáculo, também houve o lançamento do CD com a narração da história, intercalada pelas músicas da peça. Além da ênfase ao aspecto profissional dos artistas envolvidos no teatro infantil, existe a preocupação comercial de bem servir o público, que é o consumidor final: o programa da peça é em forma de libreto em que o Governador do Estado, Jayme Lerner, faz a apresentação do trabalho, créditos e agradecimentos, fotos dos artistas e técnicos. O lançamento do CD com a narração da história intercalada pelas músicas da peça faz parte de uma nova estratégia de trabalhar o teatro infantil. Além de ser uma maneira de perenizar o espetáculo no tempo e no espaço, não deixa de atender aos interesses comerciais que envolvem a sua produção.

Essa nova concepção de produzir o teatro infantil em Curitiba deve-se também à Lei de Incentivo à Cultura de Curitiba (Lei Complementar nº 03/91, alterada pelas Leis Complementares nº 08/93 e 09/93, e regulamentada pelo Decreto nº 780 de 14/07/1993), que possibilitou o incremento das produções teatrais da cidade. A lei, que transfere parte da arrecadação de impostos municipais aos projetos culturais aprovados por comissão constituída pela prefeitura, foi regulamentada em julho de 1993 e possibilitou aos produtores captarem dinheiro com as empresas locais que se tornaram patrocinadoras do espetáculo.

A montagem de *A Bela e a Fera* recebeu o Troféu Gralha Azul em cinco categorias: ator, iluminador, figurinista, aderecista e melhor espetáculo. Nesta edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos nas seguintes categorias: melhor espetáculo, diretor, ator, atriz, ator e atriz coadjuvante. As categorias compositor, iluminador, figurinista, sonoplastia, coreografia, aderecista e caracterizador concorriam juntamente com os espetáculos adultos. Dos trinta espetáculos concorrentes, seis eram destinados para crianças e apenas dois foram indicados para concorrer na categoria Melhor Espetáculo Infantil: *A Bela e a Fera* e *Aladim e o gênio da lâmpada*. Conforme avaliação do jornal *Gazeta do Povo*, a peça foi classificada com GG (bom). Na época a avaliação era feita no máximo até GGG (ótimo).

3.2.9 - *PETER PAN E A TERRA DO NUNCA* - adaptação de Mario Schoemberger do livro *Peter Pan* de James Matthew Barrie. Direção de Mauricio Vogue. Troféu Gralha Azul 1996/97.

Os três filhos do casal Darling, Wendy, João e Miguel, são visitados por Peter Pan e Sininho e levados à Terra do Nunca, onde estão os meninos perdidos, tribo de índios, sereias e o crocodilo. Capitão Gancho, Barrica e outros piratas são os inimigos de Peter. Wendy e os meninos são aprisionados pelos piratas, mas Peter Pan os salva e na luta Gancho morre na boca do crocodilo. Wendy e seus irmãos reencontram os pais e meninos perdidos ficam morando na casa da família Darling.

Wendy ainda voltou para a Terra do Nunca para limpar a casa de Peter, que já não lembrava de Gancho nem de Sininho. Os meninos cresceram e haviam perdido a graça. Wendy casou-se e teve uma filha chamada Jane. Peter voltou e assustou-se ao encontrá-la crescida. Então levou Jane para fazer a limpeza da casa na Terra do Nunca. Jane cresceu e sua filha Margaret passou a fazer a limpeza e assim acontecerá sucessivamente, enquanto as crianças forem alegres e inocentes.

Na adaptação para o teatro Wendy está contando para seus irmãos a história da luta entre Peter Pan e Capitão Gancho, enquanto a babá Nani está dormindo. Pela janela aberta entram voando no quarto Peter Pan e a Fada Sininho e levam as crianças para a Terra do Nunca. Nani acorda e, vendo que as crianças saíram voando, tem um desmaio.

Depois de muitas aventuras, os piratas aprisionam todas as crianças. Peter Pan salva os meninos e Gancho foge em disparada ao ver o crocodilo gigante. O navio levanta vôo em direção da casa de Wendy. No quarto das crianças. Nani, ao acordar do desmaio, diz que teve um sonho. Wendy abre a caixa que recebeu de Pan. Uma intensa luz vermelha ilumina o rosto dela. Ela põe o nariz de palhaço que estava na caixa e confessa que sabe que fantasia está dentro dela. Não importa o tamanho que tenha, ela será sempre a Wendy de Peter Pan.

Toda a ação se passa em uma noite, na ausência dos pais, que vão a uma festa. Os personagens da peça se dividem em dois planos: família e Terra do Nunca. No primeiro, temos o Pai, a Mãe e Nani, que representam o mundo adulto; e Wendy, Miguel e João, que representam o mundo da criança. No segundo plano, temos o Capitão Gancho e seus piratas, o Cacique e as Sereias, que representam o mundo adulto; e Peter Pan, os meninos perdidos, a princesa índia Lírio Tigre e a fada Tilintin representando o mundo das crianças.

No texto dramaturgico a personagem da fada ganhou o nome de Tilintin, porém em algumas passagens no texto está riscado e colocado à caneta “Sininho”. Assim, quando nos referimos a essa personagem, optamos por denominá-la Sininho, tal como no livro. O mesmo aconteceu com o personagem Barrica, que ganhou o nome de Mr. Smee, porém em algumas passagens é chamado pelo seu apelido, e optamos por este último quando nos referimos a ele.

O texto dramaturgico guarda praticamente todos os personagens do livro, a principal alteração na adaptação é o tempo da ação. Como vimos, no teatro a ação se passa em apenas algumas horas de uma noite; no livro, a ausência das crianças durou muitos meses entre a partida para a Terra do Nunca até o retorno à casa dos pais. No final do livro há uma aceleração do tempo, pois Wendy envelhece e sua filha Jane é quem a substitui para fazer a faxina na Terra do Nunca, depois é a filha de Jane quem faz esse serviço, e assim sucessivamente.

A curta duração do tempo é bem marcada no teatro, pois a babá Nani desmaia ao ver que as crianças partiram voando com Peter Pan e no epílogo ela recobra os sentidos, acreditando que teve um sonho:

(O CENÁRIO É NOVAMENTE O QUARTO DAS CRIANÇAS. NANI AINDA DESMAIADA ESTÁ SENDO REANIMADA PELOS IRMÃOS)

MIGUEL - Nani, acorde.

JOÃO - Será que ela está bem?

WENDY - Sim, meninos, ela está bem.

NANI - Crianças, oh, que coisa esquisita, parece que...

WENDY - Calma, Nani, você apenas teve um sonho...

NANI - Sonho, será que eu tive um sonho.... (RETOMANDO O COMANDO DA SITUAÇÃO) Para a cama crianças, para cama. É hora de dormir.

MIGUEL - Nem precisa mandar, Chefe.

NANI - Chefe? Que história é essa?

(ELA VAI FALANDO E COLOCANDO-OS NA CAMA. DEPOIS APAGA AS LUZES E SAI. POUCOS INSTANTES EM SEGUIDA E, PÉ ANTE PÉ, ENTRAM PAPAÍ E MAMÃE)

Outra alteração que ocorreu na adaptação para o teatro foi na personagem de Wendy. No texto de BARRIE (1999) ela é a menina que adora brincar de ser adulta. Neste sentido, ela é o contraponto de Peter Pan, que fica furioso com a simples idéia de crescer. Inclusive, Wendy é levada para a Terra do Nunca com a função de tornar-se a mãe dos meninos perdidos. Na adaptação para o teatro tentou-se retirar a maturidade de Wendy, o que gerou a incoerência interna dessa personagem, pois sua essência consiste em querer ser adulta. Vejamos a fala de Peter Pan quando a encontra pela primeira vez:

PETER - Tilintin está dizendo que você é a Wendy.

WENDY - (MAIS CALMA DO SUSTO) Sim, sou.

TILINTIN - Trim, trim, trim...

PETER - *Aquela que não quer crescer.*

TILINTIN - Trim, trim, trim...

PETER - E que acredita? Tilintin, ela acredita em nós? (VOLTA-SE PARA WENDY MARAVILHADO) Sou Peter Pan.

WENDY - Peter Pan? (ACENDE A LUZ) Peter Pan! E você é Sininho!

(grifos nossos)

Os pais de Wendy também reforçam a idéia de que ela não quer crescer:

PAI - Filhota, *você não é mais criança, tem de assumir suas responsabilidades.*

WENDY - (QUASE SE COMO NÃO OUVISSE) Pronto, já está quase tudo no lugar, né Nani?

NANI - Prá cama todo mundo. Vou cantar uma canção de ninar.

MÃE - *Às vezes parece que você não quer crescer, minha filha.*

(NANI VAI ACOMODANDO OS MENINOS, WENDY SE DEITA ENQUANTO RESPONDE)

WENDY - Posso crescer e continuar a gostar de estórias, não posso?

PAI - A vida não é feita de estorinhas, mas de trabalho, de responsabilidades, de disciplina...

JOÃO - Mas nunca sobra tempo prá uma brincadeira?

WENDY - Deveria sobrar João.

PAI - Sobra tempo também prá... (AVANÇA EM MIGUEL IMITANDO UM LEÃO) morder e morder e beijar este menininho... este outro menininho e esta princesa do papai.

(grifos nossos)

Quando os pais chegam em casa depois da festa de promoção do trabalho, Wendy conversa com a mãe:

WENDY - Mamãe...?!

MAMÃE - Sim, Wendy?

WENDY - Acha que *já estou muito crescida para sonhar, ter fantasias?*

MAMÃE - (SORRINDO) Não, minha filha...

WENDY - Mas o Papai...

MAMÃE - Papai apenas se preocupa com você, com o bem estar de seus irmãos, é a maneira de amar vocês...

WENDY - Você acredita na Terra do Nunca?

MAMÃE - (TOM) *Quando eu era pequena assim como você*, no quintal de nossa casa havia um limoeiro. Eu brincava que ali era meu castelo. Cada galho era uma dependência, cada folha era um súdito, cada limão um bravo guerreiro a me defender. E eu, era a princesa de um povo feliz. Aquele limoeiro era a minha Terra do Nunca.

(MAMÃE BEIJA WENDY E SAI...) (grifos nossos)

Peter Pan afirma que ela é a menina que não quer crescer, o pai afirma que ela não é mais criança e tem que assumir as responsabilidades, o conceito da mãe é que ela não quer crescer, Wendy se pergunta se já está muito crescida para sonhar e ao final da peça a mãe diz que quando era “pequena” como Wendy brincava num limoeiro. Esses elementos são reveladores da incoerência do perfil da personagem, em razão do adaptador tentar modificar a principal característica dela, ou seja, sua maturidade, ao transpô-la da literatura para a dramaturgia.

Os diálogos citados apontam para uma relação de superioridade dos adultos em relação às crianças. A autoridade está bem marcada na fala do pai, da mãe e até mesmo

da babá. As crianças só ganham autonomia e têm uma convivência marcada pela igualdade na Terra do Nunca. Nesse lugar, os personagens que representam o mundo da criança ganham maturidade e tornam-se auto-suficientes. A presença dos adultos os fragilizam, pois é preciso que os pais saiam de casa e a babá durma para que eles possam partir com Peter Pan. Durante a ausência das crianças o mundo adulto permaneceu igual, não houve nenhuma alteração, nem mesmo Nani voltou do seu desmaio. É com o retorno das crianças que ela recobra os sentidos e imediatamente retoma sua autoridade. Ao lado dos adultos a criança ganha um perfil de fragilidade e dependência. Dessa situação concluímos que a maneira como se dá a relação criança/criança e a adulto/criança demonstra uma diferença inevitável: a criança em relação ao adulto é de fato mais frágil e menos experiente, enquanto a relação com outras crianças está em igualdade de condições.

Para os personagens que representam o mundo da criança, toda a ação transcorre sem conflitos ou obstáculos, como definido por BALL (1999), e nenhum personagem se depara com o bem e o mal. O conflito só se apresenta para o personagem do Capitão Gancho, que quer vingar-se de Peter Pan a qualquer custo e precisa se aproximar do menino para capturá-lo. No texto dramaturgico não há indicação da origem do desafeto do Capitão, o que gera uma falha no enredo. Consta da matéria da jornalista Márcia de Freitas que a origem da briga decorre de um duelo ocorrido no passado, quando Gancho caiu no mar e teve a mão engolida pelo crocodilo gigante. No *Caderno G da Gazeta do Povo*, de 5 de outubro de 1996, foi publicada a matéria “*Peter Pan e a Terra do Nunca* estreia hoje, no Guairinha. A peça, um clássico de aventura, ganha roupagem circense nesta adaptação de Mário Schoemberger”.

Combinando a magia do circo à obra imortal do eterno dramaturgo James Matthew Barrie, a Regina Vogue Produções leva ao palco um dos clássicos mais famosos da literatura infantil, *Peter Pan e a Terra do Nunca*, espetáculo infantil com adaptação de Mário Schoemberger e direção de Maurício Vogue, que estreia hoje, no Guairinha.

Fazendo um paralelo entre os elementos circenses com o espetáculo teatral, Regina tenta dar um formato novo e eficiente a história. “O trapézio faz com que os pensamentos voem ao mundo do faz de conta; a corda bamba equilibra a diversão e o encantamento”, diz.

A trama começa na casa de três irmãos... Wendy, João e Miguel adoram histórias de aventura. Os meninos, mais novos que a irmã, nunca vão para cama sem antes ouvir as narrativas cheias de ação e fantasia vindas da imaginação fértil de Wendy. Os pais, no entanto, acham prejudicial este excesso de fantasia, julgando que a

menina já está grande demais para se afastar tanto da realidade. Isto é contestado por ela que entende ser possível crescer sem perder de vista a magia e o encantamento de seres e lugares imaginários.

Dentre tantas histórias, as preferidas de seus irmãos, são as narrativas protagonizadas por Peter Pan na Terra do Nunca, onde o herói/criança enfrenta a fúria do terrível Capitão Gancho e seus piratas malvados. Numa noite de lua cheia, após os pais terem saído, Wendy conta mais uma história aos atentos irmãozinhos, quando o próprio Peter Pan aparece acompanhado da fada Sininho, aqui chamada de *Tilintin*. O herói convida-os para um passeio até a Terra do Nunca, explicando que se eles acreditarem e tiverem pensamentos felizes poderão ir voando.

Na Ilha da Magia, quando tudo parece só alegria, vem à tona a rivalidade entre Gancho e Pan que é bastante antiga, já que foi Peter quem, num duelo, atirou o pirata ao mar, onde um crocodilo gigantesco, Tic-Tac, comeu-lhe a mão, obrigando-o, desde então, a usar um gancho. O Rei dos Piratas vive para sua vingança, eternamente a procura do esconderijo dos meninos perdidos e de Peter Pan. Um dia quando Pan, por uma armadilha do temível capitão, vai salvar a princesa índia, os piratas encontram o esconderijo, e levam os meninos perdidos, Wendy e seus irmãos, para o navio. Todos vão passar pela prancha, atirados ao mar por não quererem ser piratas. Peter Pan não tarda a chegar, salvando seus amigos e deixando o Capitão Gancho em apuros com o crocodilo Tic-Tac. Ao final feliz da aventura, Peter Pan leva Wendy e seus irmãos de volta para casa.

No elenco estão: Laércio Perle, Edson Bueno, Rosana Stávis, Sérgio Medeiros, Thais Tedesco, Carmen Jorge, Daniel Guimarães Borges, Diegho Bueno Kozievitch, Eduardo Dias, Gerson Fragoso, Henrique Karam Procop, Isabele Pereira, Jana Mundana, Pedro Pires, Richard Rebelo e Tácito Cordeiro. As canções originais são de Fábio Pagliosa, arranjos de Glauco Souther, sonoplastia de César Sarti, iluminação de Guilherme Bonfanti e Nadja Naira; cenário de Fernando Marés; figurino de Cristine Macedo Conde e adereços de Ricardo Garanhani.

Serviço: Peter Pan e a Terra do Nunca. Espetáculo infantil com texto de Mário Schoemberger e direção de Maurício Vogue. Estréia hoje, dia 5, no Guairinha (entrada pela XV de Novembro, tel. 322-2628). Sábados e domingos às 15h30. Ingressos R\$ 12. *As crianças que forem com nariz pintado de palhaço terão desconto para toda a família.*

A justificativa do ódio de Gancho encontrada nesta matéria foi retirada do livro. Embora o texto apresente pequenas falhas na dramaturgia, o grande sucesso desse espetáculo decorreu do fato de ter sido concebido com base na linguagem circense. Conforme constou do programa da peça, os atores fizeram oficinas de corda bamba, monociclo, contorcionismo, arame, salto, corda indiana, trapézio, malabarismo, perna de pau e mágica. O espetáculo ainda contava com coreografia e efeitos especiais de sombra.

A matéria foi publicada no dia da estréia do espetáculo. A resenha foi feita a partir de *release* enviado pela produção. Além dessa informação, a matéria salienta o fato de o espetáculo inspirar-se na arte circense e dar os créditos dos artistas envolvidos.

Outra falha de enredo é a indicação, durante todo o texto dramaturgico, de uma atração mais forte entre Pan e Wendy, uma paixão, um namoro:

PETER - Sim meninos, em carne e osso (*ELE VOLTA-SE PARA WENDY COM UM INTERESSE MAIOR QUE O NORMAL*) Então você é a Wendy. A que acredita? (TILINTIN TENTA DE TODAS AS MANEIRAS CHAMAR A ATENÇÃO DE PETER PAN)

PETER - Ora, Sininho não atrapalhe.

WENDY - Que bom vê-lo aqui, mal posso crer em meus olhos!

JOÃO - Você lutou mesmo com todos aqueles piratas?

WENDY - (AFIRMANDO ORGULHOSA) E com o furioso Capitão Gancho.

MIGUEL - É verdade que foi um crocodilo gigante que comeu a mão do Capitão?

PETER - Verdade. Por isso até hoje ele usa um gancho em vez de mão.

(É VISÍVEL O CIÚME DE TILINTIN AO PERCEBER O ELO MÁGICO QUE SE ESTABELECE ENTRE OS DOIS JOVENS)

PETER - Pois então vá-se embora. Se você pensa assim, prefiro que fique longe, durante um tempo. (TILINTIN SAI ABORRECIDA, FURIOSA, ENCIUMADA)

WENDY - Oh, Peter ela só estava brincando.

PETER - Deixe, Wendy, ela precisa aprender.

MENINO TRÊS - Ela está com ciúmes, Chefe.

JOÃO - Ciúme?

MENINO DOIS - Da Wendy.

(OS MENINOS COMEÇAM ENTÃO A GESTICULAR DANDO A ENTENDER QUE PAN E WENDY ESTÃO DE NAMORO - FAZEM ISTO DAQUELE JEITO CARACTERÍSTICO DAS CRIANÇAS, RINDO MALICIOSAMENTE)

PETER - (DISFARÇANDO O CONSTRANGIMENTO) Bem, Wendy, este é meu amigo Mixórdia, este é Bagunça e este é o Reboição.

(PAN E WENDY APROXIMAM-SE DA BEIRA DO LAGO MÁGICO. ESTÃO DE MÃOS DADAS. UM CERTO CLIMA DE ROMANCE SE ESTABELECE. AMBOS NÃO SABEM COMO LIDAR COM ESTE SENTIMENTO NOVO E DESCONHECIDO. IMPULSIVAMENTE PAN CATA UMA CONCHA E DÁ A WENDY. NESTE INSTANTE COMEÇAM A OUVIR AS SEREIAS CANTANDO, PAN PUXA WENDY PARA TRÁS DE UMA PEDRA, ONDE PODEM VER E OUVIR SEM SEREM VISTOS)

(MÚSICA) MEU PESCADOR

TALVEZ UM PESCADOR
 TÃO SÓ COMO EU SOU
 SAIA UM DIA A PISCAR
 E ENCONTRE O SEU AMOR
 NESTA REDE, PESCADOR
 QUE É A TRAMA DO DESTINO,
 TALVEZ EU CAIA DE AMOR,
 DE PAIXÃO E DESATINO.
 COLAR DE CONCHAS,
 ANÉIS DE CORAL
 SERÃO A ALIANÇA
 DESTE AMOR SEM IGUAL.
 MEU PESCADOR SAIA PISCAR
 QUE TUA SEREIA TE VAI PROCURAR.

(WENDY, AO LADO DE PAN ESTÁ BOQUIABERTA COM A VISÃO DAS SEREIAS)

PETER - Ah, sim... *Esta é Wendy, uma amiga.* Estas são Nereida e Neréia.

NEREIDA - *Uma amiga, Peter?*

NERÉIA - *Apenas uma amiga?*

WENDY - (NUM GESTO EDUCADO) Como estão vocês?

....

NEREIDA - (DISPLICENTE) Achamos que não viria tão cedo.

NERÉIA - Porque estaria ocupado em salvar Lírio Tigre.

PETER - Salvar Lírio Tigre?

NEREIDA - Então não sabe que Gancho a raptou?

PETER - Claro que não. Por que não me disseram antes?

NERÉIA - (MALICIOSA) *Achamos que estava mais interessado na nova amiguinha.*

PETER - Ora, suas, suas...

NEREIDA - Calma Pan. O que podíamos pensar depois do que fez a Tilintin? Calma!

(UMA ATMOSFERA CARREGADA DE *SENSAÇÃO DESCONHECIDA*. A ÚNICA COISA QUE ELE SABE QUE PRECISA É QUE ELA FIQUE. NO OLHAR DE WENDY, O DESEJO QUE ELE PEÇA JUSTAMENTE ISSO)

PETER - Wendy, queria lhe pedir que...

WENDY - Sim, Peter?

PETER - Queria lhe pedir que jamais esquecesse seus amigos aqui da Terra do Nunca.

WENDY - Você sabe que isso é impossível.

PETER - Mesmo quando você crescer?

WENDY - Principalmente quando eu crescer. (PAUSA) Eu voltarei quem sabe, um dia...

PETER - Se você não voltar eu a visitarei nos teus sonhos.

WENDY - Só nos sonhos?

PETER - Cada um tem sua própria Terra da Fantasia, *minha amiga*.

WENDY - (ABRAÇANDO-O) Acho que entendi, *meu amigo*.

(grifos nossos)

As rubricas, os gestos dos meninos perdidos, as insinuações das sereias, a canção de amor, são elementos que revelam que a paixão entre os dois. Porém, na cena final do espetáculo todas essas indicações são esquecidas e eles se confessam amigos. A conclusão brusca da relação de Peter e Wendy não foi bem resolvida no texto, todas as indicações do texto acerca dos sentimentos entre os dois são totalmente esquecidas. Os personagens não falam dos sentimentos que um sente pelo outro, a questão não é articulada, ocorrendo uma lacuna no enredo. Saliente-se que no livro Wendy ocupa a função de mãe não só para os meninos perdidos como também para Peter Pan:

- Dona Wendy, para a senhora construímos esta casa.

- Diga que gostou! - Peninha pediu.

- É uma maravilha! - Wendy exclamou, pronunciando as palavras que eles desejavam ouvir.

- E nós somos os filhos da senhora - os Gêmeos informaram.

O bando inteiro se ajoelhou e, estendendo os braços pediu:

- Dona Wendy, seja nossa mãe.

- Será que eu posso...? - ela murmurou, radiante. - Claro que a idéia é fantástica, mas, vocês sabem, eu sou apenas uma menina. Não tenho experiência.

- Não faz mal - Peter lhe assegurou, como se fosse a única pessoa ali presente que soubesse tudo sobre esse assunto; na verdade, ele era quem menos sabia. - Só precisamos de uma boa pessoa com jeito de mãe.

- Nossa, acho que sou exatamente assim! - exclamou Wendy.

Como se percebe, essa adaptação modificou a história e a característica essencial da personagem de Wendy, o que não só resultou um rompimento com o texto de BARRIE (1999), como também se perdeu dentro da intriga/enredo.

A canção de amor cantada pelas sereias, como todas as outras que permeiam o texto, foram exclusivamente compostas para a peça, visto que suas letras ajudam a contar a história. Novamente temos um espetáculo em que há a integração da música ao enredo.

No texto dramaturgico, Capitão Gancho e os piratas representam o Mal, e Peter Pan e todas as crianças representam o Bem. Essa dicotomia entre o Bem e o Mal fica

bem marcada e o Mal é tratado com deboche. Na adaptação, é dado a Gancho um comportamento completamente infantilóide e os piratas são completamente atrapalhados:

(ESTABELECE-SE UMA ENORME CONFUSÃO. TODOS CORREM PRÁ LÁ E PRÁ CÁ SEM NENHUM OBJETIVO CLARO. ELES SE TROMBAM, CAEM SE ATRAPALHAM. QUANDO SE DÃO CONTRA PETER PAN JÁ SE FOL.)

GANCHO - Viram, suas lesmas incompetentes, bando de asnos, vocês simplesmente o perderam.

...

ENQUANTO GANCHO ESBRAVEJA, SMEE O VAI CONDUZINDO PRA UMA CADEIRA. FAZ COM ELE SENTE. OS PIRATAS RODEIAM O CAPITÃO E CANTAM PARA ELE “GOOD NIGHT SWEET HEART”)

SMEE - *Plonto, plonto... não chóla, não chóla... passou, passou?*

GANCHO - (RETOMANDO) Passou, passou voando debaixo do nariz destes palermas e eles o perderam.

SMEE - Calma, capitão, calma meu capitãozinho.

(GANCHO RESPIRA FUNDO E, POR FIM CONTROLA-SE)

GANCHO - Tenho que agarrar este fedelho, Barrica. (grifos nossos)

Até a maneira como Smee fala com Gancho, como se ele fosse um bebê, enfraquece o personagem. No livro, Gancho e os piratas são temíveis, e o comportamento deles corresponde a essa característica. Seguindo a estrutura convencional do teatro para criança, o Mal é punido, pois o Capitão Gancho corre em direção do crocodilo gigante, enquanto Peter Pan, representante do Bem, vence a batalha.

Esse mesmo final acontece no livro, porém Peter Pan não traz essa carga excessiva do Bem. Aliás, também Sininho e os meninos perdidos não são sinônimos de bondade: em alguns momentos chegam a ser perversos. Sininho diz aos meninos perdidos que Peter mandou matar Wendy. Um deles imediatamente prepara o arco e dispara, Wendy cai estatelada no chão com uma flecha cravada no peito (BARRIE, 1999, p. 77).

Em outra passagem, quando Peter encontra o Capitão Gancho na Lagoa das sereias, ele sente-se alegre, e num gesto rápido, arranca uma faca do cinto do Capitão e, quando está prestes a cravá-la no peito do inimigo, percebe que se encontrava num lugar mais alto (BARRIE, 1999, p. 113). Na luta no navio para soltar os meninos perdidos, Peter Pan mata sozinho dois piratas, outros treze são mortos durante a luta coletiva e as cenas são descritas com a maior naturalidade: “Peter enfiou a faca no vigia. João tapou a boca do

infeliz para abafar seu gemido de moribundo. Edu tombou para frente. Quatro meninos o seguraram para impedir que caísse de uma vez e fizesse barulho. Peter deu o sinal, e eles jogaram o defunto no mar. Tchibum e silêncio.” (BARRIE, 1999, p. 174). Na luta final Pan cravou a espada entre as costelas do Capitão Gancho, que deixou cair a espada ao ver o sangue que saía do ferimento. Depois Peter avançou sobre ele com uma faca em punho, mas o Capitão deu um salto e jogou-se no mar. (BARRIE, 1999, p. 182-84).

No texto dramatúrgico o caráter perverso dos personagens que representam o mundo da criança não é mostrado. Não aparece o herói matando um pirata. Na cena final todas as crianças lutam juntas “com as armas de que dispõem”, e os efeitos especiais pulverizam a violência dessa cena:

(DURANTE ESTE DIÁLOGO, TILINTIN JÁ DESAMARRAVA AS CRIANÇAS. INICIA-SE UMA VERDADEIRA BATALHA, CADA FACÇÃO USANDO AS ARMAS DE QUE DISPÕE. PAN E GANCHO DUELAM À ESPADA. OS MENINOS PERDIDOS, WENDY E SEUS IRMÃOS MAIS TILINTIN BRIGAM COM OS PIRATAS. SMEE SORRATEIRAMENTE PEGA UM BAÚ E FOGE. EM DADO MOMENTO, PAN ESTÁ EM DESVANTAGEM, GANCHO PRATICAMENTE TEM A VITÓRIA NAS MÃOS, MAS UM TIC-TAC COMEÇA A RESSOAR, TOMANDO CONTA DE TUDO)

PETER - Está ouvindo isto, Gancho? Está mesmo na hora de um bom café da manhã, não acha?

(SURGE EM CENA, FINALMENTE, O GIGANTESCO CROCODILO. GANCHO APAVORADO NÃO SABE PRÁ QUE LADO FUGIR, QUANDO SE DECIDE CORRE EXATAMENTE PARA ONDE ESTÁ O TERRÍVEL RÉPTIL. **ATENÇÃO MAURÍCIO:** AQUI ACONTECE AQUELA SEQÜÊNCIA ENGOLE-COSPE, ATÉ FUGA FINAL DE GANCHO).

No livro, a violência é mais explícita, Pan já se dirige ao navio com uma faca nas mãos e mata dois homens na cabine. Essas mortes geram um clima de suspense entre os piratas, pois não sabem que é o menino o autor dos assassinatos, e é neste momento que acontece a batalha:

A voz de Peter ressoou pelo navio e imediatamente as armas começaram a se chocar num retintim ensurdecedor. Se os piratas tivessem se organizado, com certeza teriam vencido a batalha; porém, como o ataque aconteceu quando estavam já com os nervos em frangalhos, eles se puseram a correr de um lado para o outro, golpeando a esmo, cada qual achando que era o último sobrevivente da

tripulação. Homem por homem, eram os mais fortes. Entretanto, lutaram apenas na defensiva, o que permitiu aos meninos agir aos pares e escolherem a sua presa (BARRIE, 1999, p. 180-181).

O narrador do livro reconhece que os piratas eram mais fortes e só não venceram a luta porque estavam tensos e não se organizaram. Já no texto dramático, o personagem de Gancho e os dos piratas foram construídos com um perfil mais atrapalhado, muito semelhante a palhaços. Talvez esse critério tenha sido adotado em função da linguagem cênica trazer para o palco a arte circense.

Em outro trecho do livro, quando Peter Pan está numa rocha na Lagoa das Sereias e acha que o seu fim está próximo, ele faz um comentário sobre a morte:

Peter não era igual aos outros meninos, mas até que enfim estava com medo. Sentiu um calafrio percorrê-lo, como um arrepio que passa sobre o mar. Entretanto, no mar um arrepio segue o outro até se tornarem centenas, e Peter sentiu um único calafrio. No momento seguinte estava novamente de pé na rocha, com aquele sorriso no rosto e um tambor batendo dentro dele. O tambor dizia: “Morrer vai ser uma aventura tremendamente grande.” (BARRIE, 1999, p. 116).

O tema da morte e da violência, via de regra, não é tratado pela literatura infantil e nem nos textos de teatro para criança. Não porque a criança não seja capaz de compreender, em razão da pouca idade, mas em razão da dificuldade de tratar desses temas em cena. Os desenhos animados encontraram nesses temas o fundamento dos seus enredos, pois cenas de violência e morte são frequentes nesse meio.

No livro não há a preocupação em apresentar aspectos didáticos ou lições de moral, há o compromisso de trazer uma literatura artisticamente bem realizada. Já o teatro tentou trazer aspectos mais didáticos para o texto: dividindo os personagens do Bem e do Mal e finalizando com a mensagem de que a fantasia e a magia estão dentro de cada um de nós e devemos acreditar nelas não importando o nosso tamanho.

A peça finaliza quando Wendy abre a caixinha que Peter Pan lhe dera, um presente mágico, uma espécie de passaporte que permitiria voltar para a Terra do Nunca, nos mesmos moldes da protagonista de *A Bela e a Fera*, que ganhou um anel mágico com

poderes de fazê-la voltar ao castelo de Fera quando quisesse. Porém, quando ela abre a caixa uma intensa luz vermelha sai de dentro e daí ela retira um nariz de palhaço e coloca-o. Em solilóquio, agradece Peter Pan por tê-la ensinado a acreditar na fantasia. Não obstante a beleza da cena, novamente temos falha no enredo, pois se o presente era um passaporte para a terra do nunca, isto deveria acontecer, ou a caixinha era simplesmente um presente, e não deveria ter sido mencionado que se tratava de um passaporte.

A montagem de *Peter Pan e a Terra do Nunca* recebeu o Troféu Galha Azul em dez categorias: direção, atriz, ator, cenário, adereço, caracterização, coreografia, composição musical, texto e melhor espetáculo. Este fato é apontado na matéria intitulada “Os melhores do teatro”, publicada no *Caderno G da Gazeta do Povo* de 10 de março de 1997. A jornalista Márcia de Freitas salienta no subtítulo: “Os espetáculos *Peter Pan e a Terra do Nunca* e *Mulheres de Lorca* são os grandes vencedores da 17ª edição do Troféu Galha Azul”:

Uma cerimônia simples e bonita. Assim foi a noite de entrega do Troféu Galha Azul, realizada na última sexta-feira, no Guairinha. Com roteiro e direção de Fátima Ortiz, textos de Enéas Lour e músicas de Rosy Greca, a edição de premiação aos melhores do teatro paranaense em 1996, contou com a presença especial do Coral Curumim que, junto com uma equipe de nove atores e dois bailarinos, fizeram o público ser reportado à magia e encantamento dos espetáculos infantis.

Contexto à parte, a entrega do Galha Azul deste ano deixa um saldo positivo como não via há alguns anos. Com o bom senso em alta, a comissão do Troféu parece ter conseguido traçar, através de suas escolhas, um panorama não unânime (o que seria impossível), mas bastante real sobre os melhores trabalhos desenvolvidos no ano passado.

Peter Pan e a Terra do Nunca, de Regina Vogue, foi o grande vencedor. Levou 10 estatuetas mais que merecidas, entre elas a de melhor espetáculo infantil, direção para Mauricio Vogue, melhor ator para Edson Bueno (o Capitão Gancho) e melhor caracterização e atriz para Thaís Tedesco (por seu desempenho como personagem Barrica). Aliás, a noite foi de Thaís. Além destes dois prêmios também ganhou o de melhor atriz coadjuvante por seu inesquecível desempenho em *Psicose - A Comédia*. Bonita e versátil, Thaís Tedesco é uma de nossas melhores atrizes da atualidade, talento que poderá ser comprovado mais uma vez em breve, durante o 6º Festival de Teatro de Curitiba. Ela é a protagonista do espetáculo *Nora - Casa de Bonecas*, nosso único representante no festival.

Mulheres de Lorca também ganhou a noite. Levou seis prêmios, entre eles o de melhor espetáculo, atriz (para Fabiana Ferreira), revelação (para Olga Nenevê) e

direção para Sandra Pires. Sandra subiu ao palco pela segunda vez consecutiva (foi dela o mesmo prêmio ano passado por *Oito Baixas e Não Temos Cavalos*) para agradecer e fazer uma colocação que mereceu o aplauso de todos que lotavam o Guairinha. “...Acho muito curioso o fato de receber este prêmio, que me confere reconhecimento de que meu espetáculo é o melhor do Paraná. Mas, no entanto, meus trabalhos nunca foram vistos pelo presidente da Fundação Cultural de Curitiba, pelo prefeito da cidade, governador do Paraná, Secretário de Estado da Cultura e nem mesmo pelo diretor-presidente do Centro Cultural Teatro Guaira, um dos promotores deste evento...”

A este momento de lucidez de Sandra poderia ainda anexar o fato de que boa parte da classe artística também não privilegia seus atores, assim como a grande maioria dos curitubanos, que nem sequer conhecem seus grandes profissionais do teatro, que não são poucos.

Outro momento da cerimônia que não poderia ser esquecido foi a entrega das menções honrosas para Sílvia Monteiro, Luiz Carlos Pazello e João Luiz Fiani pela coragem de investirem na criação do próprio teatro, o Lala Schneider. Sílvia chamou atenção para as dificuldades financeiras que o teatro vem enfrentando. A este discurso talvez deva-se juntar o do diretor Chico Pennafiel, ganhador do prêmio de melhor espetáculo itinerante, a História do Jardim Zoológico. Chico lembrou as quantias absurdas que foram destinadas a espetáculos de fora da cidade, “entregues a profissionais brilhantes, mas que não precisam do ‘nosso dinheiro’, dinheiro este que foi entregue a Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Marco Nanini, não exatamente por amor à cultura, mas sim para satisfação pessoal de governantes com necessidade de auto-afirmação e auto-promoção”.

Pela primeira vez a imprensa dá destaque para a cerimônia do prêmio e os espetáculos premiados. *Peter Pan e a Terra do Nunca* foi a estrela da noite, recebendo dez troféus. Nessa edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos nas seguintes categorias: melhor espetáculo, diretor, ator, atriz, ator e atriz coadjuvante. As categorias de compositor, iluminador, figurinista, sonoplastia, coreografia, aderecista e caracterizador concorriam junto com os espetáculos adultos. Dos trinta espetáculos concorrentes, sete eram destinados para crianças e três foram indicados para concorrer na categoria Melhor Espetáculo Infantil: *A cigarra e a formiga*, *O quebra nozes* e *Peter Pan e a Terra do Nunca*. Essa premiação o consagrou como segundo espetáculo mais premiado na história do Troféu Gralha Azul, só perdendo para o *Menino maluquinho*, que na 13ª edição levou onze troféus.

A matéria deixa evidente o engajamento da classe artística com a política cultural realizada na cidade, pois a produção local conta apenas com a Lei de Incentivo à

Cultura, que depende de todo um trâmite de seleção para os projetos inscritos e ainda a captação do patrocinador, enquanto o poder público destina verbas para artistas consagrados pela televisão.

A propósito da Lei de Incentivo à Cultura de Curitiba, esse espetáculo também foi realizado pela Lei, o que possibilitou toda a preparação circense dos atores e inovação da linguagem cênica. É visível o cuidado de acabamento do espetáculo como um todo, o programa da peça foi editorado em forma de revista com mais de trinta páginas, resgatando todos os espetáculos dos 10 Anos de Regina Vogue Produções. O programa contém a letra de todas as canções, créditos e agradecimentos, fotos dos artistas, técnicos, e todo elenco com seu figurino.

Não obstante todo o cuidado com o acabamento do espetáculo, o texto apresentou algumas falhas de coerência interna, porém o mérito de *Peter Pan e a Terra do Nunca* foi a inovação da linguagem cênica, trazendo o circo para o teatro, o que encantou o público, a comissão e a imprensa, pois foi o único espetáculo infantil que teve classificação máxima - GGGGG (excelente).

3.2.10 - *A FADA QUE TINHA IDÉIAS* - texto original de Fernanda Lopes de Almeida.
Direção de Fátima Ortiz. Troféu Gralha Azul 1997/98.

No texto, a fadinha Clara Luz faz mágicas com sua vara de condão que são consertadas pela Mãe Fada. Clara Luz decide colorir de mil cores a chuva, brincar de fazer animais com as nuvens, sair coma professora de horizontologia para conhecer os horizontes, e finalmente organizar um teatro no céu com a participação dos bichos feitos de nuvens. No meio da festa os bichos fogem em direção do palácio da Rainha em seguida ouve-se os sinos reais de convocação para uma reunião.

No palácio, a Rainha exige uma explicação pela chuva colorida da bicharada que invadiu o palácio, sob pena de as fadas serem despejadas do céu. Clara argumenta e convence a Rainha a ouvir os conselhos e idéias que ela tem. A Rainha então nomeia Clara Luz como conselheira-chefe do palácio, sabendo que o primeiro conselho da menina fada será abandonar o livro das fadas e abrir os horizontes.

Para a literatura infantil, o livro *A fada que tinha idéias*, de Fernanda Lopes ALMEIDA (1980) foi um marco de vanguarda, diante da literatura produzida para a infância na época. Conforme informações da diretora teatral Fátima Ortiz, a autora fez uma versão da história para o teatro. O texto ora analisado é a versão da própria autora, que teve algumas modificações pela diretora do espetáculo. O texto nos dá a seguinte indicação: “Este texto foi adaptado para ser encenado por oito atrizes. Algumas cenas foram suprimidas e outras transformadas; para permitir o uso de bonecos, foram acrescentados alguns textos e as canções serão recriadas.”

Toda a ação se passa no céu do Brasil durante alguns dias da vida da fadinha Clara Luz. As personagens da peça que representam o mundo da criança são: Clara Luz, Fadinha Filha, Fadinha 1, Vermelhinha e Gota de Chuva. Os personagens do mundo adulto são a Fada Mãe, Fada Mãe 2, Professora, Bruxa Feiosa, Rainha das Fadas e o Sanfoneiro/Astronauta. Há ainda a utilização de bonecos para os seguintes personagens: Dona Relâmpago, Senhor Relâmpago, Conselheiras (todos adultos) e Relampinho (criança).

Na peça, nenhum personagem se depara com o Bem e o Mal ou conflito, como definido por BALL (1999). A ação transcorre sem obstáculos, mostrando a criatividade da fada Clara Luz (criança), que está todo tempo inventando coisas.

Há a predominância de personagens femininas na história. Na família das fadas não aparece em cena a figura do pai. Os personagens masculinos que aparecem em cena não ocupam um lugar tipicamente masculino no espetáculo. A autoridade, o poder, a força, elementos típicos do universo masculino, na peça são representados pela Rainha. Relampinho e seu pai, que são os personagens masculinos, em cena são representados por bonecos e ambas as vozes são feitas em *off*. Quando Relampinho é transformado em cometa, é sua mãe quem vai reclamá-lo na casa de Clara Luz e não o seu pai. No texto todas as funções tipicamente masculinas são exercidas por mulheres. Outro personagem masculino que aparece em cena é o Sanfoneiro/Astronauta, cuja função na peça é apenas cantar. Esse fato é apontado na matéria publicada na *Gazeta do Povo*, de 4 de outubro de 1997, no *Caderno G*; a jornalista Danielle Brito assina a matéria sobre a estréia da peça:

De um lado uma fadinha inteligente, sonhadora e criativa. Do outro, a fada tradicional, que segue à risca o roteiro dos livros de magia. Este é o enredo de *A*

Fada Que Tinha Idéias, produção de Regina Vogue, que estreia hoje, às 15:30 h, no Teatro Fernanda Montenegro. A montagem é a adaptação do livro da escritora carioca Fernanda Lopes de Almeida e ganha no palco a presença de nomes de peso como o das atrizes Rosana Stavis, Gilda Elisa, Regina Bastos, além da diretora Fátima Ortiz.

A história se passa no céu, onde vive uma população de fadas na qual Clara Luz se destaca por suas idéias luminosas. Sempre a procura de novos horizontes, prefere inventar suas próprias mágicas a seguir o livro das fadas. Em contraposição, a Rainha das fadas é uma personagem sisuda e repressora, que não brinca nas nuvens como as outras e pode ameaçar a infância feliz das fadinhas. A metáfora utilizada pelo conto retoma valores da infância apresentando uma lição direta de otimismo e renovação. A produtora Regina Vogue diz que o espetáculo pode ser visto por “crianças” de 0 a 90 anos. “Gosto de transmitir uma mensagem. E a criança é o meu termômetro”, comenta.

Embora deva arrebatá-lo um público misto. *A Fada Que Tinha Idéias*, é uma fábula que leva o toque feminino do texto à direção, passando pelo elenco. As espirituosas Vermelhinha - que adora brincar de se esconder atrás das nuvens - e Gota - que ajuda Clara a chover colorido na terra - vão encontrar identificação em muita garotinha às voltas com uma colega que adora colocar todo mundo em confusão. Já o antagonismo entre Clara Luz e a Rainha promete caminhar para uma conciliação na qual cede menos quem sabe usar melhor a intuição feminina. “Dedico o espetáculo às mulheres. Considero a mulher uma fada poderosa”, afirma Regina Vogue.

A peça apresenta elementos de metalinguagem - o teatro dentro do teatro - em que o público perceberá as interferências durante todo o tempo e espaço cênico. O roteiro também envereda para o lado da cultura brasileira apresentando roupas em tecidos coloridos, flores tropicais e canções baseadas em músicas populares. A trilha sonora, composta por Rosi Greca, é interpretada pelo músico Manchinha, único personagem masculino da história.

Para Regina Vogue, é importante o prestígio que o público tem dado às montagens. A produtora que no ano passado estava em cartaz com Peter Pan, investe a cada trabalho na renovação do elenco e direção. No caso de *A Fada Que Tinha Idéias* a produção buscou atrizes que “estão fazendo e valorizando o teatro infantil...”

O espetáculo atual conta com o apoio da Caixa Econômica Federal via Lei Municipal de Incentivo à Cultura, que prevê descontos nos impostos das empresas patrocinadoras das montagens. A lei exige das companhias de teatro beneficiadas que dediquem três espetáculos a mais para crianças carentes. “É mais importante levar a criança pobre ao teatro do que o teatro à criança pobre”, diz Regina.

A matéria foi publicada no dia em que o espetáculo iria estreiar, ou seja, as informações da jornalista são oriundas da entrevista feita com a produtora do espetáculo. A jornalista enfatiza a predominância de mulheres envolvidas no espetáculo, em razão de uma constatação e também pelo fato de Regina Vogue dedicar o trabalho às mulheres, que considera “fadas poderosas”.

O público de teatro infantil ganha uma nova perspectiva nesse espetáculo, a produtora afirma que o espetáculo “pode ser visto por crianças de 0 a 90 anos”, isto é, a produção não é dirigida exclusivamente às crianças, mas para as pessoas de todas as idades, e assumidamente afirma que gosta de “transmitir uma mensagem”. Regina Vogue revela seu ponto de vista acerca da função do teatro.

A matéria destaca que a peça trabalha com a metalinguagem, “o teatro dentro do teatro, o público perceberá as interferências durante todo o tempo e espaço cênico.” A metalinguagem citada efetivamente não acontece no espetáculo, pois na cena onze, em que Clara Luz diz: “Sabem, eu estou com vontade de organizar um teatro aqui no céu, e preciso da opinião de vocês. Acham que a é boa idéia?”. Na mesma cena, Clara Luz, após algumas falas, diz que vai chamar o sanfoneiro para a “festa”, na cena seguinte acontece “a festa”, inclusive este é o título da cena. O texto dramaturgico apresenta uma falha de enredo nesta passagem, visto que a idéia inicial de Clara Luz de organizar o teatro se diluiu sem nenhuma explicação, e o que era para ser uma peça virou uma festa. Salvo nessa passagem que poderia ocorrer o teatro dentro teatro, o que não acaba acontecendo, não há no texto outras passagens em que o público perceberia as interferências da metalinguagem. A cena 11 termina com a seguinte rubrica:

(OUVE-SE UMA SANFONA TOCAR EM OFF. INICIA A CANÇÃO QUE VAI SE DESENVOLVER DURANTE TODA A FESTA. UMA MÚSICA BREJEIRA LEMBRANDO INFÂNCIA, QUINTAL, BRINCADEIRA. AS FADINHAS, A GOTA E A VERMELHINHA CANTAM A PRIMEIRA PARTE DA CANÇÃO QUE FALA: QUE VAI TER FESTA, COMO FICA O CORAÇÃO DA GENTE ANTES DE UMA FESTA, O VESTIDO MAIS BONITO DA FLOR MAIS CHEIROSA, A ALEGRIA DE ENCONTRAR TODO MUNDO. ENQUANTO ISSO O CENÁRIO SE TRANSFORMA PARA A FESTA. SERIA LEGAL ENCAIXAR NA LETRA O CONVITE À PLATÉIA, FEITO POR CLARA LUZ, PARA TODOS ASSISTIREM AO GRANDE TEATRO DE CÉU INTEIRO.) (grifos nossos)

Apesar de Clara Luz, como na maioria das outras peças analisadas, ser filha única, ela tem amigas crianças como a Fadinha Filha, Fadinha 1, Vermelhinha e Gota de Chuva, porém todas elas são filhas únicas. Clara Luz destaca a importância dos amigos na sua vida quando é convidada pela Rainha para morar no palácio: “Só há um problema majestade: é que eu só me mudo aqui para o palácio com todos os meus amigos. Só posso ser boa conselheira com bons amigos me ajudando.”

Clara Luz e suas amigas representam o universo da criança, ressaltando a criatividade e as brincadeiras da infância. O texto traz a imagem de Clara Luz como uma criança com um alto poder de argumentação, questionadora, decidida e com muita autonomia, uma imagem idealizada da criança, visto que na maioria dos textos ela ocupa um lugar de dependência e fragilidade:

MÃE - Não sei minha filha. Você não podia fazer uma forcinha e passar ao menos para a lição dois?

CLARA - Não vale a pena mamãe, a lição um já é tão enjoada.

MÃE - Mas enjoada por que? Pois a lição 1 ensina a fazer tapete mágico!

CLARA - Pois é isso mamãe. Tudo quanto é fada só pensa em tapete mágico. Ninguém tem uma idéia nova.

CLARA - Vá sem susto. Eu tomo conta da casa.

(A FADA MÃE FICA COM FALTA DE AR E A FADA MÃE2 VEM ABANÁ-LA. AS FADINHAS ESTÃO ASSUSTADAS)

CLARA - (FALANDO ALTO) Sabe de uma coisa? Eu não tenho medo nenhum das suas queixas. Pode ir dar queixa. E que modos são esses de entrar nas casa dos outros? Não tem educação?

CLARA - Sua vista é ótima mamãe, está chovendo colorido mesmo. Fui eu que fiz.

MÃE - Fez? Mas com ordens de quem?

CLARA - De ninguém mamãe. Para colorir a chuva não precisa ordem, basta a gente ter a idéia.

MÃE - Mas menina, quem manda aqui no céu não é você, é a Rainha.

CLARA - Eu sei mamãe. Mas por que a Rainha iria ser contra uma chuva tão bonita? Só se ela for muito boba.

MÃE - Boba? (PERDENDO A RESPIRAÇÃO) Me ajude, estou sem ar.

CLARA - Mamãe, você tem um defeito. Quer saber qual é? É essa sua falta de ar. Tudo faz você ficar com falta de ar. Tem tanto ar, olha aí?

MÃE - (OLHANDO AO REDOR) É... ar, tem bastante.

CLARA - Então mamãe, quando você ficar com falta de ar, pode falar comigo, que explico tudo de novo e você melhora.

PROFESSORA - Muito bem. Primeiro quero ver o que você já sabe sobre o horizonte?

CLARA - Saber, mesmo, não sei, não. Mas tenho muitas opiniões. Quer que eu lhe diga?

PROFESSORA - Opiniões? Quero.

CLARA - A minha primeira opinião, é que não existe um horizonte só. Existem muitos.

PROFESSORA - Está enganada. Horizonte é só um!

CLARA - Eu sei que todos acham que é só um. E justamente por isso vou escrever um livro, chamado "Horizontes Novos", neste livro vou dizer todas as minhas idéias sobre o horizonte.

RAINHA - Levante-se menina. Que cara de coragem é essa que você está fazendo?

CLARA - Bem Majestade, deve ser por duas razões: a primeira é que eu não me importo de ser despejada. Para mim tanto faz morar no céu ou em outro lugar. A segunda é que posso contar tudo sobre a carta da feiosa e a invasão dos bichos.

RAINHA - Sim, mas não bichos que saem galopando, urrando e relinchando. As mães tinham obrigação de ensinar isso as filhas. Vão receber ordem de despejo.

CLARA - Vossa majestade vai me desculpar, mas acho isso uma injustiça.

MÃE - Minha filha, por favor não critique a Rainha.

RAINHA - Quem dá ordens aqui sou eu. Continue a criticar-me, menina.

CLARA - Se vossa majestade quer despejar alguém, é mais justo que despeje a mim, que nunca saí da lição 1 do livro.

....

CLARA - Ninguém pode ter uma idéia que preste aqui no palácio, enquanto os horizontes estiverem fechados e enquanto só se puder fazer mágicas por esse livro embolorado. De modo que é bobagem ter conselheiras. Vossa majestade está gastando estrelinhas à toa.

É justamente o poder de argumentação de Clara Luz que a salva da punição da Rainha. Na cena final, em que a Rainha decide por despejar as fadas do céu, acontece a peripécia ou reviravolta, graças ao poder de argumentação da heroína, que tem o seu destino modificado: é nomeada conselheira da Rainha.

Apesar do texto apontar para uma relação de igualdade de tratamento entre as personagens adultos e crianças, especialmente entre Clara Luz e sua mãe, sempre é esta (adulta) que soluciona as mágicas mal feitas, realizadas por aquela (criança). Quando Clara Luz transforma o bule em passarinho de três asas, quando a massa de bolo não para de crescer, é sua mãe que acerta as mágicas mal elaboradas da menina fada. E também é a

mãe quem retira Relampinho de dentro do cometa quando Dona Relâmpago vem pedir satisfações sobre o paradeiro de seu filho.

Como o texto conta a vida das fadas que habitam o céu no Brasil, as fórmulas mágicas e o maravilhoso fazem parte do enredo. Como mencionado, o maravilhoso caracteriza-se pelos acontecimentos em um espaço fora da realidade comum em que vivemos e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem. Os acontecimentos no céu e as mágicas realizadas pelas fadas e por Clara Luz não provocam qualquer reação particular ou surpresa nas personagens (TODOROV, 1992, p. 60), visto que são fadas. A eventual reação que possa ocorrer não é em relação aos fenômenos maravilhosos em si, mas pelo o medo da punição da Rainha. Dentro desse contexto, de um reino encantado, o texto dramaturgico trabalha de forma verossímil o maravilhoso.

CLARA - Ciranda cirandinha / Vamos todos inventar / Toco o bule com a varinha / Passarinho vai voar (FAZ A MÁGICA, O PASSARINHO SAI COM 3 ASAS E VOA ENLOUQUECIDO PELA CENA. SONOPLASTIA. A MÃE ENTRA, O PASSARINHO PERSEGUE-A)

CLARA - (LENDO ALTO) Bolinhos de luz: 250 gr. de raios de sol, mais 250 gr. de raios de luar (TIRA OS RAIOS DE SOL E DE LUAR DAS LATAS, A COZINHA COMEÇA A BRILHAR) uma colher de chá de fermento de relâmpago... Estou tendo um idéia! Fermento é o que faz o bolo crescer, então se em vez de uma colher de chá, eu puser um relâmpago inteiro, vai sair um bolão enorme. Mas onde vou arranjar um relâmpago inteiro aqui dentro de casa? O jeito é eu ir para a janela e pegar o primeiro que passar. (VAI PARA A JANELA, OUVI-SE O BARULHO DE TROVÕES E VÊ-SE OS CLARÕES DE RELÂMPAGO PASSANDO. DEPOIS DE MUITO ESFORÇO, CLARA LUZ PESCA UM RELAMPAGOZINHO) Que sorte! Peguei um filhote de relâmpago.

CLARA - ... (ACENDE O FORNO E PÕE O BOLO DENTRO) Relampinho, capriche sim! E faça o bolo crescer bastante. (NÃO PASSA NEM UM MINUTO E COMEÇA A SAIR FAÍSCAS PELA PORTA DO FORNO. A MASSA ESPIRRA PRA FORA ESCORRENDO PELO CHÃO COMO UM RIO DE LUZ) Nossa era pra crescer, mas não tanto assim! (A MASSA CONTINUA A CRESCER E INVADE A CENA TODA, ESPIRRA PELA JANELA E ESPALHA-SE PELO CÉU, REBOLIÇO. SONOPLASTIA.

MÃE - (AFLITA, FALANDO PARA A FM2) Nossa! vou ter que fazer uma mágica que não está no livro. (BATE NA MASSA COM A VARINHA) Massa maluca, vire um cometa! (A MASSA COM RELAMPINHO DENTRO VIRA UM COMETA E SAI CORRENDO NUMA VELOCIDADE LOUCA)

CLARA - Chegou a hora fadinhas (PEGA A VARINHA) / Ciranda cirandinha / Vamos todos cirandar / Esta chuva bem fininha / Colorida vai ficar! Vermelha! Azul! Roxa! Verde! Alaranjada!

TODAS - E mil cores mil!
(CHOVE COLORIDO. ALEGRIA GERAL)

CLARA - (CHAMANDO AS OUTRAS FADINHAS) Passou a chuva! Passou a chuva! Vamos brincar de modelagem com as nuvens do pôr-do-sol?

...

CLARA - E lá na terra as pessoas ficam apontando para o céu e dizendo: “olha lá aquela nuvem, parece uma girafa! Olha lá aquela outra, parece um elefante!”

FADINHA - Ninguém sabe que somos nós, brincando aqui no céu.

...

CLARA - Eu sei de uma mágica para fazer todos esses bichos correrem pelo céu.

PROFESSORA - (SEGURA O NAVIO COMO SE FOSSE UM BRINQUEDO.) Imagine! Nunca pensei que um dia iria segurar um navio na hora certinha que ele vai aparecendo no horizonte!

...

PROFESSORA - São as pessoas que estão voltando da Europa. Olhe: Está havendo um baile lá dentro!

...

PROFESSORA - Vou colocá-lo de novo no mar. Não quero atrasar a viagem. Viu? Não levantei nem uma ondinha.!

CLARA - Olha! Você já brincou de escorregar no arco-íris?

...

PROFESSORA - Agora! Brincar no arco-íris! (CORRE RADIANTE PARA O ARCO-ÍRIS) Lá vou eu! (RISO, PIRUETAS, ERROS E ACERTOS)

GOTA - Pensa que é fácil? Experimente evaporar-se para ver como é difícil. Mas eu tive uma sorte danada! Imagine que cai numa floresta. (AS MÃES APARECEM NAS JANELAS). As árvores, as plantas estavam todas enfeitadas de gotas de todas as cores. E as fadas da terra dançavam, com a chuva colorida escorrendo pelos cabelos. As fadas disseram que nunca viram nada tão lindo!

GOTA - Uma bruxa, chamada Feiosa, que mora lá na floresta. Eu caí no quintal da casa dela. (NUM OUTRO PLANO APARECE UMA BRUXA MEIO COLORIDA VARRENDO A CHUVA). Quando cheguei, ela estava esfregando tudo com a vassoura, para sair todo o colorido. Quando me viu, assim, amarelinha ficou furiosa e quis varrer-me. (A BRUXA VARRE E RESMUNGA ALTO). Foi aí que eu tratei de me evaporar e voltar.

CLARA - É. É que outro dia eu vi passar aqui pelo nosso céu uma nave, com um astronauta lá da terra. ele estava indo para Marte. Quem sabe na volta ele não dá uma paradinha aqui.

O texto não trabalha explicitamente com aspectos didáticos, porém traz a mensagem de questionar a ordem instalada. A criatividade imanente das crianças, aqui representada por Clara Luz, e a busca de novos horizontes são ingredientes enaltecidos pelo texto. Esses elementos são marcantes como mensagem, e levam a personagem para um final feliz. Possivelmente é essa trajetória bem sucedida de Clara Luz, que foi apontada no *Caderno G da Gazeta do Povo*, de 10 de outubro de 1997, na coluna denominada “CRÍTICA”, em que a jornalista Mariângela Guimarães intitula o espetáculo “Lirismo cor-de-rosa”:

O nome de Regina Vogue assinando a produção de um espetáculo infantil é garantia de qualidade. Disso todo mundo já sabe, até as crianças, que são mais exigentes do que se imagina. Mas nem todo o cuidado de produção é suficiente para se ter um bom espetáculo. *A Fada Que Tinha Idéias*, peça da Regina Vogue Produções, com direção de Fátima Ortiz, é um bom exemplo disso. Apesar de ter um elenco de primeiríssima, reunindo algumas das melhores atrizes do teatro paranaense, e uma grande diretora no comando, o espetáculo, se não é ruim, não se compara a outros já montados pela produtora.

O texto peca pela falta de humor e aposta alto demais num lirismo cor-de-rosa, do qual nem toda criança, e muito menos o adulto, gosta. Cenário e figurinos também não ajudam. A peça só cresce mesmo quando entram em cena as ótimas canções de Rosi Greca.

Destaque para as atuações de Jana Mundana, como a fada Clara Luz; Carla Berri, como a estrela cadente Vermelhinha; Fernanda Farah, ótima como uma professora cheia de tiques, e Gilda Elisa, como a rainha das fadas, que não precisa mais que uma frase para mostrar toda a sua majestade.

Apesar de não ser tudo aquilo que se esperava, *A Fada Que Tinha Idéias* ainda é uma boa opção para quem quer um programa especial para estes dias de criança. O espetáculo está em cartaz no Teatro Fernanda Montenegro aos sábados e domingos, às 15h30, até o dia 16 de novembro. GGG

Não obstante seus elogios à diretora e às atrizes, a peça não só “cresce” quando entram em cena as músicas compostas por Rosi Greca, exclusivamente para a peça. As letras das mesmas integram a história e são baseadas em músicas populares, visto que a proposta do espetáculo era também de resgatar a cultura brasileira, conforme matéria

assinada pela jornalista Danielle Brito, mencionada em páginas anteriores. O espetáculo foi classificado como “bom” (GGG), visto que nessa época GGGGG correspondia a “excelente”.

No suplemento de domingo Viver Bem da *Gazeta do Povo* de 5 de outubro de 1997, a coluna denominada *DICA!* traz a notícia “Uma fada pensante”:

Clara Luz é uma fadinha que adora inventar coisas novas, que gosta de movimento e novas invenções. Preocupada em criar novas mágicas, vive aprontando das suas, ensinando as amiguinhas e fazendo muita confusão. Produzido por Regina Vogue, com texto de Fernanda Lopes de Almeida e direção de Fátima Ortiz, o espetáculo *A Fada que Tinha Idéias* é indicado para todas as idades. Está em cartaz até o dia 16 de novembro, aos sábados e domingos, 15h30, no Teatro Fernanda Montenegro. Os ingressos custam R\$ 10,00 e R\$ 8,00 (com bônus) e R\$ 6,00 (Clube do Assinante da *Gazeta do Povo*). (*Gazeta do Povo* de 5 de outubro de 1997, Caderno *Viver Bem*, p. 15).

Eventos culturais não são objetos desse suplemento feminino, porém este é utilizado para divulgar trabalhos teatrais realizados para crianças não havendo divulgação no *Viver Bem* de espetáculos cujo destinatário é o público adulto. O suplemento feminino é dedicado para moda, cosméticos, decoração e outros temas predominantemente apreciados pelo público feminino, ou seja, as mães. A estratégia de utilizar um meio de comunicação dedicado às mulheres funciona como meio de captar um público infantil, visto que normalmente as mães estão mais voltadas para a educação dos filhos, ainda mais quando a matéria foi publicada num “espaço disponível à divulgação de iniciativas ou idéias em benefício de crianças e adolescentes”.

Apesar de novamente se reforçar na idéia de que o espetáculo é indicado para todas as idades, os dois diminutivos, “fadinhas” e “amiguinhas”, que compõem a sinopse da peça, são suficientes para contrapor tal afirmação. Há uma tendência da imprensa local, como já visto em matérias sobre outros espetáculos infantis, de utilizar o diminutivo com maior frequência.

O fato de a matéria citar o nome de Regina Vogue e Fátima Ortiz junto com o nome da autora, é indicador do prestígio alcançado pelas duas dentro da comunidade curitibana - por isso a importância de citá-las no corpo da matéria.

3.2.11 - *O PEQUENO PRÍNCIPE* - adaptação de Moacir David do livro homônimo de Antoine de Saint-Exupéry. Direção de Moacir David. Troféu Galha Azul 1998.

O livro de SAINT-EXUPÉRY (1993) trata da amizade travada entre um avião perdido no deserto e um menino, que ele chama de “pequeno príncipe”. Aos poucos o avião descobre a origem dessa curiosa criança que muito perguntava e pouco respondia. Depois de muito conversarem, o homem compreendeu que o menino morava em outro planeta muito pequeno, onde era possível assistir ao pôr-do-sol quarenta e três vezes num só dia, bastando apenas recuar um pouco a cadeira.

O menino relata sua viagem e as pessoas adultas e bizarras que encontrou. Quando chegou no planeta Terra encontrou a Raposa, que lhe explica da responsabilidade de cativar outra pessoa. No oitavo dia, o menino anuncia que retornará para casa, mas deixa um presente para o avião: as estrelas. À noite, num clarão amarelo, o menino parte para o seu planeta. O avião voltou são e salvo, mas estava triste. Mais de seis anos se passaram e ele jamais contara essa história. Quando ele vê uma estrela, sente-se feliz, olhando para o céu, tudo ficava diferente.

A adaptação para teatro guardou quase que na íntegra a história do livro. Foram excluídas as passagens em que o menino, no planeta Terra, encontra a Flor de Três pétalas, a Montanha Alta, o Jardim de Rosas, o Guardador de Chaves e o Vendedor de Pílulas.

Embora essa opção não tenha interferido no enredo nem na ação dramática do texto adaptado, é lamentável que não tenha sido apresentado em cena o encontro com o Jardim de Rosas. No livro, é esse encontro que deixa o menino triste, pois ele descobre que sua flor o enganara dizendo-se a única do universo, e é sua tristeza que o impulsiona a pedir para a Raposa brincar com ele. Desse diálogo, nasceu a conversa sobre o “cativar”, tornar-se único um para outro, levando o Pequeno Príncipe a concluir que era responsável pela flor que deixou no seu pequeno planeta. A solução encontrada no teatro foi colocar na fala da Raposa essa conclusão: “Sim. Não esqueça. Você é para sempre responsável por tudo que cativas. Você é responsável pela flor, por mim, por seus amigos.”

Toda a ação se passa no deserto durante oito dias, embora o tempo não seja uma marca evidente durante o espetáculo. Os personagens da peça são: o Pequeno Príncipe,

que representa o mundo da criança; o Piloto, o Rei, o Vaidoso, o Beberrão, o Acendedor de Lampiões, o Homem de Negócios e o Geógrafo, que representam o mundo adulto; e as personagens do maravilhoso: a Flor, a Serpente e a Raposa. Nenhum desses personagens se depara com o Bem e o Mal e também não há conflito ou obstáculos como definidos por BALL (1999). A ação transcorre sem obstáculos, ocorrendo a narração do Piloto e o seu encontro com o Pequeno Príncipe.

O único personagem criança é o Príncipe. Novamente temos um personagem que representa a infância sem família, inclusive sem pais nem irmãos, que em nenhum momento são mencionados. Aliás, o texto chega ao extremo da solidão, pois o Pequeno Príncipe mora sozinho em um planeta.

A solidão é uma característica nesse texto: o Piloto está sozinho no deserto, cada personagem adulto que o menino encontra mora sozinho no planeta e os personagens do maravilhoso também se apresentam sós. O fato dessas personagens não possuírem nenhum vínculo social dificulta o entrosamento ou o nascimento da amizade com o Pequeno Príncipe.

A questão da amizade, no texto dramaturgico, é explicitamente enfatizada e constitui o aspecto didático desse espetáculo, que é artisticamente bem colocado em cena:

RAPOSA - Que bom. Agora vou te contar o segredo: só se vê bem com o coração...

PRÍNCIPE - Só se vê bem com o coração...

RAPOSA - Sim. Não esqueça. Você é para sempre responsável por tudo que cativa. Você é responsável pela flor, *por mim, por seus amigos.* (grifos nossos)

No livro essa fala da raposa não é explícita: “Os homens esqueceram essa verdade, disse a raposa. Mas tu não a deves esquecer. Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas. Tu és responsável pela rosa...” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 72). Se no livro o autor deixou lacunas a serem preenchidas pelo leitor acerca da amizade, no teatro essa questão foi fechada e claramente explicitada. Quando o menino está conversando com o Piloto, novamente a questão da amizade é reforçada:

PRÍNCIPE - Quando você olhar para o céu, estarei rindo prá você. *Você será sempre meu amigo* e vai rir comigo.

PILOTO - Sim eu vou rir muito, muito.

PRÍNCIPE - Os teus amigos ficarão espantados de ouvir você rindo para as estrelas. Vão dizer que você ficou maluco. Aí você vai explicar que as estrelas te fazem rir, *porque você é meu amigo*.

PILOTO - Vai ser engraçado.

PRÍNCIPE - *Você será sempre meu amigo? Meu maior amigo?* (grifos nossos)

No livro o mesmo diálogo se construiu da seguinte maneira:

- Quando olhares o céu de noite, porque habitarei uma delas, porque numa delas estarei rindo, então será como se todas as estrelas te rissem! E tu terás estrelas que sabem rir!

E ele riu mais uma vez.

- E quando te houveres consolado (a gente sempre se consola), tu te sentirás contente por me teres conhecido. *Tu serás sempre meu amigo*. Terás vontade de rir comigo. E abrirás às vezes a janela à toa, por gosto... E teus amigos ficarão espantados de ouvir-te rir olhando o céu. Tu explicarás então: "Sim, as estrelas, elas sempre me fazem rir!" E eles te julgarão maluco. Será uma peça que te prego...

E riu de novo.

- E será como se eu te houvesse dado, em vez de estrelas, montões de guizos que rriem. (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 87-88) (grifos nossos)

No texto dramaturgico a insistência do tema reforça o aspecto didático que a peça pretendia alcançar. A canção da Raposa tem também essa função:

Cativar é criar
um sentimento forte
aos pouquinhos, de mansinho
saber conquistar um amigo!

Cativar é abrir
no rosto um largo sorriso
hospedar no olhar
a chegada de um novo amigo!

Cativar é trocar
energia falar com o olhar, se afinar,
cativar é gostar por gostar!

Cativar é ser par
simpatia, sei lá, sintonia

harmonia, dar liga,
soar a mesma melodia!

Cativar é criar um sentimento forte
aos pouquinhos, de mansinho
saber conquistar um amigo!

Cativar é abrir
no rosto um largo sorriso
hospedar no olhar
a chegada de um novo amigo!

A amizade travada entre o menino e o aviador se dá de forma direta, havendo uma convivência marcada pela igualdade de tratamento. Não obstante a tentativa do texto de apontar para uma relação de igualdade entre adulto e criança, em alguns momentos a atitude do aviador é reveladora de uma visão adultocêntrica:

PILOTO - Baobás não são arbustos. Baobás são árvores gigantes. Como um carneirinho poderia comê-las?

PRÍNCIPE - Ora, antes de crescer os baobás são pequenos.

PILOTO - É, são pequenos. Por que você quer que o carneirinho coma os baobás pequenos? Já sei. Seu planeta é muito pequeno, e se um baobá crescer lá, iria rachar seu planeta no meio. Não é?

No livro, o menino responde de forma enigmática, e o aviador tem que refletir sobre o que foi dito:

- Os baobás antes de crescer, são pequenos.

- É fato! Mas por que desejas tu que os carneiros comam os baobás pequenos?

- Por que haveria de ser? respondeu-me, como se se tratasse de uma evidência. E foi-me preciso um grande esforço de inteligência para compreender sozinho esse problema. (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p.20)

Percebe-se que na adaptação para o teatro o aviador pergunta e já com ares de superioridade ele mesmo responde a questão, enquanto que no livro ele confessa que precisou de um grande esforço de inteligência. Em outro momento, quando o príncipe chora

por causa da preocupação de o carneiro comer a sua flor, no texto para o teatro o piloto reage de forma mais decidida: “PILOTO - A flor que você ama não vai estar em perigo. (Anoitece) Você é tão misterioso.”

No livro, o Piloto fica muito mais embaraçado e não encontra uma solução de imediato: “A flor que tu amas não está em perigo... vou desenhar uma pequena mordaca para o carneiro... Uma armadura para a flor... Eu... Eu não sabia o que dizer. Sentia-me desajeitado. Não sabia como atingi-lo, onde encontrá-lo... É tão misterioso, o país das lágrimas!” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 28)

As expressões no diminutivo também são indicadoras da visão adultocêntrica. No texto dramaturgico a fala do Piloto é: “Meu amiguinho! Eu quero escutar teu riso ainda”. No livro, nessa mesma passagem, o avião diz: “Ah! meu pedacinho de gente, meu amor, como eu gosto de ouvir esse riso!” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 87). Ainda que os diminutivos pudessem revelar uma forma carinhosa de tratamento, não é o caso nas expressões “meu amiguinho” e meu “pedacinho de gente”, ambas evidentemente marcando a diferença adulto/criança, visto que tais expressões dificilmente seriam utilizadas numa relação entre dois adultos.

A adaptação para o teatro não enfatizou a visão do menino em relação aos adultos. O livro reforça a visão que a criança tem do adulto. Assim, no final do diálogo com o rei, consta: “As pessoas grandes são muito esquisitas, pensava, durante a viagem, o príncipezinho.” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 40). Com o Vaidoso, aparece: “As pessoas grandes são decididamente muito bizarras, ia pensando ele pela viagem afora. (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 42). No encontro com o Bêbado, conclui: “As pessoas grandes são decididamente muito bizarras, dizia de si para si, durante a viagem.” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 43). Com o Acendedor de Lampiões, ele diz para si próprio: “No entanto é o único que não me parece ridículo. Talvez porque é o único que se ocupa de outra coisa que não seja ele próprio.” (SAINT-EXUPÉRY, 1993, p. 51). No texto adaptado, apenas no encontro com o Rei é mostrado como o menino vê os adultos: “As pessoas grandes são muito esquisitas. Já vou indo.” Percebe-se que o texto adaptado por um adulto não dá força à imagem que o protagonista tem do mundo adulto.

A inovação desse texto dramaturgico é a abordagem do tema da morte, ainda que de forma simbólica. No livro, é o menino quem fala da morte:

- Eu parecerei sofrer... eu parecerei morrer. É assim. Não venhas ver. Não vale a pena...

...

- Fizeste mal. Tu sofrerás. Eu parecerei morto e não será verdade...

Eu me calava

- Tu compreendes. É longe demais. Eu não posso carregar esse corpo. É muito pesado.

Eu me calava

- Mas será como uma velha casca abandonada. Uma casca de árvore não é triste...

....

Houve um clarão amarelo perto da sua perna. Permaneceu, por um instante, imóvel. Não gritou. Tombou devagarinho como uma árvore tomba. Nem fez sequer barulho, por causa da areia.

Na adaptação para o teatro, a cena ficou mais enxuta, mas o tema da morte permaneceu na fala do menino:

PRÍNCIPE - Tenho que ir esta noite. Você vai sofrer porque eu parecerei morto. Mas não será verdade. Será bonito...

PILOTO - Não, não. Não vou deixar você ir.

PRÍNCIPE - Está na hora. Adeus... meu amigo! (Dá um passo e cai devagarinho)

Em outro momento, quando os dois ainda procuravam o poço, o aviador estava preocupado porque ambos poderiam morrer de sede no deserto, e o menino lhe disse: “É bom ter tido um amigo. Mesmo se a gente vai morrer.” Essa fala foi mantida no texto dramaturgico e a abordagem do tema foi trabalhada com sutileza e ganhou um caráter poético na voz dos atores mirins que faziam o personagem do pequeno príncipe.

A opção de colocar uma criança como protagonista não deixa de ser uma novidade nos palcos curitibanos. Embora em outros espetáculos como *O menino maluquinho* e *Peter Pan na Terra do Nunca* já tivessem no elenco atores crianças, é a primeira vez que uma criança (no caso dois atores) ocupa o papel principal. O papel título do Pequeno Príncipe foi apresentado pelos meninos Gabriel Domingues e Diego Avelleda, com 6 e 8 anos de idade, respectivamente. Os dois se revezavam nos dias de apresentação no papel principal. No *Caderno G* do jornal *Gazeta do Povo*, de 28 de outubro de 1998, a jornalista Danielle Brito edita matéria com título “Da cantiga de roda ao jazz - trilha de *O Pequeno Príncipe* é opção para garotada”, destacando a interpretação dos meninos na trilha sonora do espetáculo:

Lançado o CD infantil *O Pequeno Príncipe*, com a trilha sonora da peça com o mesmo nome, que cumpriu recentemente temporada em Curitiba. Para a produção do disco, a já experiente compositora Rosy Greca se cercou de bons profissionais: o percussionista Helinho Sant'Ana e o arranjador e tecladista Ervin Fast. O resultado final é um trabalho competente, que remete ao imaginário infantil logo na primeira faixa, a curta cantiga de ninar que dá nome ao disco.

Entre os destaques do trabalho estão as faixas interpretadas pelos garotos Diego Avelleda e Gabriel Domingues, os dois atores que se revezaram no papel de Pequeno Príncipe na peça. A voz infantil de Diego, por exemplo, transmite bastante emoção a canções como “O Meu Planeta”. Os outros atores do espetáculo também emprestam suas vozes ao CD e, de forma geral, conseguem imprimir a homogeneidade necessária à trilha sonora.

Os arranjos de Ervin Fast colaboram para isso, seja em músicas mais lentas, como “A Rosa” (interpretada por Marcilene Santilli) ou em canções mais alegres, como “O Rei” (por Marcos Zenni), com uma introdução que lembra um espetáculo de circo.

Rosy Greca consegue contar a história do Pequeno Príncipe na trilha sonora em ritmos bastante distintos. Tem mambo - “O Vaidoso”, com Márcio Juliano e Diego Avelleda - cantiga de roda - “O Acendedor de Lampiões”, com Maureen Miranda e Gabriel Domingues - e até jazz - “A Serpente”, com Maira Weber.

Mas antes de ser um disco muito bem produzido, *O Pequeno Príncipe* se encaixa na linha dos trabalhos infantis que podem ser consumidos sem receio devido a sua fórmula didática. Em quase todas as onze faixas a compositora se pauta pela responsabilidade de divertir ensinando algo, mesmo que seja a simples lição de que uma flor nasce de um grão.

As músicas foram compostas exclusivamente para a peça e suas letras ajudam a contar a história. Novamente, como nos espetáculos anteriormente premiados, temos a música como parte integrante do texto dramático. A matéria destaca o lançamento do CD com a trilha sonora do espetáculo, que já havia encerrado a temporada. Além da ênfase às variações de estilos musicais, há o destaque ao aspecto de produto de consumo, visto que se encaixa em fórmula didática. Não obstante todos os elogios, o Troféu Gralha Azul, na categoria Melhor Composição Musical, foi para o espetáculo *A pequena sereia*.

Essa peça teatral foi realizada por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e é visível o incremento de outros produtos associados ao espetáculo. O investimento em programas de boa qualidade é um dos resultados da Lei: ganhou forma de libreto com a letra das canções, créditos, agradecimentos, fotos dos artistas e técnicos.

Uma postura neutra em relação aos espetáculos teatrais realizados na cidade parece ser a nova política adotada pelo jornal *Gazeta do Povo*. A jornalista Márcia de Freitas não está mais no *Caderno G*; foi substituída por Danielle Brito, que no ano anterior ainda fazia a crítica das peças em cartaz na cidade, como inclusive vimos na peça *A fada que tinha idéias*. No ano de 1998 o jornal se limitou a incluir a divulgação da peça no roteiro cultural juntamente com cinema, exposições e *shows*. Durante os dois meses em que a peça ficou em cartaz o jornal se limitou a publicar fotos e fazer pequenos comentários da peça: local, horário e preço. A única matéria de destaque associada ao espetáculo foi aquela que divulgou o lançamento da trilha sonora. A neutralidade do jornal é bem clara: no início da temporada, a peça foi classificada com GGGG (ótimo) - na época a avaliação era feita no máximo até GGGGG (excelente). A partir de 7 de outubro de 1998, o jornal deixou de classificar os espetáculos teatrais, limitando-se apenas a incluir os dados do espetáculo no roteiro cultural da cidade.

Nessa edição do Troféu, a cerimônia de entrega aconteceu no mês de dezembro de 1998, premiando os espetáculos no ano em que foram realizados, sendo que anteriormente a cerimônia acontecia no ano seguinte à realização do espetáculo. A montagem de *O pequeno príncipe* recebeu o Troféu Galha Azul somente na categoria de Melhor Espetáculo. Nesta edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos nas seguintes categorias: melhor espetáculo, diretor, ator, atriz e texto original. As demais categorias como compositor musical, ator e atriz coadjuvante, iluminador, figurinista, sonoplastia, coreografia, aderecista maquiagem e caracterizador concorriam junto com os espetáculos adultos. Dos trinta e quatro espetáculos concorrentes, oito eram destinados para crianças e três foram indicados para concorrer na categoria Melhor Espetáculo Infantil: *Maria Pipoca*, *O pequeno príncipe* e *Fantasmilha camarada*.

3.2.12 - *BATIMPAZ* - texto original de Enéas Lour. Direção de João Luiz Fiani. Troféu Galha 1999.

A peça apresenta a brincadeira de guerra feita por dois amigos. A irmã de um deles questiona o motivo para estarem em guerra. Simulam que eles são marechais que vão atacar a ilha onde ela será a velha moradora. Na brincadeira a menina impede que

ocorra a batalha: não seria justo, pois a velha moradora seria a única prejudicada. Em vez de guerrear, os dois deveriam procurar o coração no meio das metralhadoras e bombas que carregavam no peito.

A velha moradora conta um segredo: é preciso que o coração bata em paz para tudo dar certo, pois se o coração bate agitado tudo dá errado. Eles não dão ouvidos à mulher, começam a guerra e destroem a ilha. Quando percebem que tudo ficou arrasado, se dão conta da bobagem que é uma guerra, seja ela de brincadeira ou de verdade. Concluem que o mundo deve dizer não à guerra.

Toda a ação se passa em um quarto durante algumas horas do dia. Os personagens da peça são três crianças: Menino 1, Menino 2 e a Menina. As crianças representam os personagens adultos: os meninos atuam como o Soldado Azul e o Soldado Verde, e a menina, como a Velha Moradora. Há os personagens do maravilhoso: almofadas que ganham vida, atuando como o Marechal Azul e o Marechal Verde, papéis estes que representam o mundo adulto. Nenhum dos personagens crianças se depara com o Bem e o Mal e também não há o conflito como definido por BALL (1999). A ação transcorre sem obstáculos, em que é apresentada a brincadeira das crianças dentro de um quarto. Porém, é na brincadeira de representar a guerra que ocorre o conflito entre os marechais.

Todos os personagens são crianças, e aqueles que representam o mundo adulto (Marechais e a Velha Moradora) são construídos a partir do olhar da criança. Em cena não há interferência de nenhum personagem adulto do convívio dessas crianças. A única menção à família é quando o Menino 2 diz que ganhou um conjunto de capacete, metralhadora e cinto de utilidades do pai e outro do tio (LOUR, 1997, p. 12). Essa opção permite que seja trabalhado no texto a relação entre criança e criança, sem interferência do adulto, bem como elas vêem o mundo.

Na relação entre as crianças, o texto confirma uma educação sexista dos personagens, em que a menina é excluída da brincadeira dos meninos:

MENINO 2 - (INDIGNADO)... Ué?... O que é que você queria que fizesse mais que isso, *guria?*

MENINO 1 - Não ligue pra ela! (PEGA A ARMA DAS MÃOS DA IRMÃ)... *Ela não entende nada de armas de fogo!* (LOUR, 1997, p. 12)

...

MENINO 2 - E depois, *menina não brinca de guerra, né?* (LOUR, 1997, p. 13)

...

MENINO 1 - Ela não está brincando e, além do mais, *ela não sabe nada de guerra!* (LOUR, 1997, p. 15)

...

MENINO 1 - Por quê... por quê... por quê... *Que guria mais chata, seu!* (LOUR, 1997, p. 17)

...

MENINO 2 - Cada guerra começa de um jeito diferente, tá? *Não dá pra explicar como é que começam todas as guerras do mundo, guria!* É de jeitos diferentes! (LOUR, 1997, p. 17)

...

MENINO 1 - *Ô guria mais chata!*... Por que que não vai adiantar nada, hein? (LOUR, 1997, p. 19)

...

SOLDADO AZUL - Saia daí, *guria!* Você vai acabar sendo atingida! (LOUR, 1997, p. 25)

...

MENINO 2 - Ah! Assim não dá! A tua irmã tá *avacalhando com a brincadeira!* (LOUR, 1997, p. 26) (grifos nossos)

O mérito desse texto é mostrar a maneira como as crianças tratam-se entre si. O termo “guria” é bastante utilizado durante o espetáculo. O termo, de origem tupi, que nesta língua significa “pequena”, foi incorporado ao nosso vocabulário como sinônimo de “menina” (FERREIRA, 1975, p. 710). Sua utilização é comum em Curitiba e na Região Sul do país. Porém, da maneira como está inserido no texto, o termo ganha sentido pejorativo, e tratá-la assim revela uma maneira de excluí-la, visto que os meninos entre si não se tratam por guri, mas sim por “cara”, gíria adotada entre jovens, em sinal de camaradagem:

MENINO 1 - Cara! Que massa!!! (LOUR, 1997, p. 11)

...

MENINO 2 - ... E este aqui, cara (O AZUL) eu ganhei do meu tio que comprou pra mim, sem saber que o meu pai tinha me dado o conjunto verde! Que sorte, hein meu? (LOUR, 1997, p. 12)

Outra novidade do texto são os pequenos palavrões típicos da infância, e que pela primeira vez são colocados em cena. Alguns já foram citados acima, nas falas dos meninos quando se dirigem à menina e outros estão na voz de outros personagens, como os marechais, os soldados e a Velha Senhora. As expressões “guria” (LOUR, 1997, p. 12), “chata” (LOUR, 1997, p. 17), “besteira” (LOUR, 1997, p. 16), “seu narigudo verde” (LOUR, 1997, p. 24), “azulado de meia-tigela” (LOUR, 1997, p. 25), “seu repolhão”

(LOUR, 1997, p. 25), “para de avacalhar” (LOUR, 1997, p. 14), “ridícula” (LOUR, 1997, p. 36), “mas que barbaridade!” (LOUR, 1997, p. 42), “eu é que pago o pato?” ((LOUR, 1997, p. 42), “diga pra eles irem plantar batata” (LOUR, 1997, p. 43), “diga pra ela calar a boca” (LOUR, 1997, p. 43-44), “credo...” (LOUR, 1997, p. 45), “é uma grande bobagem” (LOUR, 1997, p. 45), “vocês parecem que têm cocô de galinha na cabeça” (LOUR, 1997, p. 48) são utilizadas ao longo do texto com muita naturalidade. A utilização desses termos é uma novidade em relação aos textos anteriores. Expressões dessa natureza não estão inseridas na voz dos personagens que representam o mundo da criança, ou quando o fizeram foi de forma muito econômica. Nenhum outro texto dos espetáculos anteriormente premiados utilizou-se com tanta abundância de expressões desse tipo.

Se por um lado os meninos apresentam um temperamento machista em relação à menina, por outro é ela quem tem mais maturidade, revelando a situação do público dessa virada de século: as meninas atingem a puberdade antes dos meninos, tornando-se maduras precocemente. Desde o início da peça, as colocações da menina revelam sua maturidade e é na voz dela que encontramos o caráter didático da peça:

MENINA - E o que é a guerra então, seu sabichão?

MENINO 1 - O que é guerra? Ora, guerra é assim... que nem uma briga! Só que com muito mais gente!... Milhares de pessoas e armas!

MENINO 2 - É! É um monte de gente brigando!

MENINA - Ah! Até aí eu sei, né?... Eu quero saber porque é que eles lutam tanto? Por que é que eles brigam? Que graça que tem? (LOUR, 1997, p. 16)

...

MENINA - Mas isso era lá no tempo que existiam reis e princesas e duques e dragões! Hoje não tem mais nada disso e continua tendo guerra! (LOUR, 1997, p. 16)

...

MENINA - É! Mas não tinha nada a ver com a ilha! Tem que começar no começo de tudo! Onde começou a briga que virou guerra por causa da ilha, entenderam? Tem que fazer a história toda! Assim ó: faz de conta que aqui na ilha tem uma coisa que o teu marechal quer muito, e, que o teu marechal também quer muito, tá? Daí começa a briga toda, tá legal? (LOUR, 1997, p. 26)

...

MENINA - Que droga!... Vocês ficaram loucos, é?... Destruíram tudo! (PEGA O ABAJUR APAGADO QUE ESTÁ NO CHÃO)... Que coisa!... Viu só no que foi que deu?... Grande porcaria de guerra!... Vocês não têm juízo, é?... (LOUR, 1997, p. 49)

...

MENINA - A única coisa que prestou dessa bobagem de guerra foi que a gente aprendeu que guerra é uma bobagem! E eu já tinha dito isso desde o começo! (LOUR, 1997, p. 50)

...

MENINA - Vão parar sim!... Quer dizer: Se **todo mundo** disser que tá errado fazer guerras... se **todo mundo** disser que guerra é uma bobagem que só serve pra destruir tudo e ninguém ganha nada destruindo tudo... se **todo mundo** disser que guerra é uma bobagem e que não quer mais guerra nenhuma... eles não podem mais fazer guerra nenhuma! (LOUR, 1997, p. 51)

...

MENINA - É!... Mas se **todo mundo** disser **não**... eles vão ouvir! Claro! e daí, o Coração da gente vai poder bater em paz... e a cabeça da gente funcionar direito!... Quem nem o Coração-da-Ilha batia em paz antes da Guerra... lembram? E então o mundo vai ser um mundo de paz... é só **todo mundo** querer! (LOUR, 1997, p. 51)

É essa menina quem interpreta, na brincadeira da guerra, a velha moradora da ilha: uma senhora muito sábia e que tem um forte poder de argumentação junto aos marechais e os soldados:

VELHA MORADORA - Eu me meter???... Gozado! Vocês vêm aqui na ilha e começam a fazer um barulhão de manhã cedo, eu acordo assustada, pulo da minha cama pra ver o que é que está acontecendo. Chego aqui, tem soldadinho pra todo lado, dando tiro e coisa e tal e tal e coisa... bem aqui, na frente da minha casa! E eu é que estou me metendo é?... Câmbio!

...

VELHA MORADORA - E eu com isso?... Podem ir plantar batata!... É bem melhor do que ficar explodindo a ilha dos outros!... Sem brincadeira! Olha: se vocês não sabem, eu ensino! É assim, ó: (FAZENDO A MÍMICA) ... Primeiro você pega um monte de batatas... aí... vocês largam as espingardas e pegam uma enxada e abrem um buraco na terra! Depois é só aguar direitinho, esperar crescer e depois colher as batatas!

...

VELHA MORADORA - Claro que têm!... Procurem direito! Deve estar aí por baixo desse monte de bombas e canhões que vocês têm aí!... O coitadinho do coração deve estar lá embaixo! Sufocado no meio de metralhadoras e granadas e espingardas e não sei mais o quê!... Mas, que ele está aí, está!... Pode estar meio sujo de fuligem de chaminé, meio triste e meio fraco, mas está aí! E um coração não pode viver assim sufocado, triste e sujo... não senhor! De jeito ou maneira!

...

VELHA MORADORA - Sem paz, a gente não consegue fazer nada! E esse é o segredo! ... Fácil, né? ... Pois é! Quando o coração bate em paz, a gente pode viver em paz, pode pensar em paz, trabalhar em paz, fazer tudo em paz!... Mas, quando o coração bate agitado... nervoso... bate em guerra ...

...

VELHA MORADORA - ... Ai dá tudo errado! ... A cabeça da gente não funciona direito, nem o coração e assim: nada pode dar certo, né?

...

VELHA MORADORA - E é por causa disso que guerra é uma grande bobagem, uma grande besteira!

São as personagens femininas que carregam na sua voz a mensagem da peça: o absurdo da guerra. Percebe-se que essa idéia é tomada e retomada nas afirmações da Menina e da Velha Senhora. Nesse sentido, a mensagem é transmitida dentro de um contexto pertinente sem a interferência de adultos.

Esse texto foi escrito em maio de 1982, quando a Argentina e a Inglaterra guerreavam pela posse das Ilhas Malvinas, ou *Falklands*, no Atlântico Sul (LOUR, 1997, p. 3), e foi revisado para publicação em 1997, por isso encontramos algumas gírias dessa década, como: “cara” e “massa” (LOUR, 1997, p. 11), bem como a citação da Ópera do Arame (LOUR, 1997, p. 9) que foi inaugurada no início dos anos 90.

A primeira montagem de *Batimpaz*, em 1986, ganhou o Prêmio Gralha Azul de Melhor Direção, sendo que naquele ano nenhuma peça ganhou o prêmio na categoria Melhor Espetáculo Infantil. Esse foi considerado um dos melhores textos do autor e ganhou destaque na imprensa, por fazer uma crítica da maneira como o material bélico é usado pelos países. Vejamos a matéria que saiu no jornal *Gazeta do Povo*, de 18 de abril de 1986:

Para quem não levou seu filho, ainda, neste final de semana está a oportunidade de levá-lo para assistir a peça infanto-juvenil "Batimpaz". O texto é de Enéas Lour e é um dos melhores que já apareceu nos últimos anos. Agradável e simples, a peça traz uma mensagem muito importante para as crianças. Mostra de que nada adianta fazer guerra e que a violência não compensa. A direção é de Fátima Ortiz e, como não poderia deixar de ser, um excelente trabalho.

O Governo do Estado do Paraná, por intermédio da Secretaria de Estado da Cultura, no dia 6/7/87, promoveu no Auditório Antonio Carlos Kraide o debate sobre da peça *Batimpaz*. Percebe-se que o espetáculo causou impacto junto ao público, tanto que foi realizado tal evento, mas não sensibilizou a comissão julgadora, que não deu o prêmio de

Melhor Espetáculo para nenhuma das peças infantis realizadas naquele ano.

Os personagens não têm nome, a ação se passa dentro de um quarto, usam expressões do cotidiano correspondentes ao perfil das crianças da cidade na virada do século, possibilitando um diálogo com as crianças que não têm um quintal ou a rua como local para brincadeiras, ou seja, um público que mora em apartamento. As músicas foram compostas exclusivamente para a peça e as respectivas letras ajudam a contar a história. Novamente, como nos espetáculos anteriormente premiados, temos a música como parte integrante do texto dramático.

Na nova montagem da peça, cuja direção foi de João Luiz Fiani, elementos do filme *Guerra nas Estrelas* passaram a integrar a encenação (alguns figurinos e adereços). A peça se passa na garagem do prédio onde moram as crianças, entre elevadores, extintores de incêndio, vassouras e equipamentos de limpeza. A imprensa não deu nenhum destaque para essa remontagem de 1999. A *Gazeta do Povo* limitou-se apenas a incluir os dados do espetáculo, no roteiro cultural da cidade publicado no *Caderno G*. No jornal *Estado do Paraná* não houve divulgação da temporada da peça.

O fato de a peça tratar de guerra trouxe para a cena do teatro curitibano dedicado à infância o tema da violência. Em 1986, tratar desse tema na dramaturgia infantil denotava o seu vanguardismo. As informações dos jornais da época revelam que a peça causou grande impacto, recebeu prêmio de direção. O texto foi considerado um dos melhores já produzidos pelo autor. O *Jornal do Estado* de 18 de abril de 1986 fez uma matéria sobre o espetáculo. Embora não houvesse a assinatura do jornalista, celebrava-se o Ano Internacional da Paz, e nada mais adequado do que uma peça que punha em questão o grande absurdo da guerra:

Enéas Lour foi muito feliz em seu texto de Batimpaz. A narrativa é interessante e empolga crianças, jovens e adultos. É uma peça infantil onde se vê, no palco, as brincadeiras, que fazemos ou fizemos, um dia, em casa. Para o jovem adolescente e o adulto, é recordar o brinquedo que um dia serviu como entretenimento.

A mensagem da peça não poderia ser melhor: a paz. Principalmente neste ano de 1986, que estamos vivenciando o "Ano Internacional da Paz" - Aqui cabe uma pergunta: será? - Estamos realmente no "Ano

Internacional da Paz?" - a resposta fica por conta do leitor.

Mas sobre a peça, Enéas Lour consegue retratar muito bem como é fácil ter paz e como é mais fácil ainda, fazer a guerra. E muitas vezes, "os marechais" que fazem guerras, nem sempre sabem porque as estão fazendo. Assim é Batimpaz. É uma peça que recomendamos, pois a mensagem é fácil de ser entendida, apesar da profundidade de seu significado. Mostra a realidade do que acontece entre as nações que, como no brinquedo, muitas vezes entram em desavenças simplesmente para poder usar o potencial bélico que possuem. Só que, no brinquedo tudo termina bem.

Os personagens estão muito bem, principalmente os dois "marechais". Muito interessante a forma como duas almofadas se transformam em "marechais". Fernando Marés, responsável pelos figurinos, foi muito feliz em sua criação. Os cenários também são de Fernando e merecem igual destaque. Regina Bastos, Pedro Moreira e Francisco Moura estão muito bem em seus papéis e dão um bom recado para as crianças. A iluminação ficou a cargo de Beto Bruel, e as músicas são de Nilo Dorr.

Finalmente, diríamos que numa peça para crianças, a defesa da paz é, por si só, um tema excelente. A partir do próprio título do espetáculo "Batimpaz", a peça já mostrava que seria agradável. Vale a pena.

Não obstante todos os fatores que envolveram a peça na sua primeira versão, somente treze anos mais tarde, em 1999, com a nova montagem e direção de João Luiz Fiani, que esta peça recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo. É na virada do milênio, quando o cinema e os desenhos animados exploram a violência para cativar o público infantil, cenas de luta, morte, acidentes tão comuns nesses meios, que o tema da guerra explorado pela peça ganha destaque e recebe o Troféu Gralha Azul.

O articulista Sérgio Augusto de ANDRADE (2001, p. 106), na matéria intitulada *Para os pequenos psicopatas*, salienta que o crime é a coerente especialidade dos canais de televisão destinados à infância: crianças gostam de violência, escatologia e perversões:

A programação dos canais infantis é uma demonstração razoavelmente contundente do assombroso equívoco que representa a convicção unânime de que crianças possam ser expressões clássicas da pureza ou da inocência; crianças, é evidente só podem ser expressões clássicas do crime. E crime é justamente a especialidade - implícita ou não - da maioria dos canais infantis. Sem a

representação maníaca da violência - sem golpes e desastres e armadilhas e explosões e desmembramentos e deformidades e todo tipo de embate físico - seus desenhos animados ficariam reduzidos, com alguma sorte, aos créditos finais. Em toda a glória pop e convulsiva do frenesi de seus traços, o desenho animado moderno parece ter sido um dos gêneros, que conseguiu realizar com maior sucesso, de forma quase involuntária, o grande sonho de Antonin Artaud, Jean Genet e George Bataille: transformar a violência num estilo. Uma vez atingido esse delicado grau de estilização, nada mais apropriado que dirigir toda essa violência, com sua explosiva exuberância, para as crianças - as únicas, talvez, capazes de entender integralmente e com uma paixão livre de qualquer bloqueio a encantadora brutalidade de seus códigos.

Tudo isso por um motivo simples: para as crianças, bem mais que um espetáculo, um valor moral ou um artil, a violência é uma linguagem. A única, aliás, que conseguem perceber com mais empatia. Conscientes da importância estratégica dessa empatia os canais infantis foram suficientemente hábeis para antecipar sua demanda e suficientemente pródigos para multiplicar sua oferta: neles, todo horário é nobre - a violência é uma regra, uma astúcia, um espetáculo e uma festa. Sua resposta mais direta às orientações introvertidas e bem-comportadas da psicologia infantil é reprisar mais uma vez a queda do Coiote num cânion rochoso ou as marteladas compulsivas de Jerry sobre o crânio de seu inimigo predileto. A psicologia dos canais infantis se resolve no machado.

A concepção do diretor João Luiz Fiani de aproximar a linguagem teatral de elementos cinematográficos, especialmente do filme *Guerra na Estrelas*, aliada ao fato de que o público nesse momento estivesse mais habituado à estética da violência deram ao espetáculo uma atualidade e ganhou maior receptividade do público e da comissão, tanto que foi laureado com o troféu de Melhor Espetáculo Infantil de 1999.

Nesta edição do Troféu, a cerimônia de entrega aconteceu no mês de dezembro de 1999, premiando os espetáculos no ano em que foram realizados. A montagem de *Batimpaz* recebeu o Troféu Gralha Azul nas categorias de melhor espetáculo, melhor atriz e melhor direção. Nessa edição do prêmio, os espetáculos infantis concorriam em separado dos espetáculos adultos nas seguintes categorias: melhor espetáculo, diretor, ator, atriz e texto original. As demais categorias, como compositor musical, ator e atriz coadjuvante, iluminador, figurinista, sonoplastia, coreografia, adrecista maquiagem e caracterizador concorriam junto com os espetáculos adultos. Dos quarenta e cinco espetáculos concorrentes, quatro eram destinados para crianças e apenas o *Batimpaz* foi indicado para concorrer na categoria Melhor Espetáculo Infantil”.

3.3 - OUTROS OLHARES

Para melhor compreender como é visto o teatro infantil, quais as expectativas da comissão em relação a essa arte, consideramos importante ouvir a opinião de algumas pessoas que fizeram parte da Comissão Julgadora do Galha Azul. Primeiro porque é através do olhar dessas pessoas que um espetáculo é escolhido como o melhor daquele ano, e segundo porque nos registros fornecidos pelo Teatro Guaíra não existe a justificativa da escolha de tais espetáculos.

Com base no levantamento feito em fontes oficiais sobre o Troféu Galha Azul, constatamos a presença de setenta pessoas que fizeram parte da comissão julgadora durante as vinte e uma edições do prêmio nos anos de 1974 a 2000 (tabela no anexo). Mais da metade desse número participou apenas uma vez como membro da comissão. Assim, optamos por entrevistar as pessoas que mais vezes participaram como membros do júri. A partir desse recorte, oito pessoas foram escolhidas:

- 1) Dinah Ribas Pinheiro, jornalista, treze vezes componente da comissão;
- 2) Marly Garcia Correia, jornalista, dez vezes componente da comissão;
- 3) Luciana Cherubim, professora, atriz e diretora, oito vezes componente da comissão;
- 4) Ivanise Medeiros de Albuquerque Garcia, professora de História da Arte, quatro vezes componente da comissão;
- 5) Magno Mickoz, formado em Psicologia, ator e diretor, quatro vezes componente da comissão;
- 6) Saul D'Avila, formado em Terapia Ocupacional, ator e diretor, três vezes componente da comissão;
- 7) Beatriz Elena Gessner, formada em Psicologia, três vezes componente da comissão.

Ainda que se pudéssemos pensar que o ideal seria entrevistar todos os membros da comissão, tal missão seria impossível, porque muitos deles já faleceram, outros não mais residem em Curitiba, e de outros não se sabe o paradeiro. Porém, o nosso recorte cobre todas as edições do Troféu, e os escolhidos são as pessoas que assistiram a um número maior de espetáculos teatrais aqui realizados, enquanto ocupavam a função de júri.

As entrevistas foram feitas entre os meses de maio e julho de 2002, em forma de questionário, gravadas em fita cassete e depois transpostas em formulários. Os quesitos do questionário foram os seguintes:

- 1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?
- 2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?
- 3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?
- 4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?
- 5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?
- 6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?
- 7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?
- 8) Você considera que o Troféu Gralha Azul contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?
- 9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem?
- 10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil?
- 11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?
- 12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?
- 13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?
- 14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocado na sua proposta?
- 15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia?
- 16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

O objetivo da entrevista foi de encontrar opiniões que pudessem traçar ou indicar qual seria a estética do teatro infantil, almejada por um público adulto mais crítico, visto que escolhidos para compor a comissão, e também perceber quais os critérios relevantes para que um espetáculo infantil fosse considerado satisfatório para receber o prêmio.

Com relação à separação do prêmio em categoria adulto e infantil, não obstante alguns membros da comissão entenderem que teatro é teatro não importa quem seja o público, prevaleceu o posicionamento de que a premiação deve ser separada do espetáculo adulto. Esses dois posicionamentos também são encontrados na literatura, em que há defensores de que a literatura infantil dever ter um tratamento diferenciado e aqueles

que se opõem à divisão entre literatura e literatura infantil, justificando que a boa literatura é boa não importando quem seja seu destinatário. A maioria dos entrevistados entende que a premiação deve ser diferenciada. A justificativa da comissão fundamenta-se essencialmente no fato de o espetáculo ser direcionado para públicos específicos e de a linguagem do espetáculo infantil ser diferente do espetáculo adulto. Magno Mickos acredita que a separação do prêmio em categoria adulto e infantil foi uma vitória da classe artística: *“A classe artística conseguiu uma vitória na diferenciação, quanto ao incentivo (a estatueta e o prêmio em dinheiro)*. A separação do prêmio em duas categorias também permitiu que um número maior de artistas fosse beneficiado com as premiações.

Não obstante esse critério político de laurear um número maior de artistas, é mais coerente que os espetáculos infantis sejam premiados em categoria distinta da adulta. Em algumas edições o espetáculo infantil concorreu junto com o adulto na categoria Melhor Espetáculo: 8ª, em 1987; 9ª, em 1988/89; 10ª, em 1989/90 e 14ª, em 1993/94. Das quatro vezes que concorreram juntos, apenas uma vez o espetáculo infantil levou o prêmio: *O menino maluquinho*, na oitava edição. Concluímos, como a maioria dos entrevistados, que é mais saudável o prêmio em separado, visto que o teatro destinado à criança possui uma linguagem própria e específica. Além disso, a comissão, por mais imparcial que tente ser, compõe um público adulto, sendo por isso, muito mais receptiva à linguagem destinada a esse público.

O texto dramaturgico é um item que os entrevistados julgaram como preponderante para avaliar um espetáculo infantil. Dos oito entrevistados, cinco apontaram diretamente o texto e três apontaram o conjunto do espetáculo, inclusive o texto, como critério de avaliação. Como LOMARDO (1994) indica a tendência de a dramaturgia para infância apresentar um perfil mais educativo que artístico e a repetição do esquema básico do maniqueísmo e didatismo, levantamos esse item junto à comissão. A maioria dos entrevistados entende que o teatro infantil não precisa ser pedagógico, mas deve ter uma mensagem, trazer informações para a criança, deve ser um texto que possibilite a reflexão. Embora alguns entendam que o aspecto didático está implícito nos textos, seja no teatro adulto ou infantil, ele não tem a função de ensinar: tem uma função muito maior: a de transformar. Vejamos o que diz Dinah Ribas Pinheiro: *“Não tão pedagógico, mas deve ter uma ação transformadora ou formadora. A criança precisa de informação transformadora, deve-se desconsiderar o piegas, o óbvio. O conteúdo deve levá-la a conviver com mundo dela de uma forma mais progressista, respeitando a natureza, os seres humanos,*

conhecendo outras culturas, outras crenças, outras realidades, trabalhando os valores humanos. Como ser humano em formação e como pessoa futura platéia, esta é a nossa responsabilidade.”

Constatamos que os textos dramaturgicos dos espetáculos premiados não se caracterizam pelo didatismo, com exceção da peça *A cegonha boa de bico*, em que a abordagem sobre a fecundação, baseada numa citação retirada de um livro, ganha um tom extremamente professoral. O maniqueísmo está presente nos espetáculos premiados cujos textos são mais antigos: *Chapeuzinho Vermelho*, *Pluft, o fantaminha*, *A Bela e a Fera* e *Peter Pan e a Terra do Nunca*. O tema do amor e amizade encontra-se em *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*, *Pluft, o fantaminha*, *A Bela e a Fera*, *Romeu e Julieta para crianças*, *Peter Pan e a Terra do Nunca* e *O pequeno príncipe*. O tema sobre brincadeiras de crianças é apresentado em *Era uma vez outra história*, *A cegonha boa de bico*, *O menino maluquinho*, *A fada que tinha idéias* e *Batimpaz*. Assim, o tema que diz respeito às brincadeiras de crianças foi repetido por seis vezes considerando que o *Menino maluquinho* ganhou o prêmio em duas edições distintas. O tema do amor e da amizade repetiu-se por sete vezes.

O teatro infantil curitibano, laureado com o Troféu Galha Azul, espelha o posicionamento da Professora Ivanise Medeiros de Albuquerque Garcia, membro da comissão por quatro vezes, ao posicionar-se afirmando que não é importante a função pedagógica do teatro infantil, mas que este deve conter uma mensagem: *“Não, não é importante, mas deve ter uma mensagem. Quando eu falo em mensagem, não estou pensando em mensagem moral, educativa. Estou pensando em algo que instigue, que atraia. Não acho que o teatro tenha a função de passar uma mensagem educativa ou moral.”* Os espetáculos premiados trazem mensagens de ordens diversas, com sutileza, discrição e artisticamente bem colocadas.

Se o didatismo não é uma marca do teatro infantil curitibano, então quais seriam os elementos caracterizadores da dramaturgia infantil? Ao serem indagados sobre o que diferencia o teatro infantil do adulto, os entrevistados deram respostas das mais diversas, mas ao referir-se ao espetáculo dirigido à criança, foram unânimes em destacar a linguagem cênica: *“... cenicamente, quanto mais colorida e rica a montagem, chama mais atenção...; a superprodução de cenários e efeitos, não dá para fazer teatro infantil com poucos elementos em cena...; o espetáculo deve ser agradável, brincalhão, visualmente*

gostoso de ver, a cor...; o jogo, o lúdico...; os signos do espetáculo para criança são diferentes; a movimentação e o ritmo são diferentes...; o infantil é uma coisa bonita, relaxante, inocente, o gestual é mais suave... ; o cenário é diferente...”

Esses trechos das entrevistas revelam a importância do texto cênico esteticamente bem realizado, ou seja, os aspectos visuais do espetáculo contam muito para o critério de avaliação da comissão julgadora. Ainda que tenham indicado elementos como o texto e o público, os membros da comissão foram unânimes em apontar o texto cênico como fator diferenciador entre o teatro infantil e o adulto. Nesse sentido, Saul D’Avila talvez sintetize o ponto de vista de todos os entrevistados: *“O que marca o teatro infantil é a superprodução de cenários e efeitos, não dá para fazer teatro infantil com poucos elementos em cena, com pouca coisa. A gente tem que concorrer com outros meios de comunicação, televisão, cinema, superproduções com efeitos especiais. Temos que ter cuidado com a produção, mesmo tendo um grande texto. O cenário te ajuda ir mais longe, o imaginário sai da caixa do teatro.”*

Em nossa pesquisa não tivemos acesso a todos os recursos cênicos que foram utilizados em todos os espetáculos premiados; porém como espectadores vimos os espetáculos premiados a partir de *O menino maluquinho*, realizado em 1993, o que totalizou sete espetáculos, e percebemos que, em relação aos espetáculos adultos vistos no mesmo período, os infantis são mais elaborados cenicamente.

Embora a comissão mencione a importância do texto dramaturgico na avaliação do espetáculo, este não é fator preponderante para o critério de premiação. Inclusive os entrevistados reforçam esse entendimento: *“... um texto, quando montado, é valorizado por si, ou pela montagem, quando esta é coerente...; o conjunto é que importa, às vezes tem uma superprodução e o texto é fraco...; um espetáculo que não tivesse um texto maravilhoso, mas que a soma dos demais elementos fosse boa, este poderia ser premiado..., o texto era importante para o conjunto, pois um espetáculo não pode ser considerado o melhor se todos os seus elementos não forem harmônicos e coerentes; é lógico que a linguagem dramática é avaliada, mas todos os aspectos são considerados...; mas acho que a comissão, como é formada por sete pessoas, pode até pender para isso: dar um prêmio de melhor espetáculo para aquele que é mais bonito apenas visualmente; o visual, o bom trabalho, cenário e figurino excelentes, mas tem de ser acompanhados de um bom texto...”*

As afirmações revelam que o texto dramaturgico é apenas um elemento entre todos os outros, e é o conjunto que se destaca para a premiação de Melhor Espetáculo. Desse modo, o texto só seria reprovado pela comissão se fosse extremamente incoerente, pois aquele com pequenos problemas de coerência interna (*Peter Pan e a Terra do Nunca*), ou outro esvaziado de sentido (*Chapeuzinho Vermelho*) ou mesmo o preconceituoso (*A cegonha boa de bico*) passaram pelo crivo da comissão e receberam o prêmio de Melhor Espetáculo, isso porque o texto cênico se sobrepõe ao texto dramático. De todos os textos analisados, os únicos que consideramos ultrapassados como dramaturgia infantil foram a adaptação de *Chapeuzinho Vermelho*, por Giovani Cesconetto, e *A cegonha boa de bico*, de Marilu Alvarez. Não obstante nossa constatação em relação ao texto dramaturgico, a adaptação de *Chapeuzinho Vermelho* foi um espetáculo marcante para Magno Mickoz, embora não fizesse parte da comissão na época da sua encenação, e a grande novidade cênica dessa montagem foi a utilização de um palco giratório. O teatro é uma arte que, além do texto dramaturgico, envolve vários outros componentes artísticos. Essa multiplicidade artística é o que caracteriza o teatro contemporâneo: a relação entre texto e representação ao espaço cênico, à função e ao trabalho do ator, entre outras (ROUBINE, 1998, p. 17). Assim, a encenação teatral deve ser vista e compreendida levando-se em conta todos os elementos com que dialoga.

A maioria dos membros da comissão acredita que o Troféu Galha Azul não contribuiu para uma nova estética do teatro infantil curitibano, e mencionam o nome da diretora Fátima Ortiz como referência de teatro infantil curitibano. Fátima Ortiz faz parte da história do Troféu Galha Azul, seja como diretora, como autora ou como atriz do Grupo Fonfuncionários da Arte, fundado em 1974. Dos espetáculos premiados, dois são de sua autoria em conjunto com Enéas LOUR: *Era uma vez outra história* e *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*. Cinco espetáculos tiveram sua direção: as duas montagens de *O menino maluquinho*, *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*, *Romeu e Julieta para crianças* e *A fada que tinha idéias*. Foi premiada na categoria Melhor Direção de Espetáculo Infantil: na primeira montagem de *Batimpaz* (que não recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo em 1986), em *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*, na segunda montagem de *O menino maluquinho*, em *Que história é essa* (1995) e *A fada que tinha idéias*. Recebeu ainda prêmio de Melhor Direção de espetáculo adulto: por *À moda de Viola Bala* (1983/84) e *Assim que passem cinco anos* (1984/85). A trajetória da diretora no cenário do teatro curitibano é de prestígio entre a comissão julgadora. Seu engajamento na dramaturgia infantil é também reconhecido em nível nacional. Recentemente, Fátima Ortiz e Enéas Lour foram

homenageados no Rio de Janeiro, ao lado de Maria Clara Machado, Tatiana Belinky, entre outros, quando foi celebrada a primeira edição do dia vinte de março como Dia Mundial do Teatro para Infância e Juventude. O evento foi patrocinado pelo Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude e pelo Serviço Social do Comércio.

Não obstante a riqueza de detalhes no acabamento, nos cenários e os temas correspondentes ao universo infantil nos trabalhos realizados pela diretora Fátima Ortiz, os entrevistados salientam uma certa repetição de fórmulas na concepção do teatro infantil realizado em Curitiba. Essa repetição já havia sido abordada por Fátima Ortiz ao referir-se à peça *Romeu e Julieta para crianças*, como citado anteriormente (DOTTO NETTO, 2000, p. 24). Ao analisar os textos dos espetáculos premiados, constatamos uma repetição de fórmulas. Por exemplo, a letra das músicas como parte integrante do texto dramático. O fantástico só não está presente na peça *A cegonha boa de bico*; todas as demais de maneira mais ou menos contundente, apresentam um personagem, uma situação ou elemento do fantástico, repetindo a fórmula comum na produção cultural para crianças.

Todos os textos dramáticos analisados repetem a fórmula de trabalhar com ação única e numa seqüência cronológica linear. Um enredo com ações secundárias ou paralelas não faz parte do repertório do teatro infantil premiado com o Troféu Galha Azul. Esse fato talvez decorra da preocupação dos autores/adaptadores em contar a história simples e se fazer entender, duvidando da capacidade das crianças de compreender um enredo com trama complexa.

Em todos os espetáculos premiados, praticamente não há o conflito. Saliente-se que, de acordo com a teoria clássica do teatro dramático, o conflito tornou-se marca registrada, precisamente para uma dramaturgia de ação (forma fechada). Outras formas (a épica, por exemplo) ou outros teatros (asiáticos) não se caracterizam pela presença do conflito nem da ação (PAVIS, 2001, p. 67). Os elementos fundamentais na caracterização do gênero dramático, como antagonismo das personagens, visões de mundo diferentes ou atitudes distintas em face de uma mesma situação, situações estas que originam o conflito e marcam a ação no texto dramático, não estão presentes na dramaturgia infantil curitibana. As peças analisadas não apresentam um conflito principal claramente estabelecido; quando apresentam são pequenos conflitos externos. A grande maioria dos textos repete a fórmula: a ação se apresenta sem conflito, e aqueles que esboçam um conflito, optam por uma solução rápida em favor do protagonista. A solução do conflito

sempre é resolvida por uma solução mágica ou com a ajuda de outros personagens, sem que ocorra o esforço do protagonista para o desenlace, e assim a ação é conduzida para uma situação de apaziguamento.

Outra repetição, é a inexistência de personagens com conflitos internos. Os protagonistas possuem caracteres (PALLOTTINI, 1989, p. 69-75) do bem, e os antagonistas, por sua vez, possuem traços do mal (Gancho, Lobo Mau, Perna de Pau). Esses antagonistas são castigados no final da história e punidos pela maldade praticada. Não é dada a possibilidade de evolução ou mudança do caráter do mal para o bem. O único personagem cujo enredo permitiria trabalhar esse tópico seria Fera; porém, a ação dramática, como no conto, se concentra em Bela. O mais curioso é que os personagens do bem podem castigar aqueles que são maus com as maiores barbaridades e crueldades, sem que sejam censurados por essa atitude. Os marinheiros de *Pluft, o fantasminha*, quando jogam Perna de Pau no mar, Peter Pan, quando luta com Gancho até este cair na boca do crocodilo e os caçadores de *Chapeuzinho Vermelho* que castigam o Lobo são tidos como heróis por praticarem atos que seriam condenados se realizados por personagens que ocupam a posição de antagonistas.

Os personagens tendem a uma construção unitária e não se enquadram na descrição aristotélica ou dialética. No teatro infantil curitibano os personagens são mais simbólicos, não apresentam contradições ou dúvidas nem se questionam sobre o mundo em que estão inseridos. Esses personagens são colocados em outra dimensão, que via de regra não corresponde ao cotidiano da criança espectadora.

O único texto que permite um diálogo maior com esse cotidiano é *O menino maluquinho*. Mesmo com o personagem do fantástico denominado Tempo, o protagonista está inserido num contexto que dialoga com o público: os pais, a família, a escola, os amigos, os avós, as brincadeiras da infância. Talvez seja exatamente esse diálogo com o universo da criança que fez da montagem de *O menino maluquinho* o espetáculo mais premiado da história do Troféu Gralha Azul. Ainda que em *Era uma vez outra história*, *A cegonha boa de bico* e *Batimpaz* o lugar da ação dramática (garagem, quintal e quarto, respectivamente) seja mais próximo daquele do público curitibano, os pais dos personagens não estão presentes; eles têm total autonomia, aparecem sozinhos e normalmente sem amigos e estabelecem contato com o mundo adulto sem nenhuma dificuldade. São estas características que se distanciam do público infantil.

Ação dramática sem conflito, ausência de conflito interno dos personagens, ação única e linear, elementos do fantástico, textos mais leves e divertidos, letras de música como parte integrante do texto dramaturgico e textos com enredo simples e claro são marcas dos textos dos espetáculos premiados com o Troféu Gralha Azul. Ivanise Medeiros afirma que o movimento e o ritmo são os diferenciadores do teatro infantil em relação ao adulto: “*Os signos do espetáculo para criança são diferentes; a movimentação e o ritmo são diferentes*”. No livro *No reino da desigualdade*, a autora afirma que a intensa movimentação em cena evidencia a dificuldade dos autores em trabalhar com o elemento básico do gênero dramático: a ação. Nos textos infantis, esta tende a não existir como eixo a partir do qual decorre o enredo ou a se configurar como movimentação desenfreada no palco. O que costuma ocorrer é a ausência de uma dinâmica dramática própria, que seja geradora de ação (PUPO, 1991, p. 71-72)

Se por um lado, durante vinte e uma edições do Troféu Gralha Azul houve a repetição das fórmulas mencionadas, por outro, o teatro infantil curitibano evoluiu como texto cênico e no que diz respeito à profissionalização dos artistas envolvidos. Tornaram-se ultrapassados aqueles textos didáticos e infantilóides, que tratavam a criança como um ser menor e idiota. Os textos dramaturgicos analisados apresentam em sua maioria personagens do fantástico, personagens crianças que não têm qualquer tipo de questionamento, seja em relação a si mesmas ou ao ambiente que as cerca. Os personagens não passam por qualquer forma de evolução e quase não há temas relacionados ao cotidiano da criança num contexto urbano.

Essa repetição de fórmulas se deu ao longo das vinte e uma edições do Troféu Gralha Azul, em razão de os critérios da Comissão serem os mesmos. Um espetáculo infantil, ainda que com um texto razoável, porém bem acabado visualmente, com música, coreografia, cenário, movimento e ritmo, colorido, com bom figurino e bons atores em cena: tinha a receita para receber o Troféu. Outro fator que contribuiu para essa construção estética do teatro infantil curitibano foi falta de uma crítica teatral especializada na cidade. Os jornais locais se limitam a publicar as resenhas encaminhadas pela produção do espetáculo. Efetivamente, só tivemos uma tentativa de crítica, em *A Bela e a Fera* e *A fada que tinha idéias*. Esse fato é apontado pela diretora Fátima Ortiz quando se referiu à montagem de *Romeu e Julieta para crianças*: “*As pessoas gostam, mas tem vários furinhos, erros que eu já deveria ter superado, e ninguém me encostou na parede para que eu*

pudesse ver. A gente tem autocrítica, mas hoje eu sinto a necessidade de trocar mais com as pessoas. Eu estou buscando a renovação da minha linguagem” (DOTTO NETTO, 2000, p. 24).

Ainda que a produção teatral local tenha adquirido um espaço respeitável na imprensa curitibana, ainda nos dias de hoje não conta com críticos teatrais, seja de espetáculos adultos seja para crianças. A única tentativa de crítica que tivemos durante a existência do Troféu Gralha Azul foi no período em que a jornalista Márcia de Freitas foi responsável pelo *Caderno G* da *Gazeta do Povo*.

Foi de fundamental importância a análise das matérias publicadas sobre os espetáculos premiados nos jornais locais. Ainda que não refletisse um ponto de vista mais crítico, revelaram os elementos que se destacavam nesse ou naquele espetáculo, o que possibilitou perceber os critérios estéticos que eram mais evidentes nas encenações. Os critérios de avaliação são divergentes e alteram-se constantemente, não só entre os membros da comissão, mas também na imprensa.

A *Gazeta do Povo* em determinado período classificava os espetáculos teatrais da seguinte maneira: GGG (ótimo), GG (bom) e G (fraco). Posteriormente, o critério foi alterado para GGGGG (excelente), GGGG (ótimo), GGG (bom), GG (regular) e G (fraco). Em ambos os casos, quando não havia indicação era porque o espetáculo não tinha sido avaliado. Essa classificação aconteceu em *Romeu e Julieta para Crianças*, *A Bela e a Fera*, *Peter Pan e a Terra do Nunca*, *A fada que tinha idéias* e *O pequeno Príncipe*. Depois, essa classificação deixou de existir. Ainda que de curta existência, a classificação feita pela *Gazeta do Povo* nos permitiu perceber as divergências entre os critérios do jornal e da comissão julgadora. O único espetáculo que recebeu classificação máxima pelo jornal e recebeu o Troféu Gralha Azul foi *Peter Pan e a Terra do Nunca*. Inclusive houve espetáculos que não foram premiados com Troféu, mas tiveram uma melhor avaliação pelo jornal em relação àqueles que receberam o prêmio.

Ainda que durante um curto período tenha existido uma crítica incipiente e a avaliação da qualidade do espetáculo pelo jornal, muitas vezes divergentes dos critérios adotados pela comissão julgadora, não foi o suficiente para impulsionar o teatro infantil para outras linguagens e experiências.

Com exceção de *Pluft, o fantasma*, os textos não trabalham com as diferenças raciais, religiosas, sociais, ou seja, não tratam do elemento mais evidente que caracteriza a humanidade: a diferença. Ao não focar diferenças existentes, os textos dramáticos transmitem uma visão de mundo equivocada e distorcida. Temas mais sérios ou que frequentam o universo da tragédia, estão fora do repertório teatral infantil. Desde a Antiguidade a tragédia ocupa um lugar nobre na dramaturgia, porém não é apresentada para crianças. É no mínimo curioso que a tragédia sendo tão recorrente no teatro adulto não o seja para o teatro infantil. Como os textos são elaborados por adultos, há uma preocupação em poupar as crianças do trágico, como também acontece na literatura infantil, em que essa forma é pouco explorada. Ivanise Garcia com muita propriedade aponta para a tendência do teatro curitibano e brasileiro de tratar de temas mais leves e divertidos para a criança: “*Acho que não só curitibano, mas uma tendência do teatro infantil no Brasil. A tendência predominante é essa, não se vê teatro experimental para crianças, é muito difícil. Abordam temas mais suaves, de forma brilhante, tentam outras linguagens, mas não tentam temas mais ousados, mais polêmicos.*”

A criança está exposta diariamente ao trágico (no sentido antropológico do termo), à violência, à miséria, ao medo, não só pela televisão e pelo cinema, como também nas ruas das grandes cidades - inclua-se a cidade de Curitiba. Talvez uma das dificuldades encontrada pelos produtores é a falta de textos dramáticos para crianças. De todos os espetáculos premiados, apenas cinco apresentavam textos originariamente escritos para teatro: *Era uma vez outra história*; *A cegonha boa de bico*; *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*; *Pluft, o fantasma* e *Batimpaz*; todos os demais foram adaptações da literatura para a linguagem dramática.

Desses textos originariamente escritos para o teatro, vale a pena destacar *Batimpaz*, que foi escrito em 1982 quando acontecia a Guerra das Malvinas. Concorreu ao prêmio de Melhor Espetáculo em 1986, porém só recebeu o prêmio de Melhor Direção. Com uma remontagem em 1999, com direção de João Luiz Fiani, recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e Melhor Direção, dentre outros. Cinco espetáculos estavam concorrendo ao prêmio, e *Batimpaz* foi o único indicado. Quais foram os critérios da comissão em premiar um espetáculo que já tinha concorrido ao prêmio treze anos antes e na época não logrou êxito, embora com grande repercussão na imprensa e no meio teatral? Saliente-se que no ano de 1986, sétima edição do Troféu, nenhuma das peças destinadas às crianças foi laureada com o prêmio de Melhor Espetáculo.

Esse fato não revela apenas os desencontros de critérios da comissão, a possibilidade de atualizar um bom texto dramaturgico, a importância da direção e a concepção do texto cênico. Como já mencionado, a montagem de *Batimpaz* pelo diretor João Luiz Fiani foi concebida a partir de elementos cinematográficos do filme *Guerra nas estrelas*. A concorrência do cinema, da televisão e de jogos virtuais foi apontada por Saul D'Avila: *“O que marca o teatro infantil é a superprodução de cenários e efeitos, não dá para fazer teatro infantil com poucos elementos em cena, com pouca coisa. A gente tem que concorrer com outros meios de comunicação, televisão, cinema, superproduções com efeitos especiais...”*

A utilização de elementos cinematográficos pode ser um indicador na mudança da estética do teatro infantil curitibano. *Batimpaz* foi a última peça de teatro premiada no milênio, visto que na 21ª edição, realizada no ano 2000, nenhum espetáculo infantil foi premiado na categoria Melhor Espetáculo. A não-premiação de Melhor Espetáculo gera descontentamento entre os produtores e artistas. A comissão já recebe críticas de toda a classe teatral pelas suas escolhas. A não indicação é ainda mais censurada pela classe. Porém, ao atingir a maioria, o Troféu ganhou maturidade, alertando os produtores e artistas ligados ao teatro infantil da necessidade de novos espetáculos, novas linguagens e outros temas. A não-premiação teria sido a prova da repetição de fórmulas do teatro infantil realizado em Curitiba.

Nessas duas edições do prêmio em que não ocorreu a indicação de espetáculo infantil para a categoria Melhor Espetáculo, a jornalista Dinah Ribas Pinheiro participou como membro da comissão e a justificativa para que esse fato ocorra corresponde a um critério estético estabelecido pela comissão: o prêmio não é para o espetáculo mediano, mas sim para o melhor. *“Quando não houver indicação, é porque não pode ser o prêmio pelo prêmio, a comissão tem o direito de não premiar. Não se deve premiar ‘o menos pior’, não é dar para o mediano porque ele é um pouquinho melhor que aquele que ficou atrás. No panorama geral as peças não mereciam a premiação de melhor espetáculo. Isso inclusive era um alerta, porque houve anos em que os espetáculos eram extremamente cansativos, só bonitos esteticamente, mas que não levava nada de novo para a criança, não tinha dramaturgia. Só porque a peça era interativa, repetia velhos padrões, fazia a criança pular, se você motiva, a criança interage facilmente, com qualquer coisa. Gralha Azul não é para dar o mediano, é para dar o melhor, é o grande espetáculo. A não-premiação faz mais que*

a premiação, pois serve para alertar os produtores que devem procurar saber porque não ganharam.”

Ainda não podemos dimensionar os efeitos da não-premiação nessa virada de milênio e a sua repercussão entre às produções realizadas para crianças posteriormente. O fato é que o teatro infantil deve buscar, seja no cinema, seja na televisão ou nos jogos eletrônicos, uma linguagem que dialogue com o universo da criança, para que continue a ser um formador de platéias. O bom espetáculo infantil é importante para a formação de platéia. Inclusive esse é o posicionamento da comissão: o teatro infantil deve ser bem realizado, porque ele é um formador de platéia. Nesse sentido, o Troféu Galha Azul contribuiu para profissionalizar e estimular as produções locais, aprimorando o teatro infantil. O objetivo de contribuir para a formação de platéia já era preocupação do Teatro Permanente da Criança nos anos 50, conforme apontou TEIXEIRA (1992).

Esse critério da comissão de avaliar um espetáculo bem acabado, com bom conteúdo possibilitou, ao longo dos anos, a formação da platéia teatral curitibana. Efetivamente, na última década novos espaços teatrais, inclusive pela iniciativa privada, foram inaugurados na cidade. Não só o número de teatros cresceu, mas também o número de peças teatrais tanto para o público adulto como para o infantil. Isso significa que Curitiba tem uma platéia muito maior do que há vinte anos, quando todos os espetáculos se concentravam quase que exclusivamente no Teatro Guáira.

O aumento de platéia implicou a multiplicação de auditórios, de peças teatrais para adultos e crianças. Conseqüentemente as artes cênicas ganham um espaço maior junto aos jornais locais. A partir de 1992, passa a ser realizado na cidade o Festival de Teatro de Curitiba, evento este com repercussão nacional, visto que grandes grupos e diretores estréiam aqui seus espetáculos. Em sua nona edição, o Festival abre um espaço na mostra oficial para os espetáculos destinados para a criança. O Festival possibilita que a produção teatral local troque, estabeleça dialogo e reflita sobre várias linguagens teatrais produzidas no país, confirmando a cada edição o aumento do público e da qualidade das produções destinadas à infância aqui realizadas.

CONCLUSÕES

A proposta de trabalhar com a análise dramatúrgica do teatro infantil premiado com o Troféu Galha Azul implicou situar a criança na história, o tratamento que ela recebe da sociedade e as expectativas desta em relação à criança, bem como a visão do adulto sobre ela. Utilizamos como principal fonte norteadora nessa parte do trabalho a obra de Philippe ARIÈS.

No momento seguinte trabalhamos as implicações do teatro e da infância, a importância do teatro no processo de educação da criança, visto que ele funciona como um espelho dos vários discursos da realidade e que ele auxilia a criança a perceber seus conflitos, medos e angústias, o que propicia o seu crescimento e amadurecimento. Nesse contexto, mencionamos a utilização do teatro apenas como elemento educador, ou seja, o teatro pedagógico, como preferimos denominar, em oposição ao teatro com preocupações estéticas e artísticas, que designamos teatro lúdico .

Trouxemos reflexões teóricas das características fundamentais do teatro como linguagem cênica e buscamos fazer uma abordagem da estética utilizada. Não obstante a estética de o teatro modificar-se conforme o contexto histórico em que está inserida, alguns elementos como o ator e o texto dramatúrgico permanecem desde a Antiguidade Grega até os nossos dias como principais caracterizadores dessa arte.

É importante salientar que os livros de teoria da dramaturgia em geral se abstêm de mencionar sobre a dramaturgia infantil. Pouquíssimos autores discorrem sobre o tema, e quando o fazem não chegam a aprofundar as questões que envolvem essa arte. Não pudemos deixar de fazer um paralelo, ainda que muito singelo, entre o teatro infantil e a literatura infantil. Não há como deixar de se deparar com o mesmo impasse da literatura infantil: deve ser tratada como gênero distinto ou se trata de um subgênero da literatura? Ou ainda, como preferem alguns teóricos, não se pode fazer a distinção entre literatura adulta e infantil, visto que a boa literatura ganha esse *status* independentemente da idade do seu destinatário.

Constatamos, a partir da bibliografia existente, que o teatro infantil foi relegado a um compartimento escuro, longe do olhar dos teóricos, bem como longe do

olhar dos grandes dramaturgos. Esse fato talvez se explique pelo contexto histórico em que o teatro infantil se desenvolveu. A produção “profissional” do teatro infantil foi mais intensa nos anos de 1970, sendo pouco pesquisado pelos teóricos do teatro. Outra hipótese seria o fato do teatro infantil não ser considerado como arte e não mereceria maiores estudos.

Como nossa pesquisa se refere ao teatro infantil premiado com o Troféu Galha Azul e produzido em Curitiba, procuramos reconstituir historicamente o desenvolvimento dessa arte na cidade, e paralelamente traçar a trajetória do teatro infantil aqui realizado. Nesse momento do trabalho percebemos a carência de pesquisas e livros que permitissem realizar um perfil mais apurado da trajetória do teatro curitibano ou paranaense.

Os textos fundadores da história do teatro local encontram-se na obra de SANTOS FILHO (1979), do final dos anos de 1970, que resgata de maneira superficial a história do teatro curitibano, e também a dissertação de mestrado de Selma TEIXEIRA (1992), que trata do teatro amador realizado na cidade na década de 1950. Outro trabalho acadêmico é o da pesquisadora Heloísa Afonso Arinos, sobre a produção do Teatro de Comédias do Paraná no período de 1959 a 1964. Deparamo-nos com a ausência absoluta de trabalhos sobre o teatro realizado em Curitiba no período de 1965 a 1973. A produção de 1974 a 1984 é resultado do Projeto Mabembão, patrocinado pelo Instituto de Artes Cênicas (Inacen), constante do catálogo *Exposição teatro paranaense 10 anos*, realizado por Célia Alvetti e Marly Garcia Correia. Por fim, temos a obra *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*, de Ignácio DOTTO NETO e Marta Morais da COSTA (2000), que, com base nos periódicos locais, registrou os espetáculos amadores e profissionais, adultos e infantis, realizados no período mencionado.

Resgatamos a história do Prêmio Troféu Galha Azul, bem como as peças teatrais premiadas na categoria de Melhor Espetáculo Infantil ao longo das vinte e uma edições do prêmio, que cobrem o período de 1974 a 2000. Além dessas informações, buscamos com os autores, produtores, diretores e atores os textos dramaturgicos dos respectivos espetáculos - tarefa bastante árdua, visto que não há a preocupação imediata da classe artística de guardar textos para eventual pesquisa acadêmica. Não conseguimos localizar os textos da primeira e da segunda peça premiadas com o Troféu Galha Azul: *Cinderela* e *Peter Pan*, adaptação de Sergio Queirolo e Antonio Carlos Kraide, respectivamente, visto que os autores são falecidos. Os textos de teatro que estavam no Departamento de Censura da Polícia Federal foram encaminhados ao Arquivo Nacional,

com sede no Rio de Janeiro. Tal órgão informou que efetivamente esse material lhes foi remetido, porém ainda não tinha sido catalogado, o que impossibilitou a sua localização.

A análise dos textos dos espetáculos premiados visa compreender os valores estéticos contemplados pela comissão para premiação de Melhor Espetáculo Infantil, bem como sua repercussão na imprensa. Nessa abordagem, procuramos estabelecer quais foram os critérios que nortearam o teatro infantil curitibano ao longo dos quase trinta anos do Troféu Gralha Azul.

Analisamos o espetáculo infantil premiado, principalmente, com base no seu texto dramaturgico e com algumas informações do texto cênico - ou seja, outros elementos que não o escrito, como música, cenário, iluminação, figurinos, que contribuem para realização do espetáculo. Inserimos em nossa análise, eventuais matérias publicadas em dois jornais de maior circulação na cidade, o que nos permitiu trabalhar com aspectos internos do espetáculo (texto dramaturgico e cênico) e os externos (repercussão na imprensa) para compreensão geral do espetáculo laureado.

A inclusão da imprensa nesta pesquisa justifica-se por nossa busca de perceber a repercussão das peças à época de sua encenação. Procuramos nos jornais locais informações que nos levassem a estabelecer quais mecanismos e que fatores estéticos eram considerados à época da encenação. Por meio dessas informações conseguimos perceber e entender a repercussão dos espetáculos premiados e o olhar da comissão em relação ao teatro infantil produzido em Curitiba. Nesse sentido nos utilizamos da eventual fortuna crítica extraída de dois periódicos locais de maior inserção na comunidade: *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná*.

Com base no levantamento feito nos jornais locais percebe-se mudança no tratamento da imprensa em relação às produções teatrais locais. Constatamos que inicialmente a produção teatral não recebia nenhuma atenção da imprensa curitibana, especialmente da *Gazeta do Povo*, jornal de maior circulação no Paraná. Nos anos de 1970, principalmente, as peças, quando citadas na imprensa, estavam nos comentários dos colunistas sociais. Nos anos de 1980, o teatro local ganha espaço um pouco maior: noticiava-se a montagem, são mencionados alguns créditos e os artistas envolvidos. Porém, as matérias são publicadas alhures: nas páginas onde houvesse espaço sobrando, seja nas policiais, de economia ou notícias gerais. É somente nos anos de 1990 que o teatro ganhou

seu espaço no jornal, primeiramente com a criação de uma coluna semanal dedicada à cultura com informações sobre as peças em cartaz, e depois com a produção do *Caderno G*, dedicado exclusivamente a todos os segmentos de arte, dando enfoque ao teatro adulto e infantil, inclusive com crítica teatral, ainda que incipiente.

Com base no levantamento das peças encenadas em Curitiba e premiadas com o Troféu Gralha Azul, constatamos que há grande carência de publicações sobre dramaturgia infantil e textos dramáticos. Pouquíssimos autores se aventuram nessa seara. Se eventualmente escrevem algum texto, passa das mãos do autor diretamente aos diretores ou produtores de teatro e raramente são publicados.

A parcimônia de textos dramáticos também é constatada no teatro infantil curitibano: das quinze peças premiadas na categoria de Melhor Espetáculo, apenas cinco foram originalmente escritas para teatro. Todas as demais são livres adaptações de contos de fadas ou histórias infantis. Diferentemente da literatura infantil, que ganhou seu espaço no mercado editorial, a dramaturgia infantil, com exceção de pouquíssimos autores, permaneceu encerrada nos meios teatrais.

Essa carência de textos para teatro talvez ocorra por regras do mercado ou pressão dos editores; porém, é incontestável que o texto dramático é um gênero pouco lido pelo grande público, tanto o adulto quanto o infantil. Os únicos textos infantis dramáticos editados para o grande público que localizamos durante este trabalho foi a obra de Maria Clara Machado, em seis volumes *Teatro I, II, III, IV, V e VI*, publicado pela editora Agir e na sua 1ª edição, bem como *Quatro histórias para teatro*, de Enéas Lour e Fátima Ortiz, publicação independente e realizada com recursos da Lei de Incentivo à Cultura., visto que as grandes editoras, normalmente, não mostram interesse por esse tipo de literatura.

Constatamos ainda que em Curitiba há falta de crítica especializada em teatro. Dessa maneira, a tarefa de coletar publicações sobre teatro infantil na imprensa local resultou bastante árdua, pois das poucas matérias publicadas, muitas são *releases* enviados pelas próprias companhias teatrais, o que dificultou situar a repercussão dos espetáculos na época da encenação. Não obstante as falhas e omissões da imprensa, ela é ainda fonte imprescindível para resgatar a história do teatro infantil na cidade.

Em vinte e uma edições do Troféu Gralha Azul, quinze espetáculos infantis foram premiados. A diferença entre o número de edições do Troféu e o número de espetáculos premiados se deu em razão dos critérios de premiação. Por quatro vezes, as peças da categoria infantil estavam disputando junto com as peças da categoria adulto o prêmio de Melhor Espetáculo; por três vezes as peças adultas foram premiadas. Por três vezes não houve indicação de peças infantis para concorrer ao prêmio, totalizando o número de seis as vezes que os espetáculos infantis deixaram de receber o Troféu. Essa informação pode ser indicativa da qualidade dos espetáculos infantis, ou seja, se não houve indicação é porque não foram preenchidos os critérios de qualidade exigidos pela comissão.

Entrevistamos alguns membros da comissão com o objetivo de encontrar opiniões que pudessem traçar ou indicar qual seria a estética do teatro infantil almejada por um público adulto mais crítico, visto que escolhidos para compor a comissão, e também para perceber quais critérios relevantes para um espetáculo infantil ser premiado.

Concluimos que o teatro destinado à criança apresenta linguagem própria e específica e não tem a função de ensinar: sua função maior é a de transformar. Os textos analisados não se caracterizam pelo **didatismo**, com exceção da peça *A cegonha boa de bico*. O **maniqueísmo** está presente nos espetáculos premiados, cujos textos são mais antigos: *Chapeuzinho Vermelho*, *Pluft*, *A Bela e a Fera* e *Peter Pan*. O tema de **amor e amizade** encontra-se em *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*, *Pluft*, *A Bela e a Fera*, *Peter Pan*, *Romeu e Julieta para crianças* e *O pequeno príncipe*. O tema **brincadeiras de crianças** é apresentado em *Era uma vez outra história*, *A cegonha boa de bico*, *O menino maluquinho*, *A fada que tinha idéias* e *Batimpaz*. Esses espetáculos trazem mensagens de ordens diversas, com sutileza, discrição e artisticamente bem colocadas.

O texto cênico - correspondente aos aspectos visuais e outros signos do espetáculo - quando esteticamente bem realizado, conta muito para o critério de avaliação da comissão julgadora, inclusive sendo este o diferenciador do teatro infantil. O texto dramaturgico é apenas um elemento entre todos os outros, e é o conjunto o que se destaca para a premiação de melhor espetáculo. Desse modo, o texto só seria reprovado pela comissão se fosse extremamente incoerente, pois aquele com pequenos problemas de coerência interna (*Peter Pan e a Terra do Nunca*), ou outro esvaziado de sentido (*Chapeuzinho Vermelho*) ou mesmo o preconceituoso (*A cegonha boa de bico*) passaram

pelo crivo da comissão e receberam o prêmio de Melhor Espetáculo, isso porque o texto cênico se sobrepôs ao texto dramático.

Há certa repetição de fórmulas na concepção do teatro infantil realizado em Curitiba. Por exemplo: a letra das músicas como parte integrante do texto dramático; o fantástico; ação única e numa seqüência cronológica linear; enredo sem ações secundárias ou paralelas; a ação apresentada sem conflito - e quando apresenta, há uma solução rápida a favor do protagonista -; inexistência de personagens com conflitos internos; personagens tendendo a uma construção unitária, não se enquadrando na descrição aristotélica ou dialética. As personagens crianças são apresentadas em lugares não correspondentes aos do cotidiano da criança espectadora. A personagem criança, via de regra, tem total autonomia e estabelece contato com o mundo adulto sem nenhuma dificuldade.

Os textos leves e divertidos, letras de música compondo parte do texto dramático e enredo simples e claro são marcas dos textos dos espetáculos premiados com o Troféu Gralha Azul. O teatro infantil curitibano evoluiu em seu texto cênico e no que diz respeito à profissionalização dos artistas envolvidos. Tomaram-se ultrapassados aqueles textos didáticos e infantilóides, que tratavam a criança como um ser menor e idiota.

Essa repetição de fórmulas se deu ao longo das vinte e uma edições do Troféu Gralha Azul, em razão de os critérios da comissão serem os mesmos. O espetáculo infantil, ainda que com texto razoável, porém bem-acabado visualmente, com música, coreografia, cenário, movimento e ritmo, colorido, com bom figurino e bons atores em cena tinha a receita para receber o troféu. Outro fator que contribuiu para essa construção estética do teatro infantil curitibano foi a falta de crítica teatral especializada na cidade. Os jornais locais se limitam a publicar as resenhas encaminhadas pela produção do espetáculo. Efetivamente, só houve tentativa de crítica em *A Bela e a Fera* e *A fada que tinha idéias*.

Ainda que durante curto período tenha existido crítica incipiente e avaliação da qualidade do espetáculo pelo jornal - muitas vezes divergente dos critérios adotados pela comissão julgadora -, não foi o suficiente para impulsionar o teatro infantil para outras linguagens e experiências. Com exceção de *Pluft, o fantasminha*, os textos não trabalham com as diferenças raciais, religiosas, sociais, ou seja, não tratam do elemento mais evidente que caracteriza a humanidade: a diferença. Ao não focar diferenças existentes, os textos dramáticos transmitem uma visão de mundo equivocada e distorcida. Uma das

dificuldades dos produtores é a falta de textos dramaturgicos para crianças. De todos os espetáculos premiados, apenas cinco apresentavam textos originariamente escritos para teatro: *Era uma vez outra história*; *A cegonha boa de bico*; *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*; *Pluft, o fantasminha* e *Batimpaz*; todos os demais foram adaptações da literatura para a linguagem teatral.

O teatro infantil aqui realizado iniciou amadoramente nos anos de 1950, e somente nos anos de 1970 se profissionalizou, ganhando, a partir desse momento, novo *status*. Por meio da premiação com o Troféu Galha Azul, os espetáculos destinados às crianças passam a ter mais qualidade e profissionalismo. Os produtores levam ao espectador produtos melhor acabados, cujos resultados asseguram a platéia presente e formam platéia para o futuro. É essa platéia que nos anos de 1990 contribui para o aumento de espaços teatrais e de peças em cartaz na cidade. As artes cênicas ganham mais espaço na imprensa e em Curitiba passa ser realizado anualmente o Festival de Teatro, com repercussão nacional.

Esperamos que nossa reflexão sobre o teatro infantil realizado em Curitiba e a constatação da repetição de fórmulas dos espetáculos premiados com o Troféu Galha Azul alcance os autores e produtores, para repensarem o teatro destinado à infância trilhando novos rumos nessa arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, F. L. *A fada que tinha idéias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- ANDRADE, S. A. de. Para os pequenos psicopatas. *Bravo*, São Paulo, n. 49, p. 106, out. 2001.
- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.
- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 1999.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS NETO, M. de L. *Psicanálise do teatro infantil: o papel conscientizador e terapêutico do teatro infantil*. São Paulo: Traço, 1984.
- BEAUMONT, Mme. L. de. *A Bela e a Fera*. São Paulo: Abril Cultural, [s/d].
- BELINKI, T.; GOUVEIA, J. Teatro para crianças e adolescentes: a experiência do TESP. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para crianças*. Ensaios de vários autores. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fada*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOGATYREV, P. G. Os signos teatrais. In: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRITO, D. Uma fadinha do barulho. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 out. 1997.
- BRITO, D. Da cantiga de roda ao jazz – trilha de O Pequeno Príncipe é opção para garotada. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 out. 1998
- CABRAL, I. *Cartazes do teatro paranaense*. Curitiba: (Edição Independente), 2001.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 5.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999.
- CAMPEANU, P. Um papel secundário o espectador. In: HELBO, A. (Org.). *Semiologia da representação: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CARNEIRO, D. *Pequena história do Teatro Guaira*. Revista do 1º Centenário do Teatro Guaira. Curitiba: Fundação Teatro Guaira, 1984.

- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CARVALHO, B. V. de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.
- CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA. *Livro próprio de anotações a partir da 15ª edição*. Curitiba, [s.n.].
- COELHO, N. N. *A literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Quiron/Global, 1982.
- COELHO, T. *Uma outra cena: teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Pólis, 1983.
- COURTNEY, R. *Jogo, teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CREPIN F.; DESAINTEGHISTAIN C.; PONZALGUES-DAMION, E. *Français: méthodes & techniques*. Paris: Nathan, 1996.
- DAMAZIO, R. L. *O que é criança*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DI GIORGI, P. *A criança e suas instituições: a família – a escola*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- DONZELOT, J. *Teoria crítica da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DOTTO NETO, I.; COSTA, M. M. da. *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FRAISSE, E.; POMPOUGNAC J.C.; POULAIN, M. *Representações e imagens da literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- FREITAS, M. Cores e amores. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 nov. 1994.
- FREITAS, M. Opereta Mirim. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 nov. 1995.
- FREITAS, M. Peter Pan e a Terra do Nunca estréia hoje, no Guairinha. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 5 out. 1996.
- FREITAS, M. Os melhores do teatro. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 mar. 1997.
- FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA. *Cinco textos para teatro infantil: coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil*. Curitiba: Grafipar, 1975.
- FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA. *Cinco textos para teatro infantil: coletânea das peças premiadas no II Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil*. Curitiba: [s.n.], 1978.
- FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA. *Textos para teatro infantil: coletânea das peças premiadas no III Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil*. Curitiba: [s.n.], 1978.
- GRIMM, W; GRIMM J. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Nilce Teixeira. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES, M. Lirismo cor-de-rosa. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 out. 1997

- HELBO, A. (Org.). *Semiologia da representação: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HONZL, J. Mobilidade do signo teatral. In: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- HUBERT, M.-C. *Le théâtre*. Paris: Armand Colin, 1998.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.
- KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 4. ed. Coimbra: Armênio Amada Editora, 1967. v. I.
- KAISER, W. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Coimbra: Armênio Amada Editora, 1948. v. II.
- KHÉDE, S. S. (Org.). *Literatura infante juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- KORCZAK, J. *O direito da criança ao respeito*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- LEENHARDT, P. *A criança e a expressão dramática*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1974.
- LOMARDO, F. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOUR, E. *Batimpaz*. Curitiba: (Edição Independente), 1997.
- LOUR, E.; ORTIZ, F. *Ari Areia, um grãozinho apaixonado*. Curitiba: (Edição Independente), 1997.
- LOUR, E.; ORTIZ, F. *Era uma vez outra história*. Curitiba: (Edição Independente), 1997.
- MACHADO, M. C. *Teatro I*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- MACHADO, M. C. *Teatro II*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- MACHADO, M. C. *Teatro III*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- MACHADO, M. C. *Teatro IV*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- MACHADO, M. C. *Teatro V*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- MACHADO, M. C. *Teatro VI*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- NATUREL, M. *Pour la littérature de l'extrait à l'oeuvre*. Paris: Clé International, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEACOCK, R. *Formas da Literatura Dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

- PEIXOTO, F. *O que é teatro?* 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PERRAULT. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Oliveira Ribeiro Netto. São Paulo: Editora do Brasil, [s/d].
- PERROTI, E. A criança e a produção cultural: apontamentos sobre o lugar da criança na cultura. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para crianças*. Ensaios de vários autores. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1984.
- PERROTI, E. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.
- PIAGET, J. *Seis estudos de Psicologia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976.
- PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- PIAGET, J; INHLEDER, B. *A psicologia da criança*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1978.
- PROJETO MAMBEMBÃO-IPIRANGA. *Exposição teatro paranaense 10 anos: 1974-1984*. [S.l.] INACEN, 1984.
- PUPO, M. L. S. B. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo no anos 70*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ROCHA, R. *Romeu e Julieta e outras histórias*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000
- ROUBINE, J. J. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990
- ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAINT-EXUPÉRY, A. *O pequeno príncipe*. 40.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- SANDRONI, D. *Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Di Giorgio Editores, 1975
- SANTOS FILHO, B. N. *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense*. Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.
- SARMENTO, Y. *Troféu gralha azul : 15 anos*. Curitiba: Tempo Integral Editora, 1995.
- SCHILLER, F. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT). *Revista de Teatro: Seminário de teatro infantil* 75. [S.l. : s.n.], número especial, agosto, 1976.

SOSA, J. A literatura infantil. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1987.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA, S. S. *Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação*. Curitiba, 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

TEIXEIRA, S. S. *Amadores em cena, v.1: O teatro do estudante do Paraná*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

TOUCHARD, P. A. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

TZVETAN, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZILBERMAN, R (org.) - *A produção cultural para crianças*. Ensaios de vários autores. 2. ed. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto. 1984.

ZIRALDO. *O menino maluquinho*. 27. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

ANEXOS

ANEXO 1 - Regulamento do Troféu Galha Azul, baixado 7 de março de 1991, através da Resolução nº 025/91, publicada no *Diário Oficial do Estado* de 13 de março de 1991.

RESOLUÇÃO Nº 025/91

O Secretário de Estado da Cultura, no uso de suas atribuições e
Considerando a necessidade de estimular a produção teatral e o maior acesso da população ao Teatro,
Considerando a oportunidade de divulgar os artistas e técnicos em artes cênicas do Estado do Paraná,

RESOLVE:

- 1º - Fica instituído o Regulamento do Troféu “Galha Azul / Prêmio Governador do Estado”
- 2º - A organização do Troféu “Galha Azul / Prêmio Governador do Estado” é regulamentada na forma do Anexo que integra a presente Resolução.

PUBLIQUE-SE E CUMPRA-SE

Curitiba, 7 de março de 1991.

RENÉ ARIEL DOTTI
Secretário de Estado da Cultura

REGULAMENTO DO PRÊMIO “GOVERNADOR DO ESTADO”, TROFÉU “GRALHA AZUL”

Art. 1º - A Secretaria de Estado da Cultura, a Fundação Teatro Guaíra, com apoio das Associação dos Produtores de Artes Cênicas do Paraná (APAC/PR) e o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná (SATED/PR), farão realizar, sempre no mês de março de cada ano, no Auditório Salvador de Ferrante, a festa do Teatro Paranaense, com a entrega do “PRÊMIO GOVERNADOR DO ESTADO” e do “TROFÉU GRALHA AZUL”, aos artistas, técnicos e produtores profissionais em espetáculos teatrais, considerados os melhores, através de julgamento por Comissão, nas diversas categorias, na forma do presente Regulamento.

DA COMISSÃO JULGADORA

Art. 2º - Compete à Fundação Teatro Guaira compor a Comissão Organizadora, com a presença dos seus servidores, para o exercício das seguintes funções:

- a) convocar a Comissão Julgadora para reuniões ordinárias e extraordinárias;
- b) gerenciar o projeto;
- c) repassar aos interessados o cronograma de ações;
- d) receber as formalizações de inscrição ou qualquer outra comunicação dos grupos ou companhias;
- e) divulgar amplamente que os espetáculos produzidos por entidades oficiais não concorrem à categoria de MELHOR ESPETÁCULO;
- f) registrar os espetáculos concorrentes em vídeo;
- g) atender às solicitações da Comissão Julgadora;
- h) repassar o presente Regulamento aos produtores e demais interessados;
- i) informar os funcionários dos auditórios sobre o ingresso gratuito dos membros da Comissão Julgadora.

DA COMISSÃO JULGADORA

Art. 3º - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) jurados que efetivamente estejam engajados no desenvolvimento das atividades teatrais em nosso Estado.

Art. 4º - Compete à Comissão Julgadora assistir a todos os espetáculos profissionais apresentados no período de sua atuação, ou seja, de março do ano anterior a março do ano da entrega do Prêmio, bem como às reuniões ordinárias bimestrais e às extraordinárias quando solicitadas pela Comissão Organizadora.

Parágrafo Único - O componente da Comissão Julgadora que deixar de assistir a 3 (três) espetáculos e/ou a 1 (uma) reunião ordinária, sem a devida justificativa, será dispensado.

Art. 5º - Não podem fazer parte da Comissão Julgadora as pessoas ligadas, direta ou indiretamente, aos espetáculos concorrentes.

Art. 6º - A Comissão Julgadora não poderá divulgar a relação dos vencedores antecipadamente.

Art. 7º - A Comissão Julgadora será formada por 2 (dois) membros indicados pela APAC/PR, por 2 (dois) indicados pelo SATED/PR e por 3 (três) indicados pela Fundação Teatro Guaira.

DOS CONCORRENTES

Art. 8º - Concorrem ao presente PRÊMIO todos os espetáculos profissionais produzidos no Estado do Paraná inscritos até uma semana antes da estréia na FTG.

Art. 9º - Cabe ao Produtor do Espetáculo entregar à Comissão Organizadora a ficha técnica completa do espetáculo, acompanhada de todas as informações sobre os componentes da mesma.

§ 1º - Na ficha técnica, ao lado do nome e da função desempenhada pelo profissional, deverá constar o número do seu Registro Profissional naquela função, vistado pelo SATED/PR,

§ 2º - Em caso de qualquer substituição ou modificação da ficha técnica, antes da estréia, caberá ao Produtor comunicá-los à Comissão Organizadora, em tempo hábil.

§ 3º - O programa do espetáculo, quando existente, deverá condizer exatamente com a ficha técnica anteriormente apresentada.

§ 4º - Caso a ficha técnica não condisser com o programa ou forem constatadas irregularidades nas informações prestadas, o espetáculo será desclassificado no tocante às informações irregulares.

Art. 10 - Os Produtores poderão inscrever quantos espetáculos desejarem, independente da categoria.

Art. 11 - A FTG poderá gravar 10 (dez) minutos do espetáculo, a critério do Diretor, durante a temporada oficial para o seu acervo.

Art. 12 - Os espetáculos concorrentes deverão cumprir temporada mínima de 10 (dez) apresentações em Curitiba, consecutivas ou não.

Art. 13 - Caso o Produtor não inscreva o seu espetáculo para o Prêmio, os artistas e técnicos poderão inscrever-se individualmente, nas mesmas funções, desde que observado o prazo do art. 8º do presente.

Parágrafo Único - Considera-se Produção oficial aquelas produzidas por órgãos públicos, federais, estaduais ou municipais.

DOS CRITÉRIOS DE JULGAMENTO

Art. 15 - Compete a cada componente da Comissão Julgadora atribuir pontos de 0 (zero) a 10 (dez) pra cada um dos concorrentes em sua categoria.

Parágrafo Único - O concorrente que não atingir a média aritmética mínima de 5(cinco) será eliminado.

Art. 16 - Podem concorrer, em qualquer função ou categoria, as produções realizadas por profissionais radicados no Paraná.

DA PREMIAÇÃO

Art. 17 - Concorrem à premiação, nas categorias adulto e infantil:

- 1) melhor espetáculo adulto;
- 2) melhor espetáculo infantil;
- 3) melhor atriz adulto;
- 4) melhor atriz infantil;
- 5) melhor ator adulto;
- 6) melhor ator infantil;
- 7) melhor ator coadjuvante adulto;
- 8) melhor ator coadjuvante infantil;
- 9) melhor atriz coadjuvante adulto;
- 10) melhor atriz coadjuvante infantil;
- 11) melhor diretor adulto;
- 12) melhor diretor infantil;
- 13) melhor autor adulto;
- 14) melhor autor infantil;
- 15) melhor iluminador adulto;
- 16) melhor iluminador infantil;
- 17) melhor sonoplasta adulto;
- 18) melhor sonoplasta infantil;
- 19) melhor compositor musical adulto;
- 20) melhor compositor musical infantil;
- 21) melhor maquiador adulto;
- 22) melhor maquiador infantil;
- 23) melhor aderecista adulto;
- 24) melhor aderecista infantil;
- 25) melhor figurinista adulto;
- 26) melhor figurinista infantil;
- 27) melhor cenógrafo adulto;
- 28) melhor cenógrafo infantil;
- 29) melhor revelação adulto;
- 30) melhor revelação infantil;
- 31) melhor espetáculo de Grupo de Teatro Itinerante.

Art. 18º - A Comissão Julgadora poderá atribuir Menção Honrosa a seu critério.

DO PRÊMIO

Art. 19º - O “PRÊMIO GOVERNADOR DO ESTADO” e o “TROFÉU GRALHA AZUL” consistem em quantia em dinheiro e no troféu.

Art. 20º - A quantia em dinheiro, a ser fixada por ato do Diretor Superintendente da Fundação Teatro Guaira, será paga no dia da premiação.

Parágrafo Único - Os recursos para a premiação sairão de dotação orçamentária da FTG.

Art. 21º - Os casos omissos deste Regulamento serão resolvidos pelas Comissões Organizadora e Julgadora.

ANEXO 2 - Lista das peças premiadas com o Troféu Gralha Azul, na categoria “melhor espetáculo infantil”

- 1ª Edição 1974/1975 - Não houve premiação
- 2ª Edição 1975/1976 -
 Espetáculo: *Cinderela, a gata borralheira*
 Grupo: Irmãos Queirolo
 Adaptação: Sérgio Queirolo
 Direção: Sérgio Queirolo
 Local: Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto
 (Guairão)
 Temporada: maio/1976
- 3ª Edição 1976/1977 -
 Espetáculo: *Peter Pan*
 Grupo: Prisma
 Texto: James Barrie
 Adaptação: Antonio Carlos Kraide
 Direção: Antonio Carlos Kraide
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: não localizada
 2ª Temporada: fevereiro/78 (TUC)
- 4ª Edição 1977/1978 -
 Espetáculo: *Era uma vez outra estória*
 Grupo: Fonfuncionários da Arte
 Texto: Enéas Lour e Fátima Ortiz
 Direção: Lala Schneider
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: dezembro/1977
 2ª Temporada: abril/1978

- 5ª Edição 1983/1984 - Espetáculo: *A cegonha boa de bico*
 Grupo: Fonfuncionários da Arte
 Texto: Marilu Alvarez
 Direção: Luthero de Almeida e Hugo Mengarelli
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: outubro e novembro/93
- 6ª Edição 1984/1985 - Espetáculo: *Chapeuzinho Vermelho*
 Grupo: Giovani Produções Artísticas
 Adaptação: Giovani Cesconetto
 Direção: Giovani Cesconetto
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: março a maio/1985
 2ª Temporada: junho/85 (Guairão)
- 7ª Edição 1986 - Não houve indicação
- 8ª Edição 1987 - Espetáculo: *O menino maluquinho* (prêmio de melhor espetáculo, não fazia distinção entre adulto/infantil)
 Grupo: Fonfuncionários da Arte
 Texto: Ziraldo
 Adaptação: Enéas Lour
 Direção: Fátima Ortiz
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: agosto a outubro/1987
 2ª Temporada: novembro/87 (Guairinha)
- 9ª Edição 1988/1989 - (prêmio de melhor espetáculo não fazia distinção entre adulto/infantil, e o prêmio ficou para espetáculo adulto)
- 10ª Edição 1989/1990- (prêmio de melhor espetáculo não fazia distinção entre adulto/infantil, e o prêmio ficou para espetáculo adulto)

- 11ª Edição 1990/1991-
 Espetáculo: *Ari areia, um grãozinho apaixonado*
 Grupo: Camafeu Produções
 Texto: Enéas Lour e Fátima Ortiz
 Direção: Fátima Ortiz
 Local: Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Mini-Guaíra)
 Temporada: outubro/90
 2ª Temporada: única apresentação em 15/01/91
- 12ª Edição 1991/1992-
 Espetáculo: *Pluft, o fantasminha* (único espetáculo indicado)
 Grupo: DKV Produções e Promoções Artísticas
 Texto: Maria Clara Machado
 Direção: Edson Bueno
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: maio/91
 2ª Temporada: única apresentação em 12/06/92
- 13ª Edição 1992/1993-
 Espetáculo: *O menino maluquinho* (único espetáculo indicado)
 Grupo: Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas
 Texto: Ziraldo
 Adaptação: Enéas Lour
 Direção: Fátima Ortiz
 Local: Teatro Palácio Avenida
 Temporada: outubro/92
- 14ª Edição 1993/1994-
 (prêmio de melhor espetáculo, não fazia distinção entre adulto/infantil, e o prêmio ficou para espetáculo adulto)

- 15ª Edição 1994/1995-
 Espetáculo: *Romeu e Julieta para crianças*
 Grupo: Teatrola
 Texto: Ruth Rocha
 Adaptação: Enéas Lour
 Direção: Fátima Ortiz
 Local: Teatro Palácio Avenida
 Temporada: outubro/94
 2ª Temporada: 03 e 04/12/94 (Mini-Guaíra)
- 16ª Edição 1995/1996-
 Espetáculo: *A bela e a fera*
 Grupo: DKV Produções e Promoções Artísticas
 Adaptação: Paulo Maia
 Direção: Paulo Maia
 Local: Teatro Fernanda Montenegro
 Temporada: novembro/95
- 17ª Edição 1996/1997-
 Espetáculo: *Peter Pan e a terra do nunca*
 Grupo: Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas
 Texto: Mário Schoemberguer
 Direção: Maurício Vogue
 Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
 Temporada: não localizada
- 18ª Edição 1997/1998-
 Espetáculo: *A fada que tinha idéias*
 Grupo: Regina Vogue Produções e Promoções Artísticas
 Texto: Fernanda Lopes de Almeida
 Direção: Fátima Ortiz
 Local: Teatro Fernanda Montenegro
 Temporada: outubro e novembro/97

- 19ª Edição 1998 - Espetáculo: *O pequeno príncipe*
Grupo: Produções Artísticas David
Texto: Saint Exupery
Adaptação: Moacir David
Direção: Moacir David
Local: Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha)
Temporada: agosto/98
- 20ª Edição 1999 - Espetáculo: *Batimpaz*
Grupo: Máscaras de Teatro
Texto: Enéas Lour
Direção: João Luiz Fiani
Local: Teatro Lala Schneider
Temporada: não localizada
- 21ª Edição 2000 - não houve indicação

ANEXO 3- Lista dos participantes da Comissão durante 21 Edições do Troféu Gralha Azul

Nome	Edições que participou
1) Alexandre Vidal	14 ^a
2) Almir Feijó	2 ^a , 4 ^a , 5 ^a e 6 ^a
3) Alvaro Collaço	10 ^a
4) Ana Lurdelo	3 ^a e 4 ^a
5) Antonio Carlos Gerber	3 ^a
6) Aramis Millarch	3 ^a e 4 ^a
7) Beatriz Gessner	16 ^a , 17 ^a e 18 ^a
8) Celina Alvetti	8 ^a
9) Celso Toniolo	3 ^a e 4 ^a ,
10) Cezar Ribeiro da Fonseca	7 ^a , 8 ^a , 20 ^a e 21 ^a
11) Christine M. V. Baptista	21 ^a
12) Cícero Camargo de Oliveira	3 ^a e 4 ^a
13) Claudio Ivanovitchi	19 ^a
14) Delcy D' Avila	15 ^a , 16 ^a , 17 ^a , 19 ^a e 20 ^a
15) Dinah Ribas Pinheiro	5 ^a , 6 ^a , 7 ^a , 8 ^a , 9 ^a , 10 ^a , 12 ^a , 13 ^a , 15 ^a , 16 ^a , 18 ^a , 20 ^a e 21 ^a
16) Edna Jankoski	9 ^a
17) Edson Luis Silva	18 ^a
18) Ermani Gomes Correia	2 ^a e 4 ^a
19) Evaldo Barros	15 ^a
20) Fernando Klug	13 ^a
21) Francisco Alves dos Santos	3 ^a , 4 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 7 ^a e 8 ^a
22) Glauco Souza Lobo	4 ^a
23) Helena Hornung Silva	21 ^a
24) Idelson Santos	7 ^a e 9 ^a
25) Ivanise Medeiros A. Garcia	11 ^a , 14 ^a , 19 ^a e 20 ^a
26) Jane D' Avila	13 ^a
27) Jane Martins	9 ^a , 10 ^a e 13 ^a
28) Jarbas Schuneman	7 ^a , 8 ^a , 9 ^a e 10 ^a
29) Joana Rolim	12 ^a
30) Jorge Eduardo Mosqueira	4 ^a
31) José Argemiro da Silva	2 ^a

32) José Carlos Leite	5 ^a
33) José Fiori	4 ^a
34) José Maranhão	11 ^a , 12 ^a , 13 ^a e 14 ^a
35) Laerte Ortega	11 ^a
36) Leon Sallun	4 ^a
37) Leopoldo Scherner	5 ^a
38) Lilian Teixeira	14 ^a
39) Luciana M. H. K. Cherubim	3 ^a , 4 ^a , 5 ^a , 10 ^a , 12 ^a , 13 ^a e 14 ^a
40) Luiz Afonso Burigo	20 ^a e 21 ^a
41) Magno Mickoz	15 ^a , 16 ^a , 17 ^a e 18 ^a
42) Malu Maranhão	11 ^a
43) Manuel Antonio Lopes	3 ^a e 4 ^a
44) Maria de Jesus Coelho	4 ^a
45) Mariangela Guimarães	18 ^a
46) Marilu Silveira	2 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 11 ^a , 15 ^a , 16 ^a e 19 ^a
47) Marlene Rodrigues	17 ^a
48) Marli Garcia Correia	2 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 12 ^a , 13 ^a , 14 ^a , 15 ^a , 17 ^a e 18 ^a
49) Marta Moraes da Costa	11 ^a , 12 ^a , 15 ^a e 16 ^a
50) Mauricio Cidade	17 ^a
51) Meiri Coleti	8 ^a
52) Miguel Sidney Muller	4 ^a
53) Milzi Guiz	19 ^a
54) Mirian Schaedler Karan	21 ^a
55) Narciso Assumpção	3 ^a
56) Neiva Camargo Ivanovitchi	20 ^a
57) Nelson Farias de Barros	4 ^a
58) Nelson Luis Ribas de Oliveira	2 ^a 3 ^a e 4 ^a
59) Nuevo José Baby	5 ^a
60) Osvaldo Domingos	3 ^a
61) Paulo Exlácio	7 ^a
62) Paulo Venturelli	14 ^a
63) Romário Borelli	19 ^a
64) Rosirene Gemael	9 ^a
65) Saul D' Avila	10 ^a , 18 ^a e 19 ^a
66) Sidnei Gaspar	20 ^a

67) Simone Mattos	17 ^a
68) Terezinha Cardoso	5 ^a
69) Wilmar Sauer	2 ^a e 3 ^a
70) Zanei Ramos Barcellos	5 ^a

ANEXO 4 - Entrevista com alguns membros da Comissão do Troféu Gralha Azul

Nome: MAGNO MICKOZ

Data da entrevista: 13/05/2002

Formação: Psicologia, Ator e Diretor

Edições que participou: 15^a, 16^a, 17^a e 18^a (total de quatro vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Vamos por etapas. Quando entrei na Comissão, já havia a distinção para Melhor Espetáculo Infantil e Melhor Espetáculo Adulto. Quando não havia essa distinção, ocorreram várias celeumas. Desde que foi criada, a premiação de Melhor Espetáculo adquiriu certas características, como também o Melhor Espetáculo Infantil. A Classe Artística conseguiu uma vitória na diferenciação, quanto ao incentivo (a Estatueta e o Prêmio em dinheiro)

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Prejudicado, isso só ocorreu na 7^a e 21^a Edições.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?

A comissão quando se reúne, discute, elabora e esclarece alguns pontos, que podemos chamar de "critérios". Como há o Regulamento do Troféu Gralha Azul para qualificar o aspecto geral da Premiação, a Comissão faz entre si estudos e discute detalhes, alguns combinados e entendimentos entre os membros da mesma, que podemos chamar de "critérios", para um entendimento, que, no final acabam sendo úteis. Exemplo: para definir ator principal e ator coadjuvante, maquiagem e caracterização, adereços de cenário e figurinos, revelação de ator/atriz e criadores. Cito essas categorias, pois hoje há um entendimento do público em geral, mas que até pouco tempo causava celeuma. Para Melhor Espetáculo, hoje, já é do entendimento que o mesmo deve, e é até salutar que possuas outras demais indicações, e até premiações nas demais categorias, para ser o Melhor Espetáculo.

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?

Não. Participar da comissão é praticamente um exercício. Tem que ver o espetáculo/peça disposto a assistir o que está na sua frente, com a cabeça limpa, uma função de espectador.

Se dispor à magia da encenação, os detalhes naturalmente aparecem.

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

Um texto, quando montado, é valorizado por si, ou pela montagem, quando esta é coerente. Para crianças, podem até fazer coisas “matadas”, mas estas, não se deixam enganar. Nem pelo texto, nem pela encenação.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

Naturalmente tem. Por si, já é pedagógico, sem deixar de ser lúdico. O teatro (infantil ou adulto), tem a função do jogo, da brincadeira, senão fica chato e sem sentido. Às vezes o pedagógico está implícito, por isso deve ser muito bem trabalhado. Por isso a premiação chama-se MELHOR ESPETÁCULO.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

É meio complicado, pois é questão de entendimento e de interpretação. Devíamos ser naturais como as crianças. Quando se vai assistir um espetáculo infantil, já está dito que é infantil. A mágica é a naturalidade com que isso acontece. Claro que cenicamente, quanto mais colorido e rica a montagem, chama mais atenção, mas o bom é ver a reação do público.

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?

Certamente. Um espetáculo premiado sempre marca, por isso foi premiado.

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem?

Algumas vezes sim. Não dá para ser estanque e não há fórmulas prontas. O ator é como uma esponja, que guarda coisas que servem e que não servem. Tem que experimentar sempre e aproveitar aquilo que funciona. Os recursos se aprimoram.

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil?

Os meios de comunicação e os recursos. Um exemplo, gravar um ensaio em vídeo, para rever detalhes da encenação, da interpretação, serve como material para o diretor e o ator.

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?

Em 1985, Chapeuzinho Vermelho, montada pela Giovani Produções, na qual tinha o palco que girava, Romeu e Julieta para crianças, Xi cadê o pingo do i, Peter Pan (produção do Giovani e da Regina Vogue), A Bela e a Fera, etc. Cada espetáculo tem uma particularidade, cada um marca de alguma maneira.

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

O mal feito, o mau gosto, o preguiçoso, o “trabalho matado”, isto sim é ultrapassado.

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?

O pessoal está mais atento e tem se preocupado mais com isso ultimamente.

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocados na sua proposta?

Isso acontece, pois algumas idéias ficam truncadas e se junta a um tanto de outras idéias, que acabam não sendo devidamente desenvolvidas, ficando assim, sem pé nem cabeça. Considero eticamente inviável citar nomes.

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia?

Elas compreendem muito bem, mas do jeito delas, por isso, as peças naturalmente são trabalhadas de forma mais adequada.

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

Com certeza. Embora nos dias de hoje, a qualificação por idade seja complicada e na escola, já se discute temas e assuntos antes considerados tabus e polêmicos. Esses temas são discutidos mais abertamente, nos mais variados meios de comunicação.

Nome: SAUL D'AVILA

Data da entrevista: 24/05/2002

Formação: Terapeuta Ocupacional, ator e Diretor

Edições que participou: 10ª, 18ª e 19ª (total de três vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Sim, porque são platéias diferentes, objetivos diferentes. Acho que a responsabilidade é maior num espetáculo infantil, não vejo diferença de qualidade, mas são obras diferentes, visões diferentes, propostas diferentes e por isso tem que ser separado.

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Prejudicado, isso só ocorreu na 7ª e 21ª Edições.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?

Os quesitos que ganha melhor espetáculo, ele tem que ganhar em vários outros quesitos separados. Aquele que ganha o maior conjunto (ator, figurino, cenário, texto) sempre será o ganhador do melhor espetáculo. Não é regra, mas sempre coincide, difícil não coincidir.

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?

Não

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

O texto é avaliado em separado, tem um quesito próprio para premiação. O espetáculo como um todo que é avaliado. O conjunto é que importa, às vezes tem uma superprodução e o texto é fraco.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

A função maior do teatro é divertir, entreter, estimular alguma coisa legal. Tem que deixar uma coisinha gostosa no coração das crianças, na cabecinha. A criança tem que se identificar, tem que ter uma mensagem, não pode ser uma brincadeira pela brincadeira, não é só diversão. A função do teatro é mostrar uma realidade diferente, ou como poderia ser, como está, abrir horizonte, cumprir a função não só divertir, abrir uma nova visão, mostrar um novo caminho, não sei se seria propriamente pedagógico, mas mostrar uma

visão diferente das coisas.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

Vendo profissionalmente como ator e diretor eu não vejo diferença alguma, o trabalho é igual e acho que até é muito mais difícil fazer teatro infantil do que o adulto. O adulto espectador nunca diz que o teatro estava ruim, e com criança você tem o resultado imediato. Se você não consegue entreter a criança, fazer a criança se envolver com o espetáculo, participar do espetáculo, ela te responde na hora. As cadeiras começam a se arrastar, criança começa a levantar toda hora para ir ao banheiro, começam a conversar, você não segura esta platéia se você não fizer um trabalho realmente que envolva. A criança é muito espontânea e natural. No teatro infantil o ator tem que estar ligado em todos os sentidos, suas percepções aguçadas para perceber a platéia. Além da responsabilidade, fazer coisas boas para formar platéia.

O que marca o teatro infantil, é a superprodução de cenários e efeitos, não dá para fazer teatro infantil com poucos elementos em cena, com pouca coisa. A gente tem que concorrer com outros meios de comunicação, televisão, cinema, superproduções com efeitos especiais. Temos que ter cuidado com a produção, mesmo tendo um grande texto. O cenário te ajuda ir mais longe, o imaginário sai da caixa do teatro.

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?

Não necessariamente, há preocupação de fazer um bom espetáculo, mas não necessariamente em torno do Galha Azul, não com o objetivo do Galha Azul. O Galha Azul é consequência de um trabalho bem feito.

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem?

Tenho percebido uma evolução na questão de cenários, mas as fórmulas são sempre as mesmas, não têm muita diferença.

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil?

Os cenários, e só adultos faziam crianças, hoje já tem atores crianças.

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?

É difícil selecionar um, porque todos agradam em algum aspecto. Cinderela, que foi

encenado no Guairão, porque foi uma grande produção, até mesmo porque o espaço exigia, usaram até os vagonetes para mudar cenário.

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

A história da carochinha, a criança se desenvolveu muito, a realidade virtual da televisão e do computador, as histórias muito simplóriaszinhas, texto tem que ser atualizado. Há espetáculos que não tem texto, só tem música, é visual, não tem mensagem nenhuma é apenas uma brincadeira.

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?

Sim.

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocados na sua proposta?

O espetáculo que é muito intelectualizado ou muito retardado demais

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia?

Teatro tem acompanhar o que está acontecendo, e acho que as pessoas tem medo de mostrar essas coisas, senão o teatro vai virar história da carochinha. A criança tem que viver isso através do teatro, a realidade tem que acontecer sim.

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

Sim, está mais no sonho da nossa infância de adultos.

Nome: DINAH RIBAS PINHEIRO

Data da entrevista: 20/05/2002

Formação: Jornalismo

Edições que participou: 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 12ª, 13ª, 15ª, 16ª, 18ª, 20ª e 21ª (total de treze vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Sim, por duas razões, primeiro porque ao se analisar um espetáculo infantil tem que se levar em conta algumas questões que no teatro adulto não são tão importantes. No teatro adulto o espetáculo pelo espetáculo pode ser premiado porque é bonito é estético, porque tem boa linguagem, boa forma. O conteúdo, eu diria, que às vezes não seria o mais importante, desde que seja uma bela peça de teatro dentro das técnicas. Para criança não, a responsabilidade é muito maior, não pode ser o bonito pelo bonito, não pode ser “bem feitinho”, “musiquinha bonitinha”, não só por ser a criança um ser em formação e ela precisa receber conteúdos que ajudem o crescimento, mas também é um formador de platéia. Assim a criança não pode só receber “festinha”, o bonitinho a festinha, aquelas coisas que excitam a criança, que fazem ela gritar, acho inclusive isso ridículo. O teatro infantil tem que ter um conteúdo especial, tem que ter todo um trabalho de formação, porque ele está formando uma platéia.

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Quando não houver indicação, é porque não pode ser o prêmio pelo prêmio, a comissão tem o direito de não premiar. Não se deve premiar “o menos pior”, não é dar para o mediano porque ele é um pouquinho melhor que aquele que ficou atrás. No panorama geral as peças não mereciam a premiação de melhor espetáculo. Isso inclusive era um alerta, porque houve anos em que os espetáculos eram extremamente cansativos, só bonitos esteticamente, mas que não levava nada de novo para a criança, não tinha dramaturgia. Só porque a peça era interativa, repetia velhos padrões, fazia a criança pular, se você motiva a criança interage facilmente, com qualquer coisa. Gralha Azul não é para dar o mediano é para dar o melhor, é o grande espetáculo. A não-premiação faz mais que a premiação, pois serve para alertar os produtores que devem procurar saber porque não ganharam.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil? Eu sempre briguei para levar em conta o texto.

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro? *Vários fatores eram levados em conta e o texto era um deles.*

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

No conjunto geral a nota poderia subir ou baixar por causa do texto. Um espetáculo que não tivesse um texto maravilhoso, mas que a soma dos demais elementos fosse boa, este poderia ser premiado.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

Não tão pedagógico, mas deve ter uma ação transformadora ou formadora. A criança precisa de informação transformadora, deve-se desconsiderar o piegas, o óbvio. O conteúdo deve levá-la a conviver com mundo dela de uma forma mais progressista, respeitando a natureza, os seres humanos, conhecendo outras culturas, outras crenças, outras realidades, trabalhando os valores humanos. Como ser humano em formação e como futura platéia esta é a nossa responsabilidade. Se ela conviver com o teatro dileitante, vai achar que o teatro é só aquilo. Quando ela for adulta ela nunca vai querer ver uma peça mais forte, mais reflexiva, porque ela aprendeu a ver somente a festinha pela festinha. Não que eu ache que o lúdico não seja importante, as cores, a fantasia tem que estar embutidos num conteúdo crítico, forte que retrate uma realidade, que fale da história ancestral, que fale da natureza, das relações humanas. Para adultos, o júri premiou espetáculos que eram apenas bonitos, para criança não pode ser só estética, tem que ter conteúdo.

A pedagogia no teatro é um fator importante. Teatro tem uma função maior que só ensinar, ele tem uma função muito mais formadora e transformadora, do que ensinar alguma coisa.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto? *O lúdico, tem um peso maior que o adulto. O espetáculo deve ser agradável, brincalhão, visualmente gostoso de ver, a cor e a música têm que ter um conteúdo bonito. E tem grupos que só usam a diversão, em qualquer historinha fraca, bobinha, cansativa. Tem que ter ritmo, colorido, lúdico, belo texto e conteúdo.*

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local? *Não, porque geralmente quem faz teatro não o faz por causa do infantil.*

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem? *Não vejo grandes novidades, estão se repetindo as mesmas fórmulas, não vejo algo completamente revolucionária no teatro, por melhores que sejam os espetáculos, nada de modificador, novo, nova forma, não.*

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil? *Pouca coisa.*

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?

O menino Maluquinho. Os dois grupos que fazem o melhor trabalho infantil é o da Fátima e o Dadá.

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

Maniqueísmo, o Bem e o Mal, essa verdade é cansativa, não é real na humanidade, porque uma pessoa é boa e num outro momento ela pode ser ruim. É bom que a criança veja que há os dois lados da moeda em todas as coisas. As peças que pregam que o menino bonzinho é que deve ganhar o presente, estão fazendo um teatro reacionário.

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?

Sim

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocados na sua proposta?

Aquele que mostra que a deficiência física é um castigo dos céus

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia? *Porque as pessoas poupam as crianças, não porque elas não entendam, ela vive a tragédia no cotidiano, na vida dela na família, na cidade, na televisão vê acidentes, acho que uma tragédia bem feita pode levar a criança a refletir que o mundo não é esse paraíso, e que tem também a dor a perda. A perda é uma tragédia para criança.*

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

Sim, tratam de temas mais leves e divertidos.

Nome: LUCIANA M. H. KÜSTER CHERUBIM

Data da entrevista: 30/05/2002

Formação: Professora, Atriz, Diretora e Bacharel em Direito

Edições que participou: 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 10ª, 12ª, 13ª e 14ª (total de oito vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Não acho que deva. Sempre considero o teatro como uma coisa única, “infantil” ou “adulto” deve ser considerado “teatro”. Uma boa peça infantil agrada ao adulto. Se o espetáculo infantil concorrer com os para adultos, seus produtores tendem a cuidar mais de detalhes, a elaborar mais a realização do espetáculo, não deixá-lo “idiotizado”. Note que não generalizo, tenho assistido espetáculos de teatro infantil extremamente bem realizados, e muitos de teatro para adultos que deixam a desejar. O fato de algumas vezes a premiação ser junto ou separada foram experiências cujos resultados ainda não foram estudados o suficiente e são de acordo com as decisões das categorias ao refazerem a cada ano os critérios para premiação. E há também a questão da política: quanto mais prêmios mais pessoas são agraciadas e o contentamento é maior.

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Prejudicado, isso só ocorreu na 7ª e 21ª Edições.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?

Comissão reunida, cada membro justificava o seu voto (ou não) de acordo com os mesmos critérios para julgar os espetáculos adultos, nas várias áreas: conjunto do espetáculo, melhor ator, etc., segundo seus próprios critérios, pois é um julgamento extremamente subjetivo em algumas áreas. Em arte, nunca o critério é só técnico. Eu sempre usei o sistema de anotar tudo o que eu pudesse perceber sobre o espetáculo. Alguns companheiros não o faziam, mas...

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?

Não, e isso nem seria possível por causa da diversidade de espetáculos que nos era oferecida. Mas, supõe-se que os membros da Comissão seriam suficientemente coerentes para harmonizar os diversos itens da premiação. A Comissão não regularizava nada, pois aí estaria indo de encontro à liberdade de criação.

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

O texto era importante para o conjunto, pois um espetáculo não pode ser considerado “o melhor” se todos os seus elementos não forem harmônicos e coerentes. É difícil texto ruim produzir um bom espetáculo. Eu sou muito pelo texto, nossa língua é tão rica, tão expressiva e é um prazer ouvir um texto bem representado.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

Não, acho que no teatro infantil a ação tem que transcorrer de uma maneira fluente que permita a criança tirar suas próprias conclusões. Para mim todo teatro é didático, seja para adulto ou criança. O teatro tenta discutir alguma coisa, se o teatro não te leva a um conflito interior, não está cumprindo a sua função.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

A linguagem. O conteúdo pode até ser o mesmo só que dito de maneira diferente e acessível. Qualquer assunto pode ser veiculado para crianças desde que sem moralismo, falsa pedagogia e a tal “é dando que se recebe” (se você tirar boas notas você ganha a bicicleta). Ou se escreve para a criança com consciência (veja-se Silvia Ortoff, Ana Maria Machado, Maria Clara Machado, Ruth Rocha, Ziraldo, Mylla, etc.) ou não se escreve. O jogo, o lúdico é fundamental na literatura infantil, teatral ou não. Quem faz teatro infantil deve gostar e conhecer a criança. Ela deve ser respeitada.

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?

Não. Porque o Prêmio Galha Azul é uma coisa pontual, o que eu acredito que tenha contribuído mesmo foi o pouco tempo da ATIC, Associação de Teatro Infantil de Curitiba, e também os vários festivais de teatro infantil que foram realizados em Curitiba e também os de teatro de bonecos. O Galha Azul contribuiu, sim, dentro de determinados limites, pois a competição (coisa que não gosto) sempre incita os que gostam de competir, não tanto pelo produto em si, mas pelo prazer de ganhar.

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem?

De modo geral repete, sim. Mas tivemos grandes inovadores: Kraide, Perré, Fátima, o Teatro do Estudante e o Gruta do Colégio Estadual do Paraná.

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil?

Acho que o conteúdo melhorou muito.

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?

O rapto das cebolinhas, que foi o primeiro moderno que assisti. E agora, bem mais tarde, O menino maluquinho, que apresenta a criança como ela é e sua família também.

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

Clichês, frases que dão indicação da moral não explícita por exemplo “que caderno bonitinho; você já escovou os dentes”. O conteúdo não dirigido à criança, as vezes o conteúdo é para os pais e não para as crianças, para agradar os pais. É aquele teatro onde tudo é bonitinho, naquele conceito estereotipado de beleza. A linguagem muito piegas, cheia de diminutivos, muito tatibitati, tratam a criança como debilóide e isso é muito irritante no teatro infantil. A criança tem que ter uma noção da realidade.

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?

Sim, inclusive a versão do Pluft foi muito interessante.

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocado na sua proposta?

Sim.

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia?

Porque o adulto quer superproteger a criança. Tem famílias que não permitem que suas crianças vejam os mortos. A criança é capaz de compreender, ela vive no meio de uma tragédia. Tem que dar ela condições de viver nesse meio.

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

Sim, por causa da superproteção à criança, a criança não pode ser magoada, ferida. Os adultos acham que a criança vai ter tempo de conviver com isso, daí encontramos adultos desajustados que não sabem conviver com os altos e baixos dessa vida, são desajustadas porque na infância não trataram desses temas. Na infância não foram alertadas sobre isso, precisam saber que existe.

Nome: Ivanise Medeiros de Albuquerque Garcia

Data da entrevista: 12/06/2002

Formação: História com especialização em artes. Professora da FAP

Edições que participou: 11^a, 14^a, 19^a e 20^a (total de quatro vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Acredito que a premiação deve ser diferenciada, visto que o espetáculo adulto e o infantil (dirigido para crianças) apresentam linguagens e forma próprias direcionadas para públicos específicos, o que torna inviável critérios comuns de avaliação no que diz respeito a texto, visual, etc.

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Eu diria que os critérios para eliminação de espetáculos, adulto ou infantil são os mesmos, pois o que vale neste caso é o (não) cumprimento do regulamento.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?

Antes de mais nada, é preciso levar em conta o público a que se destina. Assim o aspecto lúdico, o texto lúdico, interessante, o envolvimento, que possibilita as crianças participarem, interagirem com o espetáculo.

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?

Não, fora os critérios definidos no regulamento, cada um julgava de acordo com parâmetros particulares.

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

É lógico que a linguagem dramática é avaliada, mas todos os aspectos são considerados.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

Não, não é importante, mas deve ter uma mensagem. Quando eu falo em mensagem, não estou pensando em mensagem moral, educativa. Estou pensando em algo que instigue, que atraia. Não acho que o teatro tenha a função de passar uma mensagem educativa ou moral.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto?

Ambos devem de alguma forma instigar, emocionar. No entanto, as linguagens e as formas são diferentes. Os signos do espetáculo para criança são diferentes; a movimentação e o ritmo são diferentes.

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?

Não. Acho que a grande contribuição para uma nova estética do teatro infantil local deve ser atribuída à Fátima Ortiz que por seu talento, sensibilidade e competência, iniciou uma nova era do teatro voltado para o público infantil em Curitiba.

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem?

Acredito que houve um crescimento sem dúvida - os espetáculos da Fátima Ortiz, estão aí. Hoje existe uma preocupação maior com a consistência do espetáculo, com o acabamento, com a produção. Claro que ainda persistem espetáculos grosseiros, que repetem fórmulas, mas no geral percebe-se uma mudança.

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil?

Acho que o acabamento do espetáculo em si.

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê?

A história de Pã, entre muitos outros.

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil?

Tem um bocado de coisas ultrapassadas, historinhas muito infantilóides, ninguém agüenta mais e objetivos didáticos, acho que até pode trazer esses objetivos, mas tem que ser muito bem feitos. Por exemplo a questão da ecologia tem que ser muito bem trabalhado, muito sutil, senão fica uma coisa muito boba, muito chata.

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil?

Alguns sim e outros não. Os espetáculos da Fátima, particularmente, atingem muito. Os do Mauricio Vogue também são interessantes. Têm alguns que são cansativos para criança, têm alguns que não funcionam, longas falas não funcionam para criança. Tem que ter idéias curtas e ser muito lúdico.

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocadamente na sua proposta?

Sim, textos muito longos e muito reflexivos são equivocados, não funcionam.

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia?

Porque tem que ter um tratamento muito especial. Uma tragédia para ser transposta para uma linguagem para criança, pode esvaziar, é um trabalho muito difícil. Não se pode tratar a tragédia de forma banal, mas também não se pode dar toda sua carga dramática e trágica. No entanto, existem muitas histórias, fábulas que são extremamente trágicas: por exemplo João e Maria. São histórias muito violentas, acho que as crianças compreendem, e ousaria dizer que seria de grande valia adaptar essas histórias porque a criança se identifica com essas situações. Poderia ser trabalhada a psicologia infantil através das suas fantasias, suas perdas e seus medos: seria fantástico! Cinderela e Branca de Neve foram pasteurizadas pela Disney, mas originariamente são histórias violentas.

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos?

Acho que não só curitibano, mas uma tendência do teatro infantil no Brasil. A tendência predominante é essa, não se vê teatro experimental para crianças, é muito difícil. Abordam temas mais suaves, de forma brilhante, tentam outras linguagens, mas não tentam temas mais ousados, mais polêmicos.

Nome: MARLY GARCIA CORREIA

Data da entrevista: 04/07/2002

Formação: Jornalismo

Edições que participou: 2ª, 3ª, 4ª, 12ª, 13ª, 14ª, 15ª, 16ª, 17ª e 18ª (total de dez vezes)

1) Na sua opinião, por que o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas? *Com certeza. São categorias, no meu entender, bem distintas porque são públicos diferentes que você vai atingir. Hoje em dia criança não se contenta com peça teatral que não seja elaborada especialmente para ela. Assim como existe a de adulto, que é bem elaborada, sempre um produto bem acabado, o infantil também deve ter. O infantil deve ter categorias distintas e prêmios distintos.*

2) Os critérios de não-premiação, são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis? *Prejudicado, isso só ocorreu na 7ª e 21ª Edições.*

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil? *No teatro infantil me preocupa o texto, o acabamento, tudo isso complementa. Mas a minha preocupação, quando eu vou analisar, pode ser até um espetáculo com a parede nua, mas o texto deve ser muito bem cuidado. Depois como tenho itens para observar, avalio a sonoplastia, luz e tal. Mas sempre é o texto que prevalece.*

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro? *Não. Ficava a critério de cada um. Até íamos juntos, mas um não influenciava o outro. Depois nós fazíamos a análise em casa e nos encontrávamos no dia do julgamento. Nós sabíamos que havia itens a observar, porque os prêmios eram divididos em várias categorias. O cuidado nosso era ver o espetáculo no todo, por isso muitas vezes cheguei a assistir uma peça adulta varias vezes. Lembro até hoje de Marat Sade que eu vi sete vezes, porque eu não conseguia captar tudo de uma vez só. Se você quiser ver se ele é bem acabado, se tem uma boa iluminação, um cenário condizente, o ideal seria ver pelo menos duas vezes. É claro que depois com a prática, com os anos, você vai captar tudo de uma vez só. Nós temos essa orientação, são tantos prêmios e quando você vai assistir, já sabe o que tem que ver no global, fazer aquele jogo de cintura e apreciar o espetáculo.*

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)? *Como já disse, eu, no espetáculo infantil, observo muito o texto. A grande produção não me comove, aquela grande produção que a maioria está preocupado em fazer. Mas acho que a comissão, como é formada por sete pessoas, pode até pender para isso: dar um prêmio de melhor espetáculo para aquele que é mais bonito apenas visualmente. Mas pela minha vivência, isso não me comove.*

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica? *O teatro é a melhor forma de ensino, é a forma mais perfeita de ensino. Eu fui professora muitos anos, se eu tenho uma matéria para explicar, se eu não faço uma encenação, por mais simples que seja, dentro de uma sala de aula, o aluno se dispersa, ele não capta tanto. Mas se eu colocar personagem, fizer uma encenação, o que não deixa de ser teatro, ele aprende muito mais. O teatro infantil é uma das coisas mais importantes dentro da arte teatral. O adulto vai se quiser, mas a criança, primeiro, tem que assistir um bom teatro para formar público, para ele gostar de teatro quando for adulto, e segundo pela parte pedagógica. Além do aspecto literário você está ensinando para a criança um comportamento social.*

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto? *Acho que é a mensagem, a diferença fatal entre o adulto e o infantil é a ternura, é o tratamento, aquela certa inocência perdida. Você sente e sabe que é um espetáculo infantil pela pureza. O espetáculo infantil te toca mais; já o adulto te freia, você fica ali esperando o que vai acontecer. O infantil é uma coisa bonita, relaxante, inocente. O gestual é mais suave.*

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local?

Sem dúvida nenhuma. Eu acompanhei o teatro antes de existir o troféu, eu participei do embrião do sindicato dos artistas, não havia este estímulo, este cuidado que existe agora. Eles sabem que a criança está acostumada a ver uma televisão onde tudo é muito bonito, muito cuidado, o tratamento moderno, visual importante. O troféu estimulou muito para que ele fosse se aprimorando, porque o teatro infantil não chegava a ser como o itinerante, que faziam das tripas o coração, mas não era tão importante como deveria ser. Mas partir do momento que eles sabem que estão concorrendo a um prêmio, em pé de igualdade com outros, sem dúvida ocorre um aprimoramento.

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem? *Existe uma repetição de fórmulas, e acho que Curitiba deveria prestar mais atenção nisso. Em Londrina existe uma preocupação de apresentar textos novos, criações novas, novas propostas. E o que existe aqui em Curitiba, que é onde eu tenho mais conhecimento, é um pouco de repetição de tema, eles vão buscar coisas que foram feitas há cinco anos, fazem uma maquiagem, uma modernização e apresentam de novo. Falta uma pesquisa de textos e um leque maior de opções. Há um pouco de repetição. Na linguagem cênica, há uma certa evolução, eles procuram renovar e são cuidadosos, como a Regina Vogue e Fátima Ortiz.*

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil? *O que mudou muito do Cinderela para cá foi o profissionalismo dos artistas.*

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê? *Aladim, pelo carinho com que Regina Vogue montou o espetáculo. Parecia uma montagem de Hollywood, com um elefante em cena, a participação da platéia foi excelente. A criança parecia querer entrar no espetáculo.*

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil? *Macaquices, aquelas coisas que acham que pode subestimar a criança, fazer a criança de bobinha. Fazer careta, macaqueio mesmo. O caricato*

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil? *Não, cinquenta por cento fogia da realidade infantil, não atinge, não cuida dessa parte do universo infantil.*

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocados na sua proposta? *Sim, um com obscenidade.*

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia? *Isto tem raiz na própria literatura infantil, temos que deixar as crianças isoladas desses problemas que ela vai fatalmente cair quando atingir a sua idade. Todo o autor infantil pensa: "que bom que vivêssemos uma eterna infância". Para poupar a criança, porque fatalmente ela vai cair no trágico. Ela é capaz de compreender o trágico, depois do onze de setembro tudo é possível.*

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos? *Principalmente em Curitiba há esta tendência mais tradicional, como o riso, a caricatura, teatro mais clown. Falta talvez tentar outro caminho. Eu acho que está na hora de os produtores infantis procurarem outro caminho, um tema que não seja tão risonho e belo. Pode ser uma coisa mais séria, sair um pouco do humorístico*

Nome: Beatriz Elena Gessner

Data da entrevista: 04/07/2002

Formação: Psicologia

Edições que participou: 16^a, 17^a e 18^a (total de três vezes)

1) Na sua opinião, porque o prêmio de melhor espetáculo infantil deve ser diferenciado do adulto, visto que em algumas edições as duas categorias concorriam juntas?

Deve ser separado do adulto, as categorias são completamente diferentes. A didática para o público infantil é diferente daquela voltada para categoria adulta. A direção é outra.

2) Os critérios de não-premiação são os mesmos para os espetáculos adultos e infantis?

Prejudicado, isso só ocorreu na 7^a e 21^a Edições.

3) Quais os critérios que a comissão levava em conta para avaliar um espetáculo infantil?

Acho que a didática do texto deveria vir sempre em primeiro lugar. Depois observo o interesse dos produtores na qualidade do espetáculo.

4) A cada edição havia algum critério específico que a comissão deveria levar em consideração, como por exemplo o tema abordado pela peça, cenário, ou qualquer outro?

Não, nenhuma dica. Cada um era livre, solto e via da sua maneira, do seu ponto de vista, da sua bagagem cultural e experiencial da vida. Não tinha imposição nenhuma, nem sugestão

5) O texto (linguagem dramática) era avaliado, ou o que importava para o prêmio era o conjunto do espetáculo (linguagem cênica)?

O texto tem que ser didático e altamente pedagógico, mas o conjunto tem que ter, o visual, o bom trabalho, cenário e figurino e excelente, mas tem de ser acompanhado de um bom texto. E acho possível um espetáculo, ainda que não tenha um bom texto, pelo seu conjunto ganhar o prêmio, porque a comissão é muito divergente, são sete membros.

6) Você julga importante que o teatro infantil também tenha uma função pedagógica?

Acho importantíssimo que o teatro infantil tenha uma função altamente didática e altamente pedagógica.

7) Como você diferencia o teatro infantil do teatro adulto? O tratamento dado ao espetáculo infantil é diferente do espetáculo adulto, bem como, o cenário e texto.

8) Você considera que o troféu GA contribuiu para uma nova estética do teatro infantil local? *Acho que o prêmio colaborou muito para a evolução, o tratamento, o carinho para com o teatro infantil. Neste período do qual eu participei eu vi seu progresso.*

9) Você pensa que o teatro infantil de modo geral repete as fórmulas, ou ao contrário, percebe-se uma constante inovação de linguagem? *Acho que não repete fórmulas. Fátima Ortiz, Rosy Greca, Regina Vogue sempre estão evoluindo. O teatro paranaense está muito bem com o teatro infantil.*

10) Nesses últimos 30 anos o que se modificou mais no teatro infantil? *A didática, o teor pedagógico aplicado, o tratamento aprimorado dado agora ao teatro infantil. Os itinerantes não tem esse cuidado.*

11) Que espetáculo infantil foi muito marcante para você? Por quê? *Aladim, Pluft o fantasma e Fada que tinha idéias, pela elaboração do conjunto e do texto.*

12) O que você considera ultrapassado no teatro infantil? *Brincadeiras bobas, piadinhas, porque a criança cresceu muito.*

13) Os temas do teatro infantil local correspondem ao universo infantil? *Correspondem*

14) Algum espetáculo infantil se sobressaiu por ser completamente equivocados na sua proposta? *Sim, um espetáculo que nos chocou por apresentar atos obscenos.*

15) Por que as tragédias não estão no repertório do teatro infantil? A criança seria capaz de compreender uma tragédia? *Sim, as crianças têm capacidade de compreender tragédias, mas este tema deve ser tratado com muito cuidado. A criança instintivamente já sabe o que é bom e o que é ruim, mas o autor do texto tem que priorizar, enfatizar que o mal não pode prevalecer. Acho que a criança é capaz de compreender uma tragédia, mas sempre enfatizando que o mal é ruim e o bem é bom. Mas é um campo perigoso, tem que ter muito cuidado. O autor do texto deve ser muito criterioso com isso.*

16) Há uma tendência do teatro infantil de tratar de temas mais leves e divertidos? *Sim, essa é a tendência.*