



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AMANDA LINS SEABRA MARQUES DOS SANTOS

**DRAMATURGIA É COISA DE CRIANÇA: Um estudo da obra de Luiz Marinho
dentro do contexto das tendências literárias do fim do século XX**

Recife
2023

AMANDA LINS SEABRA MARQUES DOS SANTOS

**DRAMATURGIA É COISA DE CRIANÇA: Um estudo da obra de Luiz Marinho
dentro do contexto das tendências literárias do fim do século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestra em Letras. Área de
concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S237d Santos, Amanda Lins Seabra Marques dos
Dramaturgia é coisa de criança: um estudo da obra de Luiz Marinho dentro do contexto das tendências literárias do fim do século XX / Amanda Lins Seabra Marques dos Santos. – Recife, 2023.
101f.

Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura infantil. 2. Literatura infantil brasileira. 3. Dramaturgia. 4. Luiz Marinho. 5. Criança. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-162)

AMANDA LINS SEABRA MARQUES DOS SANTOS

**DRAMATURGIA É COISA DE CRIANÇA: Um estudo da obra de Luiz Marinho
dentro do contexto das tendências literárias do fim do século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 30/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Marcio Tenorio Vieira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A Deus, por não me deixar esmorecer com as dificuldades e continuar seguindo meu caminho. Sem Ele e seus pequenos milagres diários na minha vida eu provavelmente não teria realizado esse sonho.

À minha família que eu amo imensamente! Meu marido, Fellipe Marques, que leu e releu dezenas de vezes essa dissertação para que ela ficasse o melhor possível e que, agora, sabe mais sobre o que escrevi do que eu mesma. Meus filhos, Francisco, João e Olivia, por serem tão maravilhosos e perfeitos e me inspirarem a ser uma pessoa melhor. Minha mãe, Solange Seabra, que me ensinou tudo o que sei sobre amor incondicional, sobre doação e, principalmente, sobre fé. Meu amado pai, Sadi Seabra, que foi para junto de Deus muito cedo, mas que me ensinou a enxergar beleza e felicidade nas coisas que às vezes parecem insignificantes nessa vida moderna, simples banhos de chuva com os netos eram motivos de muitos sorrisos, de um dia feliz. Ele nunca deixou morrer a criança dentro dele, amava crianças, amava os netos, amava os sobrinhos, adotava os netos dos outros e também amava, ele me inspirou nesse trabalho e esse trabalho me lembrou muito dele. Tenho certeza que ele tinha defeitos, mas eu só consigo me lembrar dos sorrisos, brincadeiras e do amor, foi isso que ele deixou pra mim, e muita saudade também. E, finalmente, meus irmãos, Gabriela Seabra, Sadi Seabra e Alexandra Seabra, por serem os meus amigos eternos, por estarem presentes na minha vida e por terem me dado os melhores presentes do mundo: meus sobrinhos Pablo, Bernardo, Artur, Clarice, Maia e Maitê.

Ao meu orientador, professor Anco Márcio Tenório Vieira, por todo o conhecimento compartilhado comigo, pelo carinho, disposição e paciência com que me recebeu em todos os nossos encontros e pelas preciosas orientações que me guiaram nesta jornada.

Ao brilhante dramaturgo Luiz Marinho, que compartilhou o seu talento com as crianças. Que seu trabalho siga sendo estudado e estimule novos dramaturgos a criar também para o público infantil.

À CNPq pela bolsa de mestrado concedida, fundamental para a conclusão desse projeto.

RESUMO

Este trabalho analisou as três peças infantis do dramaturgo pernambucano Luiz Marinho: *Foi um Dia*, *As Aventuras do Capitão Flúor, no Reinado do Dente Cariado* e *A Família Ratoplan*. As obras foram escritas entre as décadas de 1970 e 1980, período marcado por uma produção literária e teatral para crianças com foco lúdico e criativo, além de temáticas diversificadas e ousadas, se afastando, portanto, das questões moralizantes ou muito pedagógicas. Para a realização deste estudo, inicialmente foram observadas as várias possíveis formas de conceituar a literatura infantil e, em seguida, as dificuldades encontradas por quem trabalha com o gênero, geralmente ligadas à subalternidade do leitor implícito, a criança. Por fim, sempre tentando observar do ponto de vista mais próximo do que a criança teria, no sentido do aproveitamento e compreensão da obra dirigida a ela, essa pesquisa apontou nos textos de Marinho as inovações e tendências acompanhadas por ele, concluindo que o dramaturgo integra o grupo de autores da chamada fase contemporânea da literatura infantil brasileira.

Palavras-chave: Literatura infantil; Dramaturgia; Luiz Marinho; Criança.

ABSTRACT

This work analyzed three children's plays by the Pernambuco playwright Luiz Marinho: *Foi um Dia*, *As Aventuras do Capitão Flúor, no Reinado do Dente Cariado* and *A Família Ratoplan*. The productions were written between the 1970s and 1980s, a period marked by literary and theatrical production for children with a playful and creative focus, in addition to diversified and daring themes, moving away, therefore, from moralizing or very pedagogical issues. To carry out this study, the various possible ways of conceptualizing children's literature were initially observed, and then the difficulties encountered by those who work with the genre, generally linked to the subalternity of the implicit reader, the child. Finally, always trying to observe from the point of view closer to what the child would have, in the sense of making use of and understanding the work directed at them, this research pointed out in Marinho's texts the innovations and trends followed by him, concluding that the playwright integrates the group of authors from the so-called contemporary phase of Brazilian children's literature.

Keywords: Children's literature; Dramaturgy; Luiz Marinho; Child.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	LITERATURA INFANTIL: DEFININDO O INDEFINÍVEL.....	11
2.1	A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS INFANTIS.....	20
2.2	O GÊNERO NO BRASIL.....	22
2.3	O BRASIL QUE CABE EM UM SÍTIO.....	26
2.4	O PÓS-LOBATO DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA.....	30
3	CAMINHOS DA DRAMATURGIA INFANTIL.....	36
3.1	UM POUCO DE HISTÓRIA.....	38
3.2	MARINHO AUTOR INFANTIL.....	44
4	AS ANÁLISES.....	46
4.1	FOI UM DIA.....	46
4.1.1	Mais profundo.....	50
4.1.2	Tendências.....	58
4.2	A AVENTURA DO CAPITÃO FLÚOR, NO REINADO DO DENTE CARIADO.....	61
4.2.1	Mais profundo.....	63
4.2.2	Tendências.....	67
4.3	A FAMÍLIA RATOPLAN.....	71
4.3.1	Mais profundo.....	78
4.3.2	Tendências.....	91
5	CONCLUSÃO.....	96
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa procura identificar correlações entre as peças infantis escritas pelo dramaturgo pernambucano Luiz Marinho e o movimento de mudança na maneira de fazer literatura para as crianças, que iniciou em meados da década de 1960 e se intensificou nas duas décadas seguintes, inovando nas temáticas, na linguagem e na forma (Lajolo e Zilberman, 2022). Para isso, uma análise de cada texto foi realizada observando-se aspectos ligados a questões estilísticas, estrutura, temática, enredo, personagens, referencial simbólico, metáforas, entre outros pontos, e de que maneira ocorre a comunicação com o receptor infantil. Antes, porém, se faz necessário um breve resgate histórico da literatura infantil brasileira para uma melhor compreensão do cenário e das condições que levaram às mudanças ocorridas no final do século XX e, assim, identificar as principais tendências.

Apesar de ser um autor consagrado e premiado, especialmente por suas peças não-infantis, Marinho tem uma fortuna crítica escassa. Quando se trata das peças feitas para crianças, ela se torna completamente inexistente (Viera, 2004). A escolha desse objeto de estudo foi, portanto, baseada no desejo de explorar textos nunca analisados.

O dramaturgo em questão escreveu três peças bem distintas para o público infantil, mas que se encontram no esforço em proporcionar uma experiência efetiva da criança no universo da dramaturgia, usando suas ferramentas para tentar dialogar com a infância. Os textos nunca haviam sido publicados até 2019, quando Anco Márcio Tenório Vieira lançou pela editora Cepe a coletânea completa das obras do dramaturgo, intitulada *Teatro de Luiz Marinho*, composta por quatro volumes, sendo o último dedicado às peças infantis (Vieira, 2019).

Luiz Marinho Falcão Filho nasceu em 8 de maio de 1926, na cidade de Timbaúba, situada na Mata Norte de Pernambuco. Descendente de senhores de engenho, Marinho testemunhou com entusiasmo a rica cultura popular que o cercou na infância e que acabou por influenciar toda a sua obra (Vieira, 2004).

Na biografia que escreveu sobre o dramaturgo, *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*, Vieira (2004) destaca que, após a leitura da obra, dos textos e das entrevistas do autor, é possível “concluir que suas peças se não são, em totalidade, realizadas ou alimentadas por matérias autobiográficas, são retratos quase que etnológicos de um certo modo de ser da gente que ele viu e conviveu” (Vieira, 2004, p.38).

Ao longo de sua carreira, Marinho escreveu 14 peças. Entre elas, a que lhe concedeu maior visibilidade foi *Um sábado em 30*, que estreou no palco do Teatro de Santa Isabel em 1963 (Vieira, 2004). Marinho também é autor de obras como *A incelença*, *A afilhada de Nossa*

Senhora da Conceição e Viva o cordão encarnado. Por fim, as peças dedicadas ao público infantil: *Foi um dia, A aventura do capitão Flúor no reinado do Dente Cariado e A família Ratoplan*.

A primeira obra para crianças, escrita em 1971, conta a história de Belarosa, uma jovem maltratada pela madrasta e por sua meia-irmã Regina, que tenta roubar o seu destino. Para desfazer a confusão, a heroína inicia uma aventura em busca do Reino da Pedra Fina (Marinho, 2019, p. 7 a 71). Na segunda peça, *A aventura do Capitão Flúor* (1981), os malfeitores Dor de Dente e Misse Cárie, com a ajuda de um grupo de crianças rebeldes, sequestram a Dona Higiene. Mas eles não contavam com a visita de um bom amigo de sua vítima, o Capitão Flúor (Marinho, 2019, p. 73 a 116). O último texto para crianças de Luiz Marinho foi a comédia *A família Ratoplan* (1983). O texto retrata uma família de ratos de classe média que vai receber uma ilustre hóspede da nobreza, a condessa Carochinha. Porém, a descoberta de que a condessa está em busca de um casamento desperta o interesse da família (Marinho, 2019, p. 117 a 190).

É de saltar aos olhos a versatilidade desse dramaturgo, tão pouco estudado na academia, mas de fundamental importância na história do teatro nacional - sua peça de maior sucesso, *Um sábado em 30*, ficou em cartaz por décadas e sempre lotou as casas de espetáculo. Essa capacidade de se reinventar e de passear por diversas temáticas não se evidencia somente por se lançar ao gênero infantil (mesmo depois de consagrado na dramaturgia como autor de peças para adultos), mas porque, dentro do trabalho voltado para as crianças, Marinho explorou a ludicidade e o fantástico dos contos de fada, o foco pedagógico, e até a crítica social. Analisando seu trabalho, foi possível perceber a dedicação de um autor que não subestimou o novo público a que se dirigia e que acompanhou as tendências e a rápida evolução do teatro para crianças naquele período. Das três obras escritas por Marinho, duas foram encenadas e, de acordo com os escassos registros jornalísticos, lograram êxito com o público, apesar das muitas dificuldades que o teatro infantil tinha e ainda tem na cena cultural brasileira (Vieira, 2004; Santos Neto, 2016).

A princípio, este trabalho pretende trazer uma visão teórica geral da literatura infantil, a partir de estudos de especialistas como Nelly Novaes Coelho, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Leonardo Arroyo, Cecília Meireles, Peter Hunt e Teresa Colomer, assim como também usaremos conceitos da literatura clássica incluídos no texto *O que é o que não é literatura?* (2015), de Anco Márcio Tenório Vieira. Em seguida, será feito um curto histórico da literatura infantil nacional e, em posterior, mais especificamente da trajetória do teatro para crianças. Por fim, entraremos na análise efetiva dos textos de Luiz Marinho, seguida das

correlações com as tendências da época. Os conceitos e critérios para a análise terão como base os estudos de Renata Pallottini, nas obras *Dramaturgia: a construção do personagem* (1989) e *Introdução à dramaturgia* (1988); de Sônia Salomão Khéde, no livro *Personagens da literatura infanto-juvenil* (1990); de Peter Hunt, com *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010); e Nelly Novaes Coelho, com seu *Literatura Infantil* (2000). Já para o estudo comparativo entre as tendências seguidas por Marinho e aquelas que estavam em destaque no fim do século XX, foram utilizadas as obras de Maria Lúcia Pupo, *No Reino da Desigualdade* (1991); Nelly Novaes Coelho, *Literatura Infantil* (2000); e Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *Literatura Infantil Brasileira* (2022).

2 LITERATURA INFANTIL: DEFININDO O INDEFINÍVEL

Explicar o que é a literatura infantil é uma tarefa, de fato, ingrata, isso porque, da mesma forma como ocorre na literatura feita para adultos, nem todo livro escrito para crianças tem o que é preciso para ser considerado uma obra literária. Outra questão relevante e que dificulta a definição é o preconceito dirigido aos textos feitos para crianças, muitas vezes tratados com descaso ou ignorados pela academia e crítica literária específica, esta última praticamente inexistente no Brasil.

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2000) destaca as dificuldades de quem trabalha com literatura não-adulta e que começam já com a nomenclatura utilizada, afinal o público leitor vai desde os pré-leitores, passando pelos leitores iniciantes, fluentes, até o leitor crítico, ou seja, desde a primeira infância até a juventude, de modo que o termo “literatura infantil” não seria apropriado para toda gama de obras produzidas para esses vários públicos. Contudo, para simplificar a explanação das ideias, nessa dissertação usaremos essa nomenclatura limitadora.

Sobre a definição propriamente dita, Coelho ressalta que a literatura infantil é, *a priori*, literatura, ou simplesmente arte, fruto da criatividade do homem que busca representar ele mesmo, seu universo e suas experiências através da palavra, unindo sonhos e realidade. Compreendendo, contudo, que as palavras acima não ajudam muito a singularizar a literatura infantil, ela afirma que uma definição exata dificilmente é possível.

Literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, [...]. Cada época compreendeu e produziu literatura ao seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade [...]. Conhecer a literatura que cada época destinou as suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre as quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta...) (Coelho, 2000, p. 27 e 28)

Finalmente, para a estudiosa, a literatura infantil tem essencialmente a mesma natureza daquela feita para adultos. O que a diferencia é a condição do seu leitor, a criança. Esta última, ao longo da história da humanidade e entre os mais diversos povos, foi encarada de várias formas, muitas vezes como um ser incompetente comparado a um adulto. Essas formas de enxergar a infância acabaram por transferir uma certa “inferioridade” para tudo que é produzido para a criança, inclusive o livro. O gênero ainda carrega essa pecha de criação literária menor, feita apenas para distrair os pequenos (Ariès, 2014. Lajolo e Zilberman, 2022).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2022) lembram que as origens da literatura infantil ocidental estão ligadas à consolidação da burguesia e do sistema capitalista. Nesse período, no século XVIII, a instituição familiar ganha mais importância social e a educação das crianças passa a ser uma questão fundamental. Como consequência, a escola também passa a ter um papel essencial na dinâmica da sociedade e a demanda por livros para o ensino passa a existir. Nasce aí o que Leonardo Arroyo (2011) chama de literatura escolar, que é diferente de literatura infantil, que nasce paralelamente para contemplar os novos e pequenos leitores que começam a surgir à medida que a escolarização é ampliada. A criança passa a ganhar uma certa importância social e econômica, é anexada ao mercado e se cria o produto de consumo infantil, entre eles o livro.

É importante que se compreenda a dependência inicial (que de certo modo se perpetua) da literatura feita para crianças e jovens em relação à escola e à família desses leitores. Em sua obra, Peter Hunt (2010) ressalta que, quando o assunto é livro infantil, parece que todas as pessoas se sentem autorizadas e capacitadas a opinar, todos viram críticos literários, afinal, todo mundo tem uma ideia na cabeça sobre o que um pequeno leitor deveria ou teria condições de ler. Os adultos, baseados em seus valores, escolhem e limitam a experiência literária de suas crianças. Sendo assim, um autor de livro infantil precisa lidar com essa expectativa do adulto, além de criar um texto literário que agrade à criança. E essa não é a única pressão sobre o autor; as escolhas de livros feitas pelas escolas, as indicações de pedagogos e bibliotecários também pesam quando o assunto é vender livros. Dessa forma, ser pedagógico, ter uma moral ou ensinar algo é quase que uma obrigatoriedade nesse gênero, afinal, as crianças são vistas como seres em constante aprendizado. Mas, o que poucos param para pensar é que o imaginativo, o lúdico e o belo também podem ser um caminho de evolução, talvez até mais eficiente.

As crianças são leitores em desenvolvimento; sua abordagem da vida e do texto brota de um conjunto de padrões culturais diferentes dos padrões dos leitores adultos, um conjunto que pode estar em oposição à oralidade, ou talvez baseado nela. Então, as crianças realmente ‘possuem’ os textos, no sentido de que os significados que produzem são seus e privados, talvez até mais do que os adultos (Hunt, 2010, p.135).

Em outras palavras, é possível que valha a pena expor esses “leitores em desenvolvimento” a uma variedade maior de linguagens e a textos mais abertos à interpretação. A compreensão poderá não ser igual a de um adulto e, provavelmente, não haverá o entendimento exat do que o autor pretendia comunicar, afinal, ele próprio é um adulto, mas, definitivamente, haverá produção de significado. É claro que é preciso supor uma base mínima,

um ponto de congruência entre o que um adulto entende e o que uma criança-leitora entende, a partir de onde cada leitor tenderá a seguir o próprio caminho (Hunt, 2010).

A maneira adultocêntrica de selecionar literatura infantil, assumindo uma posição de poder em relação à criança, pode ser analisada à luz das reflexões de Tzvetan Todorov (2021), no seu livro *A literatura em perigo*. Quando se avalia um texto para crianças, existe uma preocupação em saber se a história tem uma temática apropriada, normalmente leve e pueril, e se a linguagem é “acessível”, ou seja, simples, ou talvez simplória. A partir desse ato crítico de escolha do adulto, a criança já é iniciada dentro de uma perspectiva limitada, o que não a faz avançar culturalmente ou ampliar o seu “mundo”. As amarras da cultura adultocêntrica também criaram regras no sistema de ensino da literatura nas escolas e limitam o contato e as possibilidades interpretativas das crianças e jovens, como constata Todorov. Os jovens aprendem métodos de análise ditados por críticos ao invés de serem estimulados a ler os textos de fato. Todorov questiona essa metodologia, na medida em que ela não aproxima realmente os jovens do universo literário e talvez os afaste.

Todos esses objetos de conhecimento são construções abstratas, conceitos forjados pela análise literária, a fim de abordar as obras; nenhum diz respeito ao que falam as obras em si, seu sentido, o mundo que elas evocam (Todorov, 2021, p.28).

Um outro marcador que costuma identificar a literatura infantil é a temática “adequada” ao público. Essa é uma questão delicada para os autores porque é tênue a linha entre a censura social, que limita ou engessa o seu trabalho, e o que de fato é inapropriado para as crianças. É preciso também refletir sobre o porquê de não existir esse tipo de cobrança em relação aos autores de obras para adultos, mesmo que os limites morais, sociais e legais existam para todos. Escrever para o público infantil e juvenil não é uma tarefa simples, o autor está preso a diversas amarras sociais, pedagógicas e morais que dificultam a criação de uma obra literária. Teresa Colomer (2003) aborda essa questão ao lembrar dos embates teóricos do século XX em torno do caráter literário dos textos para crianças e os critérios que deveriam ser levados em conta para a avaliação dos livros. Segundo a autora, havia duas principais correntes que tentavam definir as regras para qualificar os livros infantis. Uma delas defendia que as obras deveriam ser analisadas de acordo com os mesmos princípios aplicados aos textos para adultos. Já a segunda corrente acreditava que os livros considerados bons deveriam ser aqueles que agradassem seu público: as crianças e jovens. Entretanto, Colomer ressalta que a realidade e grande contradição da literatura infantil é que ela é escrita, comprada e avaliada por adultos.

Os “críticos” da literatura infantil são, na prática, uma multidão: a de todos aqueles que exercem um papel de poder decisivo sobre o acesso das crianças à leitura, tanto se são estudiosos, animadores culturais ou, simplesmente, pais e mães (Colomer, 2003, p.46).

Quem trabalha com literatura aprendeu a analisar um texto por partes, observando o gênero, enredo, personagens, estética, mas não é dessa forma que o leitor não profissional avalia um livro, muito menos é a maneira como uma criança-leitora vai perceber o texto (Hunt, 2010). Não se trata de simplesmente abandonar o método, mas de flexibilizar, especialmente quando o assunto é literatura infantil. Para Teresa Colomer (2003), existe uma tensão entre aqueles que defendem uma segregação da Literatura Infantil e Teoria Literária (que para ela seria o caso de Hunt) e o grupo de estudiosos que são contrários a uma separação, que poderia enfraquecer os estudos voltados para obras feitas para crianças e jovens.

A saída para essas contradições criadas na teoria literária pela análise de livros infantis se encontraria, pois, mais do que na segregação disciplinar, na confluência de instrumentos metodológicos de diferentes disciplinas, que permitissem dar conta deste tipo de literatura e contribuir, inclusive, à criação de novos modelos de análise literária (Colomer, 2003, p. 103).

Em outras palavras, o objetivo e desafio de quem estuda literatura infantil e tenta combater o estigma de literatura menor, sejam eles separatistas ou não, é criar novos métodos de análise e flexibilizar o olhar adultocêntrico, para que os textos feitos para crianças e jovens sejam acolhidos de forma adequada. No fim das contas, entretanto, não se chegou ainda a uma lista de cânones da literatura infantil. Existem alguns livros memoráveis feitos para crianças e que também caíram no gosto dos adultos, como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Outras obras não foram feitas para o público infantil, mas foram adotadas por ele, como *As Viagens de Gulliver*, de Swift. Para a escritora Cecília Meireles, a literatura é uma só e quem decide o que é para criança é ela mesma.

São as crianças, na verdade, que o delimitam, com sua preferência. Costuma-se classificar como literatura infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com mais utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori* (Meireles, 2016, p.15).

O problema estaria, para Cecília Meireles, no fato de que os questionamentos sobre o tema vieram somente depois que uma “literatura infantil” já havia sido estabelecida, e, dentro desta, foram incluídos livros feitos para crianças, mas sem atributos literários, afinal “não basta juntar palavras para se realizar obra literária” (Meireles, 2016, p.15). A questão ainda é mais

intrigante se levarmos em consideração a forma como a escritora acredita ser mais acertada para determinar o que é literatura infantil, ou seja, a decisão dos leitores,. Para ela, mesmo se existisse uma “receita” de livro adequada às crianças e com o referido valor literário, mesmo assim, não haveria garantias sobre o seu êxito, afinal, a criança poderia se desinteressar pela obra em favor de outra menos recomendada.

São muitas as considerações e variáveis que precisam ser observadas quando se estuda esse gênero literário e todas elas giram em torno do seu destinatário, a criança. Para começar, existe uma diferença cultural e emocional enorme entre quem escreve e o leitor-alvo. Peter Hunt (2010) usa o termo anticultura ao se referir ao universo infantil para tentar evidenciar esse abismo entre dois mundos completamente diferentes, o do adulto e o da criança. Baseado nesse argumento de que os indivíduos de cada uma dessas fases da vida percebem a realidade a sua volta de maneiras diferentes (e talvez opostas), Hunt conclui que ler, analisar, estudar uma obra infantil é um processo muito mais complexo para uma pessoa adulta do que fazer o mesmo com uma obra literária não direcionada para crianças. O autor acrescenta ainda que os escritores de livros desse gênero fazem o equivalente a uma tradução de obras vindas de culturas completamente diferentes, porém fazendo o caminho inverso, ou seja, compreendendo aquela cultura e escrevendo na linguagem dela.

Outra questão relevante nesse gênero é a do leitor implícito. Todo texto implica em um leitor implícito, para quem o autor escreveu, mas, no geral, um adulto não especialista, quando escolhe sua leitura, raramente se questiona sobre isso, no geral, usa-se critérios como, “bom”, “fácil de ler”, “leitura mais densa” etc. Entretanto, para a literatura infantil o leitor implícito raramente pode ser ignorado porque não é geralmente a criança que escolhe sua leitura. Hunt lembra que os adultos selecionam a leitura baseados em critérios que visam um efeito no leitor destinatário daquela obra.

[...] quando o adulto lê livros infantis, quase sempre o estará fazendo *em nome de uma criança*, para recomendar ou censurar por alguma razão pessoal ou profissional. Os critérios aqui utilizados certamente supõem o leitor implícito e levam a um juízo intelectual quanto ao livro em questão ser ou não apropriado a esse público (Hunt, 2010, p.80).

Esse é um ponto interessante porque a primeira leitura de um texto para crianças feita por um adulto é uma leitura essencialmente analítica, não permite um envolvimento, como aconteceria se fosse uma obra não-infantil. A leitura não tem o objetivo do prazer, da gratificação, o adulto não se coloca no lugar do leitor implícito, não lê como ele leria, o que

causa uma estranheza em relação ao texto e isso, certamente, explica o baixo *status* da literatura infantil.

Tendo em vista tudo o que foi discutido até aqui, é fácil perceber como é problemática a abordagem do texto para crianças, em parte porque um adulto jamais vai conseguir ler como uma criança, em parte também por uma certa má vontade acadêmica em conferir ao gênero uma atenção mais cuidadosa. Peter Hunt lembra que a definição de literatura infantil envolve dois conceitos variáveis: “o que é literatura?” e “o que é a criança?”

Quando se fala em literatura, naturalmente, as pessoas relacionam o termo aos livros, mas, obviamente, nem tudo que está nos livros é literatura. Na verdade, esse conceito, que a princípio parece simples, é complexo e polêmico entre os estudiosos e críticos literários. A busca por critérios para classificar um texto literário foi o objeto de estudo de Anco Márcio Tenório Vieira, no seu *O que é e o que não é literatura?* (2015). No texto, o autor apresenta quatro tópicos que, juntos, identificam uma obra literária:

“1. A imitação e a ficcionalidade do texto (compondo a unidade dos gêneros literários) e, como parte dessa ficcionalidade, a recepção de quem o lê perfazendo o pacto ficcional; 2. A intencionalidade do autor (o estatuto histórico-temporal da obra e, por desdobramento, as marcações dadas pelo autor empírico e que delineiam a sua recepção); 3. A verdade e a realidade textuais (o caráter imanente do texto); 4. Os significados e significações do texto (sua condição artística e trans-histórica)” (Vieira, 2015, p. 41-42).

No primeiro tópico, o pesquisador traz dois conceitos da poética clássica que se complementam: a *mimesis* (imitação) - que trata do que poderia ser, e não do que é realmente, a verdade empírica - e *fiction* (ficção), que tem origem no termo latino *fingere* (fingir) e pressupõe um pacto com o leitor. Este sabe que o texto não fala da realidade, que é ficção e o recebe como tal. No segundo ponto, Vieira destaca a intencionalidade do autor, que determina se o texto será uma ficção e de que tipo, essa informação básica chega ao leitor para que se concretize o pacto ficcional. No terceiro, o autor ressalta que a realidade em um texto de ficção não tem qualquer compromisso com a verdade empírica, mesmo que esta tenha sido a sua referência, diferente, por exemplo, de um texto com o objetivo de narrar um fato histórico. O último tópico fala dos múltiplos sentidos que um signo pode adquirir em um texto literário e como o uso de tais significados e significações podem enriquecer uma obra. Todos os apontamentos acima podem ser encontrados em vários tipos de texto isoladamente, mas, segundo Vieira, quando são encontrados juntos caracterizam uma obra literária.

Há, porém, quem acredite que não é possível determinar um conceito fechado, ou que literatura é o que está sacramentado na lista de cânones. Alguns argumentam que a definição do que é ou não literatura vai depender da sociedade, da cultura em que ela estiver inserida. Outros, mais pragmáticos, afirmam que é a arte de emocionar e despertar sentimentos através do texto bem cuidado. Peter Hunt acredita que o conceito de literatura não está fechado e que os marcadores que a teoria literária oferece não são suficientes para identificar um texto literário.

Certamente, o texto literário tem uma tendência a apresentar determinados aspectos linguísticos. Tais aspectos muitas vezes representam uma função da mensagem linguisticamente “autossuficiente”, que não precisa de um contexto de interação humana imediata para ser compreendida. Existem “marcadores” típicos no texto, tais como: enquanto no discurso normal o emissor e o receptor, remetente e destinatário são marcados como primeira e terceira pessoa, na literatura não é necessariamente assim. Mas isso não faz do texto “literatura” em seu sentido geralmente aceito. É o contexto cultural que determina a classificação (Hunt, 2010, p.34).

A segunda parte da dificuldade em determinar o que é literatura infantil é compreender também a quem ela se dirige. O “público” desse gênero não é homogêneo, estão distribuídos em várias fases de desenvolvimento cognitivo, emocional e de linguagem, as questões que envolvem essas etapas da vida precisam ser consideradas pelo autor na hora de escrever e também pelo crítico, educador, pesquisador, para indicar e classificar essas obras. Além disso, fatores sociais e culturais também modificam a forma como a infância é vista. A passagem do tempo transforma ainda o modo como se percebe a criança (Colomer, 2002. Coelho, 2000).

Para Peter Hunt (2010), no estudo da literatura infantil é preciso ter em mente a importância do papel do leitor porque o olhar lançado ao público, nesse caso, está ligado a uma relação de poder do autor sobre a criança leitora. Essa hierarquia não existe nas obras para os adultos, que são livres para conduzir suas leituras a partir da própria subjetividade.

Outro problema está no fato de que tudo o que se sabe sobre as crianças é baseado em estudos e conclusões de pessoas adultas, ou seja, é uma perspectiva que não alcança a totalidade, isso porque uma criança não é um adulto em miniatura, não existe uma correspondência cultural e emocional. Quando se trata da literatura, é completamente impossível se colocar no lugar desse leitor implícito, imaginar como esse receptor vai perceber o texto, como ele vai interpretar, que emoções a leitura vai despertar na criança (Hunt, 2010).

De uma maneira geral, as obras escritas para crianças usam o parâmetro da incapacidade delas de produzir sentido como um adulto, o que, na maioria das vezes, é traduzido em textos interiores. Essa presumida incapacidade da criança, assumida por quem faz ou seleciona a literatura infantil, leva a premissas não questionadas, como a de que a escrita para esse público precisa ser simples ou que os textos são triviais, dirigidos a uma “cultura menor”, fazendo uma confusão entre os aspectos do texto para crianças e aqueles da literatura adulta de baixa qualidade. Hunt afirma que a suposição de que a literatura infantil é inferior não se sustenta.

Implica [...] uma improvável homogeneidade entre texto e abordagem autoral, uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança leitora como da forma como os textos operam. (Hunt, 2010, p. 48)

Para o pesquisador, o grande problema de como a crítica e as pessoas (adultas) no geral enxergam a literatura infantil está na posição cultural. Em outras palavras, um adulto não lê e nem produz sentido igual a uma criança, mesmo quando ambos estão lendo uma obra infantil. Essa constatação não tem nenhuma relação com uma suposta superioridade do adulto, mas com a diferença óbvia de experiências e visão de mundo. Saber exatamente como uma criança lê é impossível, mas é possível flexibilizar o olhar para uma maior aproximação desse objetivo e, para isso, Hunt sugere combater os preconceitos que levaram a sociedade a classificar a produção literária para crianças como uma literatura menor e, a partir daí, construir novas abordagens críticas e teóricas que atendam essa demanda.

A crítica e a teoria literária para adultos, restritas basicamente à academia e poucas publicações jornalísticas, analisam as obras a partir de questões como a estética, a temática, a técnica, a complexidade textual e a originalidade, no intuito de desvendar o texto, as intenções do autor e, finalmente, dar o seu prognóstico: é ou não uma boa leitura. No entanto, essas análises, apesar dos métodos e práticas, também são fruto da subjetividade do leitor/crítico, portanto pessoais. Para a literatura infantil, essa é uma questão delicada, afinal de contas, ela própria é vista, no meio literário, como menos importante e, por ser escrita e analisada por adultos, essa “desqualificação” acaba se perpetuando, uma vez que o leitor empírico, a criança, não participa da análise, sua subjetividade fica de fora.

Não podemos dizer às pessoas como elas devem se sentir [sobre um texto]. [...] Críticos que escrevem sobre textos “engraçados” ou “solidários” na realidade estão apenas lidando com probabilidades, por mais solidários, entendidos ou autoritários que possam parecer. A crítica “aspira ao universal”, ela sente que deve generalizar para comunicar. Mas, se ela o faz, estará

realmente comunicando algo que valha a pena, além de uma descrição sobre a relação entre esse texto e subseções da cultura dominante? (Hunt, 2010, p.122-123)

Para Hunt, é preciso tomar cuidado com “argumentos esnobes sobre qual livro é o melhor” (2010, p. 129), pois, segundo ele, isso depende do uso que se quer dar à obra. No caso da literatura infantil, existe um fator que não pode ser ignorado: a relação de poder entre o autor e a criança. Para boa parte desse tipo de produção é atribuída a função de formar e instruir as crianças, o que se reflete na enorme quantidade de livros de cunho moralizante e pedagógico dirigidos a esse público (Lajolo e Zilberman, 2007).

Essa tradição foi seguida no Brasil a partir dos primeiros registros de literatura infantil, por volta do início do século XX, e só começou a ser questionada na década de 1970, quando alguns autores passaram a introduzir temáticas sociais e a se aproximar um pouco mais da realidade das crianças brasileiras. (Luft, 2019. Lajolo e Zilberman, 2007).

Apesar da ideia de que os textos para crianças precisam ser “fechados”, ou seja, bem explicados ou guiados pelo autor/narrador para a melhor compreensão (o que pode limitar e empobrecer a obra), alguns autores ousaram apostar no lúdico e na capacidade interpretativa, deixando para seu leitor a possibilidade de preencher “lacunas” do texto, mesmo correndo o risco de não serem compreendidos em suas intenções iniciais (Hunt, 2010).

Essa responsabilidade de criar para crianças obras de qualidade, enxergando-as como sujeitos completos, capazes de imaginar, construir, refletir e tirar conclusões sem a necessidade de uma orientação direta ou de uma “moral”, parecia já ter sido entendida por Luiz Marinho: “[...] tive que tomar cuidados especiais na forma de comunicar, pois escrever para crianças é um trabalho muito difícil. Exigiu de mim uma dosagem certa de estilo crítico [...]” (Müller; Hélio; Jorge Neto, 1987, p.10).

A literatura infantil é uma arte multidisciplinar, é preciso considerar a psicologia, a pedagogia, a ludicidade e tantos outros fatores (Colomer, 2002). O adulto pertence a outra “cultura”, como fala Hunt, e por isso determinar o que é literatura infantil vai ser sempre uma tarefa de aproximação contínua e que vai exigir muito mais esforço daqueles que trabalham com esse gênero do que para os que se dedicam à “literatura adulta”.

2.1 A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS INFANTIS

Tendo em mente a complexidade da temática deste estudo, como se constatou a partir dos argumentos apresentados no capítulo anterior, o próximo passo será contextualizar a literatura infantil, falando um pouco do seu surgimento e apresentando suas particularidades dentro do universo literário. É importante destacar que, apesar da breve introdução sobre o surgimento do gênero na Europa (de onde o Brasil importou as primeiras obras que circularam no país), este trabalho vai se debruçar no recorte brasileiro do tema, uma vez que seu objetivo principal é a análise da obra infantil de um dramaturgo pernambucano.

A exemplo do que acontece com a definição, também não existe consenso sobre a origem da literatura infantil. Para Regina Zilberman (1979), por exemplo, a literatura infantil não pode anteceder a existência da infância (e não da criança), que surgiu com a ascensão da burguesia. Por outro lado, os contos de fadas, relegados ao gênero, surgiram muito antes da criança burguesa, a partir do mito originado nas camadas mais baixas da população europeia e que foi passado para as gerações seguintes pela tradição oral. Admitindo-se que essas histórias atraem as crianças hoje, é plausível também imaginar que tiveram a atenção delas nos tempos remotos, quando os mais velhos repassavam os mitos à comunidade, mesmo que, nessa época, os pequenos ainda não tivessem o status social da “criança” como ela é encarada hoje.

Em sua explanação sobre a origem da literatura infantil, Lúcia Pimentel Góes (2010) afirma que é comum existir uma confusão com a origem do livro para crianças. Para ela, o surgimento do gênero não está delimitado pelo conceito de infância criado pelo homem adulto, já que os seres humanos, ao longo da evolução, estiveram presentes em toda a história e entraram em contato com a literatura.

[...] achamos que a criança a acompanha [a literatura], desde que começou existir a humanidade, independente do espaço que o adulto reservou ou reservará para ela. Literatura infantil é a literatura que procura despertar na criança emoção e prazer pelo interesse do narrado: oral ou por escrito (GÓES, 2010, p.83).

Apesar de hoje existir uma separação clara entre textos feitos para crianças (e adolescentes) e aqueles para os adultos, justamente por causa da separação social dos indivíduos baseada nas fases de desenvolvimento, a ideia de uma literatura infantil embrionária, oral e remota é bastante plausível, ainda mais se levarmos em conta a definição dada por Cecília Meireles (2016) de que a literatura infantil é aquela que interessa e agrada à criança (ou ao indivíduo em desenvolvimento, para englobar a era pré-burguesia).

Meireles abordou, ainda, a dívida que toda a literatura, não apenas a infantil, tem em relação à tradição oral. A criança, entretanto, ainda conserva um grande vínculo com a oralidade. No geral, elas estão sempre dispostas a escutar histórias, velhas ou novas, de quem se dispõe a contar. Esse “ofício” do contador de histórias é um dos mais antigos de todo o mundo e foi exatamente através dessas pessoas que a literatura oral foi construída e passada de “indivíduo para indivíduo, de povo para povo”. Foi assim que os homens foram selecionando e repassado para as gerações futuras suas experiências mais indispensáveis à vida.

[...] quando se pensa nessas monumentais coleções das *Mil e uma Noites*, do *Pantchatantra*, e muitas outras que salvaram do esquecimento lendas, histórias, fábulas, canções, adivinhações, provérbios... não se pode deixar de sentir uma profunda admiração por esses narradores anônimos [...]. Um dia, o Ocidente procurou repetir essa lição por escrito: Charles Perrault, Mme. d’Aulnoy, os irmãos Grimm e outros coligiram narrativas que encontraram ainda sob a forma oral, entre a gente do povo, para que perdurassem escritas [...]. Não há quem não possua, entre suas aquisições da infância, a riqueza das tradições, recebidas por via oral. Elas precederam os livros, e muitas vezes os substituíram (Meireles, 2016, p.29 e 30).

Depois de cumprirem seu papel por via oral, essas histórias das experiências humanas se converteram em obras eternas, como as de Homero, que inspiraram tantas outras grandes histórias e que entraram para sempre no imaginário humano (Meireles 2016). E por falar em imaginário, para Teresa Colomer (2017), uma das funções da literatura infantil é exatamente acessar esse imaginário configurado pela literatura. Segundo a autora, o termo “imaginário” foi utilizado para “descrever o imenso repertório de imagens, símbolos e mitos que nós, humanos, utilizamos como fórmulas típicas para entender o mundo e as relações com as [...] pessoas” (Colomer, 2017, p.20). Essa colocação conversa intimamente com a teoria de Meireles sobre a dívida em relação à tradição oral, que foi de onde vieram todas essas imagens, símbolos e lendas e que formaram verdadeiros “arquetipos” de toda a humanidade.

A literatura de tradição oral compartilha um substrato comum de materiais literários infinitamente reenviados e reutilizados. [...] Assim, temas como a ocultação do herói durante a sua primeira infância (como o rei Artur ou Moisés), o uso da cor das velas de um barco como sinal antecipado da vitória ou da derrota (como na história de Teseu), a exceção de um ponto do corpo em sua invulnerabilidade (como no calcanhar de Aquiles ou o ponto nas costas de Siegfried) e tantos outros constituem elementos vistos centenas de vezes em umas ou outras obras. Se os meninos e as meninas conhecem os contos

populares, se familiarizam com todos esses elementos e podem reconhecê-los ao longo de suas leituras [...] (Colomer, 2017, p. 23).

As obras feitas especialmente para a infância, principalmente entre os séculos XVIII e XIX, e que utilizaram esses “arquétipos” da humanidade, também conseguiram conquistar a alma das crianças de seu tempo e continuam encantando até hoje. Muitas sofreram reformulações para se ajustarem aos novos tempos ou a nova moral, algumas foram adaptadas e levadas para o cinema, teatro ou quadrinhos. Um dos marcos da literatura infantil, citado por praticamente todos aqueles que se propõem a debater esse tema, é *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (2015). A singular história da menina que, seguindo um coelho falante, acabou caindo, literalmente, em um mundo fantástico, cheio de personagens excêntricos, arrematou não apenas o coração das crianças de várias gerações, mas também dos adultos. A obra, já bastante estudada, é um exemplo deslumbrante de que é possível fazer literatura de verdade para crianças e que isso não significa ser simplório e excessivamente óbvio, ao contrário, o texto de Carroll é complexo, misterioso e até sombrio em alguns momentos, tanto, que alguns estudiosos chegaram a questionar se de fato foi um livro escrito para uma criança, afinal, em uma sociedade adultocêntrica, um livro com tantas qualidades não poderia ter sido feito para a infância (Colomer, 2007; Meireles, 2016).

O surgimento do livro infantil, que, de fato, é um evento mais recente, data de meados do século XVIII, na Europa. Antes disso, porém, ainda no século XVII, foram editados textos que também passaram a integrar o conjunto destinado à infância. São eles: *As Fábulas*, de La Fontaine, que foram editadas entre 1668 e 1694; *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas postumamente em 1717; e os *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, publicada em 1697. Este último tem um contexto interessante e sintomático de como a sociedade ocidental encararia o gênero literário para crianças: na ocasião da publicação de *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault o fez usando o nome do filho adolescente Pierre Darmancourt. Integrante da Academia Francesa, o autor não considerou adequado assinar uma obra destinada a uma parcela tão sem status social como a criança (Lajolo e Zilberman, 2022).

2.2 O GÊNERO NO BRASIL

Em terras brasileiras, esse tipo de literatura chegou muito depois do seu aparecimento na Europa, podendo-se dizer que seu surgimento e desenvolvimento se deu somente no século XX.

A partir da Proclamação da República, o novo regime político que ascendia tinha como objetivo consolidar a economia baseada nas lavouras de café. A substituição, ainda no Império, da mão de obra escrava pela assalariada - normalmente composta de imigrantes, o que jogou o negro recém-liberto em condição de completo abandono e marginalização - e o interesse tanto dos países industrializados como da minúscula indústria brasileira da época, fizeram nascer uma camada média da população, criando-se dessa forma um mercado interno. Esse grupo intermediário crescente da sociedade brasileira - que seria a classe média e que, exatamente nesse momento, iniciou suas relações conservadoras com a elite econômica - foi responsável pela intensa urbanização pela qual passou o país no início do século XX e que favoreceu o aparecimento de uma literatura infantil, obviamente conivente com os valores e projetos ideológicos das classes dominantes. (Lajolo e Zilberman, 2022; Souza, 2019).

O surgimento da literatura infantil numa sociedade que estava se reorganizando, ainda encontrando a sua própria identidade, emerge bastante impregnada de valores morais a serem passados para os jovens brasileiros e de um pedagogismo autoritário e nada disfarçado. O intermédio entre livros e crianças ficou a cargo, inicialmente, das escolas, a quem a sociedade moderna brasileira confiou a infância e a transmissão dos valores ideológicos e das habilidades técnicas para a produção de bens culturais. Esse movimento culminou na criação de um espaço para a produção didática e literária dirigida ao público infantil. A escola também foi responsável pela formação de um considerável contingente de leitores crianças, através da alfabetização, que, por sua vez, gerou uma demanda por livros direcionados para a infância e que pudessem ser utilizados pelas escolas (Lajolo e Zilberman, 2022).

Por se tratarem de textos feitos para criança, especialmente no começo do século XX, o movimento de passar ensinamentos através da leitura foi quase orgânico, ainda mais levando em consideração a importância da instituição de ensino nesse processo de formação da literatura infantil brasileira e também da criança leitora. Isso gerou, a exemplo do que aconteceu na Europa, uma confusão sobre se os textos eram literários ou pedagógicos. Entretanto, para Nelly Novaes Coelho (2000), essa não é uma polêmica recente e, muito menos restrita ao gênero infantil.

Controvérsia que vem de longe: tem raízes na Antiguidade Clássica, desde quando se discute a natureza da própria literatura (*utile* ou *dulce*? isto é, didática ou lúdica?) e, na mesma linha, se põe em questão a finalidade da literatura destinada aos pequenos. *Instruir* ou *divertir*? Eis o problema que está longe de ser resolvido (Coelho, 2000, p. 46)

Apesar das divergentes opiniões sobre o tema, Coelho acredita que o texto feito para a criança pode ser arte e também pedagógico. Segundo a pesquisadora, na medida em que esses escritos emocionam, proporcionam prazer, diversão e modificam a consciência de mundo do leitor, eles são arte. Por outro lado, quando o texto é utilizado com a intenção de educar, estará na seara da pedagogia. A autora acrescenta que um ou outro aspecto pode se destacar numa obra e que isso geralmente não depende exclusivamente da vontade intencional do autor, normalmente se relacionam com o momento histórico e social em que ele está inserido, que, segundo ela, se alternam entre momentos de crise e de mudanças, com situações de consolidação da estrutura dominante.

Sabe-se que nesses momentos de transformação [de crise], quando um sistema de vida ou de valores está sendo substituído por outro, o aspecto arte predomina na literatura: o ludismo (ou o descompromisso em relação ao pragmatismo ético-social) é o que alimenta o literário e procura transformar a literatura na *aventura espiritual* que toda verdadeira criação literária deve ser. [...] Já em *épocas de consolidação*, quando determinado sistema se impõe, a intencionalidade pedagógica domina praticamente sem controvérsias, pois o importante para a criação no momento é transmitir valores para serem incorporados como verdades pelas novas gerações (Coelho, 2000, p.47).

O segundo momento apontado por Coelho era exatamente o que se vivia no Brasil, a República era uma realidade, a escravidão tinha sido abolida e a sociedade se urbanizava, apesar da economia ser, ainda, completamente dependente do campo. Nesse clima de um novo país, a ideia era construir a identidade nacional, começando pelos mais jovens, que seriam o “futuro da nação”. Além disso, nesse momento em que a educação ganhou certo destaque no sentido de formar cidadãos, se percebeu o escasso material nacional que se dispunha para alfabetizar as crianças e foi iniciado um movimento convocatório para que escritores nacionais produzissem livros direcionados às crianças brasileiras.

O apelo patriótico foi prontamente respondido pelos intelectuais brasileiros e surgiram livros como *Contos infantis* (1886), de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida; *Contos Pátrios* (1904), de Olavo Bilac e Coelho Neto, e *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida. A esses, se seguiram vários outros autores e títulos que exaltavam as riquezas nacionais e difundiam o conservadorismo ideológico do período (Lajolo e Zilberman, 2022).

Outra questão que também motivou o surgimento das obras infantis nacionais (e nacionalistas) foi a enorme distância linguística existente entre as crianças leitoras brasileiras e os livros disponíveis para elas, em sua esmagadora maioria traduções ou adaptações de histórias

européias, editadas em Portugal. A produção brasileira, entretanto, continuou se inspirando na literatura da Europa, como nos livros: *Le tour de la France par deux garçons* (1877), de G. Bruno (pseudônimo de Augustine Tuillierie), e *Cuore* (1886), do italiano Edmondo De Amicis. As duas obras parecem verdadeiras cartilhas das suas respectivas identidades nacionais e trazem crianças modelares como personagens principais, que parecem pretender inspirar seus leitores mirins. A primeira fiel versão brasileira desse modelo europeu foi publicada em 1910, por Olavo Bilac e Manuel Bomfim, com o título *Através do Brasil*. Entretanto, essa representação do Brasil na literatura infantil era completamente idealizada e colaborava com o projeto ideológico de abafar as profundas desigualdades sociais que começavam a se mostrar presentes na literatura não-infantil (Lajolo e Zilberman, 2022).

A fase seguinte da sociedade brasileira é de mudanças e, como nos adverte Coelho (2000), os momentos de crise e substituição de valores afeta diretamente a produção literária e artística como um todo. O ano de 1922 começa com a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que contou com a participação de novos artistas e intelectuais de um movimento iniciado após o fim da Primeira Guerra Mundial. Esse evento culminou na divisão dos ideários estéticos e expôs a fragmentação do grupo inicial do movimento, cada segmento particularizando seu modo de viabilizar a proposta moderna.

Historicamente, o país vivia um momento de contestação do regime político e do poder econômico e, especialmente na literatura adulta, foi possível observar o efeito desse movimento. Surge uma tendência em revisar ideologicamente a vida no campo e o Regionalismo toma uma postura crítica em relação ao arcaísmo que esse setor representava. Também passou a dominar o tema do nacionalismo, que se empenhou na pesquisa do passado para buscar fontes originais da brasilidade, além da maior exploração do folclore, especialmente os de origem indígena e africana. Outra vertente do modernismo foram as obras voltadas para a realidade contemporânea, que denunciavam as distorções sociais graves, que destoavam do anseio pela modernidade (Lajolo e Zilberman, 2022).

Entretanto, justamente por se tratar de uma literatura que precisa do crivo dos responsáveis pelas crianças, a literatura infantil se manteve “bem comportada”, continuando a se concentrar no ufanismo nacionalista, repleta de heróis nacionais e aventuras pelo Brasil, além de manter a linha educacional, que a permitia transitar nas escolas. Essas condições eram, sem dúvidas, limitadoras da criatividade, porém, muitos escritores de livros infantis conseguiram suplantar essas dificuldades. Monteiro Lobato foi o maior exemplo desse momento e inspirou muitos outros autores. As histórias da menina Narizinho, da boneca Emília e dos seus amigos

em aventuras maravilhosas pelo Sítio do Picapau Amarelo, de propriedade de Dona Benta, avó de Narizinho, encantaram gerações de crianças brasileiras. Lobato, que também era um empresário da área editorial e tinha seus interesses econômicos e ideológicos, usou o sítio não como uma romantização do rural, mas como uma grande metáfora do Brasil moderno, e na sua série de livros trouxe temáticas que ultrapassam a motivação puramente educacional, discutindo questões modernas como a riqueza do petróleo e de sua exploração em território nacional. Lobato foi um gênio da literatura infantil de seu tempo.

2.3 O BRASIL QUE CABE EM UM SÍTIO

Ninguém, nunca mais, escreveu um livro infantil da mesma maneira depois do fenômeno Monteiro Lobato. Passados tantos anos da publicação de sua obra, o autor ainda é considerado o “pai” da literatura infantil no Brasil, provavelmente o primeiro autor no país que realmente levou em consideração a criança e seus interesses para escrever seus livros. Lobato e seus personagens povoaram o imaginário de várias gerações de crianças e influenciaram todos os seus sucessores, entre eles o autor das peças que são objeto desse estudo, o dramaturgo Luiz Marinho.

O desejo de mudar a forma como se escrevia para crianças e, mais do que isso, fazer uma literatura cujo foco fosse a infância brasileira, com as suas peculiaridades, sempre esteve em Monteiro Lobato. Ele próprio manifestou esse sentimento em diversas cartas que enviou aos amigos, especialmente a Godofredo Rangel, com quem se correspondeu por 40 anos. O autor, que era um leitor ávido antes de qualquer coisa, sempre demonstrou preocupação com a falta de bons livros para crianças, inclusive, para oferecer aos seus próprios filhos. Considerava o cenário literário infantil completamente ineficiente para educar os pequenos e fazê-los criar gosto pela leitura. Lobato considerava as poucas obras do gênero na época “enfadonhas” e cheias de um nacionalismo vazio, por não trazer a realidade brasileira (Acioli, 2012. Penteadó, 2011).

Alfabetizado aos cinco anos por sua mãe, Monteiro Lobato tinha como lugar favorito a biblioteca do seu avô, o Visconde de Tremembé, de onde tinha que ser praticamente obrigado a sair. A maior parte das lembranças de sua infância estão concentradas nos anos que viveu e brincou na fazenda do seu avô, onde havia um ribeirão, por cujas margens Lobato adorava passear, e uma mata fechada sobre a qual ouviu muitas histórias fantásticas dos trabalhadores locais. Essa fase da vida do escritor, apesar de curta, já que muito jovem, foi enviado para

estudar na cidade, marcou profundamente a sua alma. Lobato nunca esqueceu o que era ser criança, mais do que isso, nunca esqueceu o que agitava seu espírito em uma leitura durante sua meninice e foi com tudo isso em mente que escreveu as histórias do Sítio do Picapau Amarelo. J. Roberto Whitaker Penteadó, em seu livro *Os filhos de Lobato*, traz vários trechos de cartas do escritor e em uma delas, dirigida a Rangel, ele revela ao amigo que, após analisar as traduções dos contos de *Grimm*, se compadeceu das crianças brasileiras ao constatar que o trabalho não atendia às suas necessidades, eram “traduções galegas”, como classificou Lobato. Ele ainda toma para si a obrigação de corrigir esse “erro” e “abrasileirar” as traduções. Esse não foi o único momento em que Lobato demonstra preocupação com a leitura dos pequenos, na obra *Aula de Leitura com Monteiro Lobato*, Socorro Acioli traz outro trecho de carta do autor no qual ele chama de “horrorosos” os livros de leitura que eram usados nas escolas, cheios de “fastidiosas patriotices”. Segundo Lobato, os jovens só aprendiam a detestar a leitura.

E foi com esse sentimento de contemplar os mais jovens com boa literatura, e munido de uma bagagem cheia de aventuras vividas na biblioteca do seu avô, Lobato mudou completamente os rumos desse gênero no Brasil. Em um movimento inovador para esse tipo de texto, ele uniu o maravilhoso com elementos da realidade cotidiana e, principalmente, da vida das crianças brasileiras, condição fundamental para a identificação do seu leitor, que passou a se enxergar na fantasia, antes tão distante de sua realidade. A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2000) explica que essa ideia de integrar os elementos reais e fantásticos não foi algo repentino, mas um movimento instintivo que levou Lobato ao seu próprio estilo.

Ainda sob o magistério do pensamento materialista/positivista em que foi formado, Monteiro Lobato via o mundo real e o da fantasia perfeitamente delimitados - cada qual com a sua natureza específica. [...] Usando a fantasia, mas disciplinando-a com a lógica, Lobato faz [em sua primeira obra *A menina do Narizinho Arrebitado*] com que a aventura maravilhosa [...] no Reino das Águas Claras termine no momento em que ela [Narizinho] vai responder ao príncipe escamado que a pede em casamento [...]. Esclarecendo, nesse final, que tudo não passara de um sonho, Lobato anula a presença do maravilhoso dentro do cotidiano [...]. Deixa que predomine o pensamento racional [...]. Entretanto, o sucesso obtido [...] vai levá-lo a escrever outras historietas e gradativamente vai conquistando o seu estilo [...]. Cada vez mais, deixa-se impregnar pela psicologia infantil [...], e nas histórias que continua a inventar e a publicar, os limites entre o mundo real e outro vão-se enfraquecendo, até desaparecerem completamente (Coelho, 2000, p.138 e 139).

A receita lobatiana de encantar os jovens leitores - que além da fusão entre mágica e realidade, trazia também a linguagem “fluente, coloquial, objetiva e não retórica” - ganhou muitos admiradores e seguidores. Já o primeiro livro da saga do Sítio foi um sucesso estrondoso entre crianças e adultos. Segundo conta Acioli (2012), no início dos anos 1920, o então governador de São Paulo, Washington Luís, percorria as escolas do estado e percebeu que um livro em especial estava despertando o interesse das crianças, era *Narizinho Arrebitado*, de Lobato. O gestor, então, ordenou que fosse feita uma grande encomenda para que o livro pudesse ser usado em todas as escolas estaduais. Ousado, Monteiro Lobato imprimiu 50,5 mil exemplares; desses, 30 mil foram vendidos para o governo e o restante teve rápida saída nas livrarias de São Paulo.

O projeto de transformar o Brasil em um país de jovens leitores começou a ganhar corpo a partir desse episódio. Lobato, que sempre foi um homem social e politicamente engajado, nunca escondeu seu incômodo com o atraso social do Brasil e um dos caminhos que escolheu para colaborar no sentido de desenvolver seu país foi exatamente despertando o interesse das crianças e jovens pela leitura, que foi fundamental na sua própria formação. Olhando de perto, é possível perceber que os livros infantis do autor não foram feitos a partir de uma inspiração momentânea, foram cuidadosamente planejados, visando certos objetivos, um deles, o gosto pela leitura. O universo do Sítio do Picapau Amarelo é sempre permeado por literatura, Dona Benta, a intelectual, junto com o Visconde de Sabugosa, geralmente era a pessoa que lia as histórias dos grandes clássicos para os outros moradores do sítio, mas não de qualquer maneira, ela “traduzia” o que dificilmente uma criança entenderia lendo diretamente uma obra para adultos. O Visconde morava convenientemente dentro da biblioteca, lugar de onde Lobato tinha que ser arrastado na infância, e também fazia essa ponte entre o conhecimento complexo do mundo adulto e o universo infantil (Acioli, 2012). Essa preocupação com a linguagem adequada, não só para crianças, de uma forma geral, mas para as crianças brasileiras, pode ser percebida nos livros do autor, como no trecho a seguir.

Dona Benta havia notado uma mudança nos meninos depois da abertura do Caraminguá número 1, o primeiro poço de petróleo do Brasil. Aprenderam um pingo de geologia e ficaram ansiosos por mais ciência. - Sinto uma comichão no cérebro - disse Pedrinho. - Quero saber coisas. Quero saber tudo quanto há no mundo... - Muito fácil, meu filho - respondeu Dona Benta. - A ciência está nos livros. Basta que os leia. - Não é assim, vovó - protestou o menino. - Em geral os livros de ciência falam como se o leitor já soubesse a matéria de que tratam, de maneira que a gente lê e fica na mesma. Tentei ler uma biologia que

a senhora tem na estante, mas desanimei. A ciência de que gosto é a falada, a contada pela senhora, clarinha como água de pote, com explicações de tudo quanto a gente não sabe, pensa que sabe, ou sabe mal e mal (Lobato, 2019, p.6).

O autor, no trecho acima, coloca literalmente na boca da criança o apelo por uma linguagem acessível nos livros. Mas essa não é a única preocupação, a leitura também precisa envolver curiosidade, prazer e até desejo de aprender e Lobato também estava atento a isso. Socorro Acioli, que realizou uma pesquisa exatamente sobre essa “aula de leitura”, que a obra infantil de Lobato proporciona, afirma que “os moradores do Sítio convivem de forma positiva com a leitura” (2012, p.69).

Quanto mais leem, mais sabem. E quanto mais sabem, mais brincam, mais vivem aventuras e mais querem saber. [...] No lar de Dona Benta, perguntar é normal e toda pergunta é respondida com atenção. A curiosidade das crianças é estimulada, não há medo de se formular questões, por mais absurdas que possam parecer. [...] O método de aprendizagem começa com a pergunta, com a vontade de saber; passa pela resposta, advinda da leitura e culmina na forma de vivenciar esse aprendizado, imaginando a partir do tema aprendido (Acioli, 2012, p.69).

A pesquisadora fala da vivência proporcionada após a leitura no universo lobatiano, a brincadeira ou aventura que o conhecimento adquirido nos livros pode proporcionar, essa é a fórmula de atração que o escritor parece querer inculcar na mente de seus pequenos leitores. Emília, a boneca falante que não tem “papas na língua” e apronta muita confusão no Sítio, é também a personagem mais rica de Lobato. Além de reunir, nela mesma, o real e o imaginário, ela também é uma ávida leitora, aquela que Acioli chama de “leitora-agente”, a que se deixa modificar pelo texto, faz uma leitura-ação, porque não recebe o texto de forma passiva e age, em seguida, a partir de sua experiência literária. É possível talvez imaginar que o próprio Lobato fosse como a sua Emília, que quanto mais lia, mais movimentos fazia no mundo real, rumo a um Brasil diferente. Nas próprias cartas escritas pelo autor é possível perceber que, a cada leitura, novas ideias surgiam em sua cabeça. Lobato era um “leitor-agente” e queria formar toda uma geração desse tipo de leitor (Acioli, 2012. Penteadó, 2011).

2.4 O PÓS-LOBATO DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

A obra de Monteiro Lobato praticamente estreou a profissão de escritor específico de livros para crianças. Lobato inspirou várias gerações e seus personagens, amados por todos, nunca foram esquecidos e aparecem como referências em vários livros escritos posteriormente. Mas ser um grande escritor não foi o único motivo que fez de Lobato o fenômeno que é na literatura infantil, ele era também um empresário ousado, foi dono de duas editoras e de um jornal, e apostou alto no que acreditava, o que lhe rendeu algumas derrotas, mas também muito sucesso. Sua editora deu espaço para novos escritores e aqueceu o mercado literário no Brasil, que era praticamente inexistente (Coelho, 2000. Penteadó 2011).

Entre as décadas de 1940 e 1960, muitos discípulos de Lobato tentaram reproduzir sua façanha, o que provocou uma onda de livros em série. A produção infantil se intensificou motivada pela possibilidade de profissionalização que o mercado favorecia. Entretanto, no que se refere à qualidade, ousadia e variedade das temáticas, a grande maioria deixava a desejar, com exceção de alguns nomes de destaque, como Maria José Dupré, Francisco Marins e Graciliano Ramos, Lúcia Machado de Almeida, Jerônimo Monteiro, entre outros. Esse período coincide com as poucas décadas de democracia que o Brasil viveu, entre a queda do Estado Novo e o Golpe Militar de 1964, momento em que, novamente, as ideias progressistas e voltadas para os mais pobres ganharam força. Getúlio volta ao poder, dessa vez de forma democrática (Lajolo e Zilberman, 2022).

Na literatura adulta, temos estreias arrebatadoras nesse período, como *Perto do coração Selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa. Temos também a vanguarda do romance psicológico, com autores como Autran Dourado, Osman Lins e Lígia Fagundes Telles. Também se observou o romance experimental voltado para o interior do indivíduo, mesmo no regionalismo, como acontece nos livros de Guimarães Rosa. Acontece, nesse momento, uma espécie de retorno à sofisticação e erudição da arte como um todo, ao mesmo tempo em que se percebe a ampliação dos veículos de propagação da cultura de massa importada, também em expansão, vista pelos mais cultos como de baixa qualidade. Essa dualidade deixa a literatura infantil, mais uma vez, em uma situação delicada: por um lado, a cultura elevada, que estava em voga, colocava os textos para as crianças em condição de inferioridade; por outro, a cultura de massa, porta voz da modernidade, se mostrava ávida em conquistar o público, especialmente o infantil, o que poderia liquidar completamente o filão literário desse gênero. O caminho encontrado pelos autores foi o combate ao avanço da cultura

de massa e, mais uma vez, se aliar à pedagogia e aos interesses dos editores, que estavam também se rendendo à indústria cultural. Os temas, então, retornaram para o universo do campo, não mais como uma escolha de vida, mas como local de aventuras para as crianças da cidade. A história da interiorização do Brasil também ganhou uma leitura infantil, porém, pelo lado do herói bandeirante, que se aventurou na mata virgem para conquistar novas riquezas para o Brasil, abafando ou desvirtuando a verdadeira história de devastação e genocídio contra os índios que habitavam essas regiões. (Lajolo e Zilberman, 2022).

Na década de 1960, começaram a surgir instituições de fomento da leitura, o que intensificou o debate sobre esse gênero. Esse movimento contou também com o apoio do Estado, que acatou a preocupação das autoridades educacionais, professores e editores sobre o baixo índice de leitura da época. O mercado voltou a aquecer e diversos autores decidiram se aventurar nessa oportunidade, inclusive alguns já consagrados na literatura para adultos, como Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector. O prestígio do autor nacional aumentou bastante e os livros brasileiros quase atingiram a marca de 50% entre todos os títulos que circulavam no país, cifra inédita na história do Brasil (Lajolo E Zilberman, 2022).

Essa fase pós-lobatiana pode ser considerada, sem medo de errar, a fase mais criativa da literatura infantil brasileira, uma infinidade de tendências e estilos apareceram nesse momento efervescente e inovador. Para obter uma visão mais “panorâmica” das obras literárias para crianças dessa fase, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2000) divide essas obras em duas grandes áreas: a do *questionamento* e a da *representação*. Os textos que se encaixam na primeira área são os *inovadores* e os que pertencem a segunda, os *continuadores*. A diferença básica entre os dois tipos de obras é a intencionalidade: as primeiras questionam o mundo e estimulam a criança a fazer algo para mudar a realidade; já as segundas representam o mundo, mostram os comportamentos que devem ser seguidos (ou evitados) ou denunciam situações reais.

Obviamente, pertencer a uma dessas duas áreas não garante que uma obra tenha valor literário, além do princípio implícito das obras infantis, que é “dar prazer ao leitor, diverti-lo, emocioná-lo ou envolvê-lo em experiências estimulantes ou desafiantes (Coelho, 2000, p.150)”; ela precisa harmonizar a ideia de mundo que a nutre e as escolhas estilísticas do autor, sem perder de vista o momento em que ele escreve. Em outras palavras, não adianta escrever um livro com uma temática moderna ou futurista, sem inovar na forma, estimular o leitor, despertar questionamentos, levá-lo a agir a partir da leitura. Coelho acrescenta que a obra literária contemporânea não é aquela que traz assuntos modernos, mas aquela que inova na intencionalidade e na estrutura.

[...] o que hoje define a *contemporaneidade* de uma literatura é a sua intenção de estimular a consciência crítica; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso (Coelho, 2000, p.151).

Essa época de grande multiplicidade e volume de livros para crianças coincide também com a fase de maior desenvolvimento do capitalismo no Brasil. A produção industrial em série e a necessidade de estar sempre lançando novos livros levaram boa parte dos autores para o caminho das redundâncias e repetições, que aproximaram suas obras da cultura de massa. No geral, caíram na armadilha de que fala Coelho, do velho com uma “casca” de novo. Apesar disso, quando se isolam as obras de valor literário, a década de 1960 inaugura o período mais rico e diversificado da literatura infantil brasileira. As obras infantis se desprendem do compromisso com os valores autoritários, conservadores e maniqueístas e se aproximam de temas delicados e problemáticos da sociedade; surge uma literatura infantil mais contestadora (Lajolo e Zilberman, 2022).

Uma das tendências seguidas nesse período foi a de se voltar tanto para a vida urbana, com suas contradições e crises, como para a miséria, injustiças sociais, preconceitos e marginalização, presentes em obras que falam sobre retirantes ou personagens da periferia. A obra *Pivete* (1977), de Henry Correia de Araújo é um marco desse tipo de temática. Outras questões como a visão da criança em relação à separação conjugal, a denúncia sobre o extermínio dos indígenas, o machismo e o amadurecimento sexual foram abordadas em livros infantis dessa época. Nesse contexto, se destacam autores como Lygia Bojunga, Ruth Rocha e Sérgio Camparelli. Dando mais ênfase aos aspectos gráficos percebidos como elementos autônomos, aparecem os textos de Ziraldo, com *Flicts* (1969) e de Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* (1979). O suspense, a ficção científica e as histórias policiais também tiveram vez. Esse período foi marcado por intensa produção de literatura que foge a qualquer enquadramento ou rótulo, tantas foram as experimentações e misturas que ela contemplou, como comenta Lajolo e Zilberman:

[...] nem a documentação crítica da realidade contemporânea brasileira, nem a absorção muitas vezes criativa de elementos da cultura de massa, nem mesmo o esforço de renovação poética dão conta de todas as faces assumidas pela produção literária infantil brasileira dos anos 1960-1980 (2022, p.264).

Era uma verdadeira busca por novas linguagens, como sugerem Lajolo e Zilberman. Alguns autores fizeram uso da oralização do discurso com o objetivo de trazer para as histórias infantis as crianças marginalizadas, pobres e indígenas. Outro recurso proporcionado pela proliferação dos livros infantis no Brasil foi a possibilidade desse gênero autorreferenciar-se, instaurando uma espécie de diálogo entre textos. A desconfiança e perplexidade do narrador moderno, raro no contexto infantil, também foi inserida no gênero por Clarice Lispector. Suas obras renunciam à onisciência, tão própria das obras para crianças. Ana Maria Machado, em *Histórias meio ao contrário* (1979), questiona os valores repassados nas histórias tradicionais para crianças, invertendo os contos de fadas, como a história em que o príncipe se casa com uma pastora, o rei não é todo poderoso e a princesa vai cuidar da vida dela (Lajolo e Zilberman, 2022).

A heterogeneidade inaugurada na década de 1970, portanto, estava presente tanto nas temáticas, como nas questões estruturais e estilísticas, o que não implica necessariamente em uma fase de completa renovação. Na realidade, o que se observou nesse momento foi um resgate de processos narrativos antigos que foram redescobertos ou reinventados a partir da fusão com novos recursos literários. Tendo em vista que este trabalho pretende analisar três textos escritos exatamente nesse período, se faz necessário um maior detalhamento sobre as principais características estruturais desse momento. Por trazer dados bastante completos, a obra de Nelly Novaes Coelho (2000) foi selecionada para fornecer as informações sobre os processos estruturais e estéticos desse momento:

- Efabulação: já inicia como o *motivo principal* ou *situação problema*;
- Sequência narrativa: inova com o aparecimento do texto fragmentado;
- *Personagens-tipos* (reis, rainhas, princesas) reaparecem em tom satírico;
- *Personagem-caráter* (representam comportamentos e padrões morais) é substituído pelo *personagem-individualidade* (mais próximos da complexidade humana), porém, este é incorporado ao grupo-personagem, há uma tendência em valorizar o coletivo;
- O conto é a forma narrativa dominante;
- Há uma maior consciência da presença do leitor na voz do narrador;
- Maior valorização do ato de contar e da metalinguagem;
- O tempo dos textos pode variar, situado em um determinado momento da história ou fora do tempo real;
- O espaço também é variável, pode ser apenas cenário onde a história se desenrola ou pode interferir diretamente no acontecimentos;

- O nacionalismo aparece como busca das origens brasileiras;
- Desaparece a exemplaridade como forma pedagógica;
- A ambiguidade humana é explorada e se estimulam as soluções de problemas;
- A produção literária também explora o humor, especialmente o satírico;
- O realismo e a verdade se alternam com a fantasia, esta última muitas vezes ligada a temáticas metafísicas, como os mistérios da vida e da morte;
- Os seres maravilhosos já não trazem as soluções mágicas para os problemas dos personagens, mas os ajudam a agir e descobrir seus próprios caminhos;
- Há um aumento substancial do apelo visual.

Percebe-se uma mudança significativa na forma de escrever para crianças, uma certa leveza em relação à sempre problemática ideia que se faz sobre a recepção dos textos pelo seu público e, talvez, até um voto de confiança na capacidade de interpretar dos pequenos, não como o autor imaginou, mas igualmente proveitosa. Na realidade, há uma mudança da função do livro infantil no Brasil, as histórias “redondas” e “fechadas”, cheias de detalhes que aprisionam a imaginação dentro do universo exato que o autor quer transmitir, com personagens exemplares e conclusões moralizantes, dão lugar a histórias abertas, ou seja, com espaços a serem completados pela imaginação, estimulando o pensamento e, algumas vezes, convidando o leitor a ajudar na solução dos problemas propostos. O pedagógico não desapareceu da literatura para crianças, mas deixou de estar em primeiro plano. Além disso, a posição de *superioridade* do autor em relação ao leitor permanece, sempre será um adulto escrevendo para uma criança e transmitindo, de alguma forma, mesmo que sem intenção, seus valores e visão de mundo. José Nicolau Gregorin Filho (2012), em seu estudo sobre a formação do leitor, destaca a importância desse momento pós-Lobato para a consolidação de um gênero infantil. O pesquisador enumera algumas das características das obras que inauguraram a contemporaneidade da literatura infantil.

[...] a literatura para crianças e jovens mostra uma individualidade consciente, obediência consciente, mundo com antigas hierarquias em degradação, moral flexível, luta contra os preconceitos, linguagem literária que busca a invenção e o aspecto lúdico da linguagem, ou seja, uma literatura que mostra um mundo em construção para uma criança que passa a ser vista como um ser em formação (Gregorin Filho, 2012, s/p).

É nesse momento da história literária que o gênero infantil se equipara ao adulto no que se refere à multiplicidade de tendências temáticas e estilísticas. Dentro desse universo, Coelho (2000) destaca cinco linhas literárias principais das obras infantis: a linha do Realismo

Cotidiano; do Maravilhoso; do Enigma ou Intriga Policialesca; a da Narrativa por Imagens; e a dos Jogos Linguísticos. A primeira linha pode ser subdividida em: realismo crítico, que são os textos mais preocupados com a temática social, política e econômica; realismo lúdico, que são as obras que falam do brincar, das travessuras e conflitos do cotidiano das crianças; realismo humanitário, que inclui os livros que tratam das relações humanas pelo viés da afetividade; realismo histórico (ou memorialista), que abrange obras que informam ou explicam questões da natureza, de setores da sociedade ou mesmo costumes e tradições de determinadas regiões; e o realismo mágico, que funde realidade e imaginário, dando origem a uma terceira dimensão, onde coisas completamente fora do normal acontecem, mas são encaradas com naturalidade pelos personagens.

O segundo caminho percorrido pela literatura infantil, o do Maravilhoso, também pode ser subdividido em cinco linhas. A primeira é a do maravilhoso metafórico ou simbólico, que compreende as histórias que são atrativas por elas mesmas, mas que escondem uma camada de significação, que só será compreendida completamente quando o leitor conseguir atingir o nível de decodificação da linguagem metafórica do texto; há também a linha do maravilhoso satírico, que utiliza o humor para criticar e denunciar tanto configurações literárias ultrapassadas, como as utilizadas nos contos de fadas tradicionais, quanto situações familiares questionáveis. Há, ainda, o maravilhoso científico, onde estão incluídas as narrativas que se passam em um espaço e tempo diferente do das pessoas e onde acontecem fenômenos que não podem ser explicados racionalmente; já o maravilhoso popular ou folclórico explora as raízes europeias, indígenas e africanas na cultura do Brasil; e o maravilhoso fabular, que traz histórias de personagens-animais com sentido simbólico, satírico ou apenas lúdico (Coelho, 2000).

A linha do Enigma ou Intriga Policialesca compreende as narrativas que giram em torno de um mistério, algo que deve ser desvendado pelos personagens, trazem elementos dos romances policiais. Já os livros que fazem parte da linha da Narrativa por Imagens são aqueles que contam histórias por meio da “linguagem visual”, ou seja, ilustrações, pinturas, fotos colagens etc. Finalmente, a linha dos Jogos Linguísticos, que explora a própria escrita como elemento criador, estimulando as potencialidades do leitor (Coelho, 2000).

3 CAMINHOS DA DRAMATURGIA INFANTIL

A obra dramática eventualmente é confundida com o espetáculo teatral. Este último seria sua culminância, seu objetivo, sua concretização. É também a forma como, normalmente, o gênero chega ao seu público e, talvez, essa seja a origem da confusão. Dramaturgia, do grego, significa, literalmente, compor um drama e drama é ação, desta maneira, a obra dramática seria um texto feito para ser encenado, porém, não deixa de ser um texto literário (Aristóteles, 2004. Pallottini, 2017).

[...] num período da história do teatro em que o espetáculo vem se tornando a parte mais importante do fenômeno teatral, a predominante, quase a única, no sentido de ser, até mesmo, invasiva do texto e sua substituta –, faz com que as investigações puramente dramatúrgicas tendam a ser consideradas de menor importância e irrelevantes. No entanto, mesmo quando se restringe a um roteiro de ações, quando emerge da encenação, quando é uma adaptação de um texto preexistente, quando foi feito para não ser ouvido, um texto é um texto, e resiste como tal. Como tal, portanto, tem até o direito de ser estudado (Pallottini, 2017, s/p).

A ideia de iniciar este capítulo com as explicações acima foi motivada pela necessidade de deixar claro o objeto deste estudo: o texto para crianças de Luiz Marinho, não o espetáculo que o completou, visto que este último acabou imediatamente após sua última cena, durou um tempo específico, ocupou um determinado espaço e, portanto, não existe no momento em que este trabalho está sendo realizado. O texto, entretanto, permanece - mesmo que apenas no acervo do autor, ou em algum arquivo - e é ele a inspiração desse projeto. Obviamente, falaremos de espetáculo, afinal esse é o motivo de se escrever uma obra dramática, mas isso será feito do ponto de vista do dramaturgo, que, já no seu texto (e na sua mente), antecipa a ideia que faz da peça encenada através de suas rubricas.

Dito isso, o próximo passo é mostrar como o teatro e o livro infantil guardam semelhanças do ponto de vista do reconhecimento e da valoração dados pela sociedade, academia e crítica. Também o texto dramático para crianças é encarado como uma “arte menor”, feita apenas para entreter e divertir os pequenos, sem qualquer pretensão de prazer estético. A diferença, entretanto, entre o teatro para criança e aquele destinado aos adultos é a mesma que existe entre os livros de um e de outro: o destinatário, a criança, e a forma subalterna que a sociedade a encara. Marco Camarotti, em seu livro, *A linguagem no teatro infantil* (2005), reflete sobre essa questão quando traz a discussão da nomenclatura “infantil”, que teria um tom

pejorativo. Ele, contudo, conclui que o problema não está no vocábulo utilizado e sim na origem da pejoração, que é exatamente a forma como se encara a criança.

Outro ponto de encontro entre as duas modalidades literárias para crianças é a postura autoritária e superior do autor (e encenador), um adulto, em relação ao destinatário da obra. É também um adulto que decide se leva ou não a criança ao teatro e é ele, ainda, que escolhe o espetáculo a ser assistido.

Refletir sobre essa manifestação [...] significa [...] analisar uma relação entre categorias sociais na qual a repartição do poder é desigual. Significa, mais precisamente, examinar uma atividade impregnada da relação pedagógica entre adulto e criança, própria do processo de socialização (Pupo, 1991, p. 19).

No trecho acima é possível perceber a ligação que Maria Lúcia Pupo faz entre a visão subalterna da criança, como ser incompleto, e a necessidade de instruí-la, moral e socialmente, o que também acontece com os livros infantis. A subalternidade da infância é transferida para a arte destinada a ela e especificamente na dramaturgia, o espaço, incentivo e estudo dedicado à produção infantil é quase nulo, evidenciando sua marginalização em comparação com as obras para adultos.

Em todo o País e em boa parte do planeta, a produção voltada para a infância é considerada de menor valor. Mesmo entre os teatros, há preconceito. Fazer teatro infantil é relegado a segundo plano, geralmente assumido pelos iniciantes, que procuram adquirir experiência com crianças para então fazer teatro de verdade (Naspolini, 2000).

Na academia, a literatura infantil, incluindo o texto dramático, raramente recebe algum tipo de crédito; sua própria temática parece descredenciá-la perante a consideração adulta. Sua aparente simplicidade, acessibilidade e o fato de se dirigir a um público tido como inexperiente e imaturo, são características que parecem advogar contra esse tipo de produção. Outra questão relevante, que contribui com esse olhar para a literatura infantil, está na dificuldade em perceber a grande fronteira cultural que existe entre adultos e crianças (Hunt, 2010).

As obras dramáticas e os textos destinados à leitura infantil também percorreram caminhos semelhantes no Brasil, inicialmente, muito ligados à educação e à transmissão de valores morais, e, em seguida, especialmente a partir da década de 1970, surge uma ruptura com a lógica anterior e um maior compromisso com o estético e o lúdico.

3.1 UM POUCO DE HISTÓRIA

De acordo com Fernando Lomardo (1994), o teatro tem como base o jogo dramático, que, por sua vez, deve ser entendido como "qualquer ação em que se vivencie uma experiência imaginária (p.10)"; em outras palavras, um faz-de-conta que poderia ser espontâneo ou dirigido para algum propósito. Apesar dessa origem lúdica, o direcionamento da arte dramática, em quase toda a história, sempre teve como alvo o adulto - o que não é uma particularidade do teatro, mas de toda a produção artística. O teatro para crianças, assim como o livro infantil, nasceu como um produto para um grupo específico que, aos poucos, começou a ganhar um espaço na sociedade, mas que, nem de longe, estaria no centro dela. As crianças eram e continuam sendo vistas por boa parte da sociedade ocidental como seres débeis, sem cultura, dependentes, frágeis, incompetentes. Essas palavras ditas de forma tão direta podem causar repulsa na sociedade moderna, mas refletem exatamente a forma como as crianças são tratadas e tudo que é feito para elas, inclusive a produção cultural (Hunt, 2010; Nazareth, 2012).

O teatro infantil como se concebe hoje no ocidente surgiu tardiamente, praticamente na virada do século XIX para o XX. Anteriormente a isso, os registros são muito poucos e, basicamente, restritos ao teatro de bonecos e de sombra. O mais antigo data do século III a.C., na China. Os espetáculos eram apresentações domiciliares realizadas por "bonequeiros mambembes" e dirigidos a mulheres e crianças de classe social mais elevada. Em seguida, novos registros aparecem entre os séculos XV e XVII da era cristã e ficaram por conta da chamada *Commedia dell'arte*. Esta modalidade teatral se constituía de grupos de atores viajantes que se ocupavam somente do teatro, se apresentando em palcos móveis por onde passavam. Os temas apresentados eram geralmente cômicos e ágeis, o que atraía principalmente as crianças - apesar de não serem feitos originalmente para elas. O Teatro de Sombras de Dominique Séraphin também é um marco importante do gênero para crianças. Inicialmente, sua técnica não era tão sofisticada como a dos Chineses (que foram os criadores desse tipo de espetáculo), mas o sucesso trouxe a exigência de aperfeiçoamento e no final de sua vida, o espetáculo estava requintado, sendo realizado em grandes espaços com vários pontos de luz, manipuladores e até uma orquestra (Lomardo, 1994).

No início do século XX, a sociedade ocidental se deu conta de que o teatro poderia ser utilizado com objetivos pedagógicos para crianças. Com vistas nas propostas educacionais formuladas por Maria Montessori e Jonh Dewey, que pregavam a ideia do conhecimento através da ação, esse teatro educativo (que não deve ser confundido com o teatro moralista ou religioso)

foi a forma mais difundida do gênero infantil até quase metade do século XX. Por outro lado, na União Soviética, um ano após os bolcheviques subirem ao poder, surge o Teatro da Criança (1918), que pode ser considerada a primeira companhia moderna profissional de teatro infantil. Esse grupo, entretanto, tinha um objetivo além da arte, que era formar o cidadão socialista, e seu funcionamento era orientado com grande rigor científico. O modelo, independente do seu valor artístico ou ideológico, acabou influenciando projetos similares em outros países no pós-guerra e se espalhou pelo mundo, fazendo surgir uma dramaturgia especializada para crianças e profissionalizando companhias do gênero (Lomardo, 1994).

No Brasil, também encontramos registros de teatro de bonecos, por volta do século XVIII, voltados ao entretenimento. Existem relatos também da utilização da dramaturgia pelos jesuítas, no período colonial, com objetivos moralizantes e evangelizadores. Com o movimento de abertura de escolas após a chegada da família real ao Brasil e, com ele, a necessidade de uma literatura escolar, aparece concomitantemente o teatro escolar, ambos trazendo instruções morais e patrióticas. Esse tipo de apresentação era, normalmente, feita pelas próprias crianças (Nazareth, 2012).

O marco do moderno teatro infantil no Brasil se deu somente em 1948, com a encenação de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti. A peça também registra a passagem do amadorismo para a profissionalização desse gênero. Anos antes, Valdemar de Oliveira, no Recife, e Paschoal Carlos Magno apresentaram montagens para crianças, em 1939 e em 1944, respectivamente, mas sem grandes repercussões (Santos Neto, 2016. Lomardo, 1994).

[...] no verão de 1948 apareceu no Rio de Janeiro uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se Juca e Chico e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe, foi ver o espetáculo e, pelo telefone, convocou uma escritora, Lúcia Benedetti, para lhe dar o texto em trinta dias. [...] “Vá ver Juca e Chico, a peça está em cartaz e me faça uma coisa do gênero”. [...] (*O Casaco Encantado*) foi entregue ao grupo teatral Os Artistas Unidos, um dos mais bem respeitados da época. [...] A noite de estreia foi surpreendente. Professores, estudantes, escritores, artistas, jornalistas, gente de rádio, cinema e intelectuais. No elenco, nomes hoje consagrados: Morineau, Jaci Campos, Fregolente, Darcy Reis, Graça Melo, Flora May e Nilson Pena [...]. Tinha sido lançado o teatro para crianças fora dos moldes habituais (Nazareth, 2012, p. 37).

A montagem, com direção de Graça Melo, ficou mais de um ano em cartaz - algo impressionante para um gênero que acabava de estreiar - e se apresentou em cidades de todo o Brasil. *O Casaco Encantado* abriu caminho para diversos espetáculos que apareceram nos anos seguintes e representaram um esforço dos escritores em construir uma dramaturgia infantil mais consistente. Contudo, a boa intenção não se concretizou e a grande maioria dos textos perpetuou o tom moralizante e permaneceu ligado às escolas (Lomardo, 1994).

Em 1951, Maria Clara Machado, Aníbal Machado e Martim Gonçalves fundam O Tablado. Tratava-se de uma companhia-escola que produziu e encenou dezenas de peças, tanto infantis como adultas, e que revelou grandes nomes do teatro brasileiro nas áreas de encenação, direção, cenografia, entre outros. O Tablado, na ocasião de sua fundação, não tinha a intenção de se especializar no teatro infantil, entretanto Maria Clara Machado, autora, diretora e atriz, mostrou uma grande inclinação para o texto dramático dirigido especificamente para o público infantil. “Surge então a expressão mais definida da dramaturgia brasileira para crianças, do ponto de vista do conjunto de uma obra”(Lomardo, 1994, p.52). Entre as peças da dramaturgia produzidas entre 1953 e 1985 estão: *O boi e o burro no caminho de Belém*, *Pluft o fantasma*, *A menina e o vento*, *Quem matou o leão* e *Dragão verde*.

Resguardadas as devidas proporções e tendo em vista a inovação do teatro infantil iniciada a partir de sua obra, é possível sugerir que Maria Clara Machado foi um divisor de águas na dramaturgia para crianças, assim como Lobato foi para a literatura infantil como um todo. A autora trouxe para o teatro as novidades que também estavam figurando no livro infantil e inspirou outros a fazerem o mesmo; dessa forma, a dramaturgia seguiu o movimento da literatura, a partir da década de 1960.

Havia um apoio oficial nessa época, basicamente traduzido em concursos de dramaturgia patrocinados pelo Estado. Este, inclusive, após o Golpe de 1964, ficou interessado em estimular a produção de textos que ajudassem a legitimar o novo sistema e uma chuva de peças propagandistas apareceram, mas, felizmente, não foram só elas que surgiram, como explica Lomardo:

A dramaturgia para crianças sobrevive e se diversifica, fazendo supor que também a encenação começasse a vislumbrar novos caminhos. Os textos passam a apresentar uma maior variedade temática, e se na década de 50 (*sic*) predominavam as adaptações de contos e lendas, na de 60 (*sic*) surge maior número de histórias originais, com aproveitamento de temas como a ficção científica e a *commedia dell'arte*, sem descartar, porém, as lendas folclóricas ou indígenas e os contos de fadas (Lomardo, 1994, p.57).

Nessa nova fase do teatro nacional se percebem vários avanços, como uma maior solidez e eficiência na definição do conflito, no desenvolvimento da trama e no desfecho das obras. O aparecimento do narrador fica cada vez mais raro, em parte pelo menor número de adaptações de lendas, mas também por essa relativa eficiência do texto. Apesar disso, as obras continuavam focando mais nos diálogos do que na ação e guardavam um tom explicativo, o que se julgava “adequado” para um público “sem bagagem cultural” (Lomardo, 1994). Para Maria Aparecida Souza (2000), “normalmente entende-se que só o que é expresso através da linguagem pode ser entendido [...] pela criança, negligenciando a função simbólica da linguagem artística”.

Com relação aos personagens dessa dramaturgia infantil emergente, existe uma maior preocupação em torná-los mais delimitados. A figura do personagem conformado com as condições impostas pela sociedade, ou da criança modelo, começa a dar lugar ao personagem resistente às imposições (a contestação que também é observada nos livros), que luta pelo que acredita e que, no final, não é punido - como ocorria nas décadas anteriores - mas até premiado por sua resistência. As lições morais, apesar de sempre presentes, aparecem de forma mais discreta, se destacando nesse período produções com enfoque no conflito interno, individual, ou seja, aqui também o pedagógico passa para o segundo plano. Essa é uma novidade no gênero infantil, que normalmente corporifica em personagens a figura do bem e do mal, que se opõem ao longo da peça. O conflito interior, portanto, caracteriza uma redução no tradicional maniqueísmo das obras para crianças, mas não sua eliminação. Muitos autores continuaram a utilizar essa temática, mas com algumas modificações, como, por exemplo, a transformação da pessoa má em boa, ao invés de sua completa aniquilação. Outra possibilidade era o perdão ou a clemência por parte do personagem bom, que livra o seu adversário da morte certa em um ato de generosidade (Lomardo, 1994). Essa é exatamente a situação da peça *Foi um dia* (1971), de Luiz Marinho. Belarosa, ao provar sua identidade para o rei e para o príncipe, pede que sua irmã malvada e que tentou tomar seu lugar como esposa do príncipe, não seja executada, mas apenas levada para longe.

Em outras palavras, o esforço iniciado nos anos 1950 para consolidar o teatro infantil se intensificou e avançou a partir da década de 1960, que apresentou espetáculos mais estruturados, eficientes e diversificados. Essa diversificação e volume de textos originais talvez seja o saldo mais positivo, uma vez que, a exemplo da dinâmica intertextual que aconteceu na literatura, as peças infantis também começaram a dialogar entre elas, fazendo referências a outras peças de sucesso das décadas anteriores, como *Pluft o Fantasminha* (1955) e *A revolta dos Brinquedos* (1949) (Lomardo, 1994).

O teatro infantil chega aos anos 1970 com *status* de gênero específico e passa a ter atenção de revistas especializadas, prêmios para a categoria e a promoção de um grande volume de seminários e encontros para discutir teatro para crianças. No ambiente editorial, entretanto, apenas o teatro educativo recebeu atenção. Maria Clara Machado e Marca Rosman publicam, em 1971, *100 jogos dramáticos*; Olga Reverbel lança, em 1974, o livro *Técnicas dramáticas aplicadas à escola*; e, em 1978, José Antônio Domingues publica seu *Teatro e educação*. Esses são apenas alguns exemplos, pois a fartura desse tipo de publicação foi grande nesse período (Lomardo, 1994).

Com relação às montagens, o apoio governamental era muito restrito e muito menor do que aquele dispensado à categoria adulta. Nas casas de espetáculos, a prioridade também era das peças não infantis. Essa situação era reflexo de uma desvalorização do gênero como um todo, até mesmo dentro da classe teatral.

Para maioria, e são sempre bastante numerosos os profissionais e amadores do teatro infantil, essa atividade não passa de um degrau para chegar ao teatro de adultos, o qual, em sua concepção, representa o verdadeiro teatro, aquele que dá prestígio e reconhecimento público (Camarotti, 2005, p.16).

Mesmo com todas as dificuldades, o teatro infantil continuou crescendo, em parte porque uma parcela das pessoas envolvidas percebeu que esse podia ser um caminho rentável, uma vez que os espetáculos infantis faziam sucesso e lotavam as casas nessa época. Porém, o dinheiro se transformou no principal objetivo e se observou uma enxurrada de textos e montagens ruins, mas com apelos atrativos para pais e crianças, como a distribuição de guloseimas gratuitas, promoções para a entrada de adultos que trouxesse muitas crianças, um encontro com os personagens após as apresentações e a introdução de toda espécie de personagem da indústria cultural infantil, especialmente dos quadrinhos, sem qualquer critério ou sentido, aparecendo títulos como *Chapeuzinho Vermelho contra a Pantera Cor-de-rosa* e *As aventuras de Pernalonga na floresta do Lobo Mau* (Lomardo, 1994. Camarotti, 2005).

Mas ainda havia quem levasse a sério as produções do gênero infantil e buscasse uma identidade para o trabalho com objetivo de atingir o universo intelectual e emocional da criança. Apesar de os resultados nem sempre serem os esperados, existia o critério de não apelar para a excitação gratuita. Autores que já haviam se destacado anteriormente continuavam produzindo, como Ana Maria Machado, Jurandyr Pereira e Oscar von Pfuhl (Lomardo, 1994).

Os anos 1980 trazem a novidade psicanalítica, após o lançamento do livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2002), do terapeuta alemão Bruno Bettelheim, que defende o uso desse tipo de conto como recurso na elaboração da experiência afetiva da criança. A obra influenciou

a dramaturgia da época, apesar de uma corrente contrária que questionava a violência de alguns contos. Os espetáculos recebem cenários mais realistas, a dinâmica das peças perde um pouco da agitação e ganha uma certa cadência, o mistério e o suspense também passam a fazer parte dos espetáculos. A novidade abriu espaço para a discussão sobre a necessidade do riso nas peças para crianças e muitas obras passaram a incluir cenas de seriedade e compenetração.

O resultado são espetáculos extremamente envolventes, com uma densidade de atmosfera até então inédita no teatro para crianças. Uma atmosfera que resgata inteiramente o tom fantástico do conto de fadas e seu clima de mistério, encantamento, perigo e sedução (Lomardo, 1994).

Outra questão que veio à tona nos anos 1980 foi o direcionamento dos espetáculos de acordo com as faixas etárias. Um movimento autodenominado “Censura Livre” ganha força nessa época, também levando em conta os novíssimos estudos de Bettelheim sobre os contos de fadas. Para os defensores dessa linha, a expressão “teatro infantil” somente disfarça “a incapacidade de se atingir uma comunicação mais ampla e revela, na verdade, desprezo pela criança, impedida de usufruir de outras modalidades de espetáculo” (Lomardo, 1994, p.84).

Em Pernambuco, especificamente, a década de 1980 é, segundo o pesquisador Leidson Ferraz, uma época de efervescência para o gênero infantil. Foi quando o estado atingiu seu auge nesse tipo de apresentação teatral. É importante destacar que em Pernambuco se iniciou um movimento de aproximação com público, refletido não apenas no uso do sotaque, mas nas coisas do dia a dia de uma criança, por exemplo, do Recife.

Apostando em dramaturgias inovadoras para a época (nem sempre compreendidas pelos jornalistas ou mesmo valorizadas pelo público), aos poucos, encenadores mais ousados despontaram aqui e ali. Assim, os pastiches dos contos de fadas [no caso as representações adaptadas, sem a conotação psicológica] foram sendo substituídos por temas mais próximos da realidade das crianças recifenses (Ferraz, 2013, p.167).

É nesse contexto que se insere a produção infantil de Luiz Marinho. Fugindo do regional e do regionalismo, que estiveram presentes em parte significativa de sua obra para adultos, os textos infantis marinhos apresentaram um novo lado do autor, mas sem romper completamente com o que Vieira (2004) chama de “memórias ficcionalizadas”. Já o pesquisador Luiz Reis, em entrevista ao programa Opinião Pernambuco (2019), ressalta que, apesar de atento ao que acontecia no mundo da dramaturgia, Marinho não se apegava a fórmulas e sua dramaturgia era particular.

O que chama a atenção em Marinho é o caráter extremamente inovador na forma. Então, aparentemente uma besteira, uma conversa de cozinha [...], mas, quando você vai olhar formalmente, o que ele está fazendo é muito ousado: ali tem uma narração, ali tem música, tem dança, tem diálogos simultâneos acontecendo em uma velocidade absurda, com muitas possibilidades para qualquer encenador (TV Universitária, 2019).

Segundo Ferraz (2013), até a década de 1970, imperavam no estado de Pernambuco os textos didáticos e geralmente enfadonhos. Dez anos depois as coisas começam a mudar, e um teatro mais contemporâneo, lúdico e desafiador começa a surgir.

3.2 MARINHO AUTOR INFANTIL

É exatamente nesse momento de ruptura e vanguardismo da literatura e do teatro infantil que Luiz Marinho decide começar a escrever suas obras. Aproveitando o leque aberto de possibilidades na estética, na linguagem, nas temáticas mais ousadas e nas releituras questionadoras de clássicos, que estavam sendo experimentadas nesse gênero, o dramaturgo não se fez de rogado e decidiu abraçar tudo, escrevendo peças com temas, linguagem e propostas completamente diferentes.

A primeira delas, *Foi um dia*, escrita na década de 1970, buscou suas raízes nos contos maravilhosos tradicionais. Marinho, entretanto, utiliza a linguagem do povo nordestino, com grande influência negra, o que aproxima a fábula da realidade das crianças a quem o texto dramático se dirige. A obra também inverte a tradição das jovens indefesas e sem escolha, que dependem de um príncipe que as resgatem e a quem devem entregar o seu amor. A personagem principal da peça, Belarosa, apesar de ser uma menina explorada e maltratada pela madrasta e por sua meia-irmã - um clássico - não fica apenas esperando a sorte ir ao seu encontro. É a jovem, e não o príncipe, que se aventura, destemida, em busca do seu objetivo, que é reencontrar o amado e desfazer o mal-entendido provocado por sua irmã maldosa, Regina. No fim das contas, é Belarosa que salva o príncipe herdeiro do Reino da Pedra Fina, que estava prestes a casar, enganado, com sua irmã malvada. A obra é dinâmica e esse ritmo é marcado pela verdadeira corrida entre as personagens das duas irmãs em busca do reino indicado pelo príncipe no início da trama. As constantes mudanças de cenários que compõem os caminhos percorridos por Belarosa e Regina e a quantidade de personagens da peça - incluindo animais falantes, velhinhas em apuros, além da Lua, do Sol e do Vento, personificados - também trazem dinâmica e originalidade para o texto.

A segunda peça endereçada às crianças tem uma proposta completamente diferente da primeira. *A aventura do Capitão Flúor, no Reinado do Dente Cariado* foi escrita dez anos depois, já na década de 1980, e, como o próprio título sugere, é um texto engajado na proposta pedagógica. É também - talvez exatamente por seu conteúdo claramente educativo - a obra infantil de Luiz Marinho mais encenada e que ficou mais tempo em cartaz, com sua última montagem acontecendo em maio de 1996. Apesar da temática limitante, Marinho busca o caminho mais lúdico, fazendo a escolha, já conhecida da peça anterior, de transformar em personagens sensações, atitudes e objetos inanimados. Dor de Dente e Misse Cárie são dois vilões que tentam aprisionar a Dona Higiene, deixando o caminho livre para a dupla cariar os dentes das crianças, mas o Capitão Flúor aparece e salva toda a turma. É nessa peça, também, que Marinho faz algumas experimentações, trazendo para o texto personagens e referências não literárias e que estavam no contexto tanto da cultura de massa como do cotidiano das crianças pernambucanas nesse período. Ao longo da narrativa, são encontradas referências ao grupo adolescente *Menudo*, ao grito da torcida do time de futebol Sport Clube do Recife e, obviamente, à figura do super-herói tipicamente americano, encarnada pelo personagem Capitão Flúor. O autor também brinca com a sonoridade das palavras e com rimas em alguns momentos da obra. Todas essas ferramentas aproximam o texto da realidade do seu público, propiciando uma maior identificação.

O terceiro texto infantil de Marinho, também escrito nos anos 1980, fecha, com chave de ouro, a produção marinha para a infância. Em *A Família Ratoplan*, o autor parece estar já completamente à vontade nesse universo literário - provavelmente a par das tendências do gênero no período e da discussão sobre a desvalorização da infância no meio literário e teatral. Nessa peça, Marinho consegue conversar com crianças de várias idades e talvez despertar o interesse dos adultos, trazendo para o seu texto vários níveis de significação.

A última peça infantil marinha traz uma crítica social dirigida especialmente à classe média e às elites, quando coloca em cena uma família de ratos que pretendem ascender sócio-economicamente aplicando um golpe na esnobe condessa Carochinha. Inusitadamente, a obra não traz mocinhos e bandidos; praticamente todos os personagens têm o caráter duvidoso ou corruptível, escancarando a realidade da condição humana. Aqui a intertextualidade se faz presente com as referências feitas a personagens de outras esferas culturais, como o Mickey Mouse e o Topo Gigio. Marinho utiliza também na obra em questão a sonoridade das palavras, os versos e as cantigas familiares ao seu público alvo.

4 AS ANÁLISES

Uma das dificuldades encontradas para a realização deste trabalho foi a escassa bibliografia consistente, especialmente sobre dramaturgia infantil no Brasil, que proporcionasse uma base de apoio para as análises da obra de Marinho. A solução encontrada foi amalgamar as informações colhidas das obras voltadas para literatura infantil de um modo geral - que normalmente se concentram na produção de livros - e os poucos dados encontrados sobre o texto teatral, mais especificamente, aquele produzido a partir da década de 1970 no Brasil.

Além disso, é preciso lidar também com o fator que destaca esse tipo de texto da literatura geral: leitor/espectador implícito, a criança. As análises dos textos são feitas levando em consideração o público para quem a obra foi dirigida, observando as possibilidades de interpretação e produção de sentido. Tendo em vista que não é possível para um adulto ler como uma criança, esse processo será feito por eliminação, ou seja, a partir da leitura do adulto, identificar o que uma criança não poderia compreender da mesma forma. É necessário frisar que, não interpretar como um adulto, não se traduz em um “vazio mental” por parte da criança, significa apenas que, por ter referenciais simbólicos, pontos de vista e contextos diferentes, atrelados a sua fase de desenvolvimento, ela produz sentido de forma diferente (Hunt, 2010).

O estudo dos textos para crianças de Luiz Marinho será feito em duas etapas: a primeira será uma análise do texto do ponto de vista dos elementos literários e da estrutura da obra dramática, desde a superfície textual, ou seja o estilo, até a “espinha dorsal”, que inclui enredo, efabulação, ação principal, personagens, obstáculos etc. Na segunda etapa, será observada a coerência do autor com as tendências literárias/dramáticas da época.

4.1 FOI UM DIA

A primeira peça infantil escrita por Luiz Marinho tem como base referencial os contos maravilhosos, que trazem suas origens da tradição oral. Talvez, pela relação próxima da oralidade com a representação - portanto, com o teatro - e pelos laços que unem a infância com essas histórias, a escolha por uma fábula tradicional tenha sido a opção que Marinho julgou mais segura para sua primeira empreitada no universo infantil.

Apesar das fontes orais, o texto não traz a figura do narrador, elemento utilizado nos espetáculos infantis da época com uma certa frequência. A narração em uma obra dramática, entretanto, pode apontar para uma dificuldade do autor em fazer a peça “caminhar” a partir da

ação dos próprios personagens. No caso de *Foi um dia*, não existe esse condutor da história, a dinâmica é dada pela movimentação dos personagens, que propulsionam a peça até o seu desfecho. Contudo, analisando do ponto de vista de quem lê o texto dramático, é possível identificar pontos importantes como, por exemplo, a relação de poder entre o autor e o seu destinatário; nesse caso, a criança. Peter Hunt (2010), no capítulo em que trata de estilística na literatura infantil, traz a classificação de textos “marcados” e “livres” - que são aqueles que trazem ou não marcações nos diálogos dos personagens, indicando quem fala ou determinando uma entonação. O autor também destaca os textos “diretos” e “indiretos”, os primeiros são aqueles em que a fala de um personagem é colocada na sua “própria boca”, por exemplo: “Joana abraçou sua amiga. - Não vou conseguir ficar longe de você, disse, aos prantos”. Nos textos indiretos, um narrador conta o que aconteceu e o que foi dito, “Joana abraçou a amiga e disse, chorando, que não conseguiria ficar longe dela”. Para Hunt, quanto mais marcado e mais indireto for um texto, maior o controle que o autor exerce sobre seu leitor. Dessa forma, podemos concluir que um texto dramático seria o tipo mais “aberto” de texto literário para crianças, uma vez que não traz marcações e, via de regra, não possui um narrador para conduzir as ações dos personagens.

De fato, um dramaturgo consciente das possibilidades de uso dos recursos dramáticos, pode construir uma peça eficiente, no sentido da transmissão da mensagem, sem ser enfadonha ou excessivamente ingênua, utilizando os outros elementos da dramaturgia: as pausas, as indicações musicais e de iluminação, as sugestões lúdicas etc. Nesse gênero, o texto não é composto apenas por diálogos, tudo o que se vê em um espetáculo, até as emoções transparecidas pelos atores, pode ter sido pré-determinado pelo autor através de suas rubricas, que são as indicações feitas pelo dramaturgo sobre cenário, posicionamento dos personagens, clima da cena e até a linguagem ou sotaque que os atores devem usar. Essas “orientações” do autor estão no início da peça e intercalando os diálogos por todo o texto, podendo indicar, por exemplo, a expressão ou entonação que o ator deve usar; ou anunciar a entrada de outro personagem e de uma música. Em outras palavras, as rubricas do autor amarram os diálogos dentro do enredo, tornando este, compreensível. Nesse sentido, o autor, em um texto dramático, pode ser encarado como uma espécie de narrador, uma vez que ele conduz a história pelas rubricas.

Partindo desse ponto de vista e analisando a peça *Foi um dia*, observamos que Marinho começa o texto dando sugestões de ordem mais técnica sobre cenários, maquiagem e elenco. Ele também faz um apontamento sobre a linguagem da peça: “a linguagem nela usada é a da

avozinha que conta estórias, aqui, acolá, esta ainda influenciada pelo linguajar dos negros cativos (Marinho, 2019, p.13)”. Aqui, o autor delimita o universo espacial da peça, que, claramente, não se passa em vilas europeias, e sim em cidadezinhas do interior do Nordeste. Essa observação de Marinho, que provavelmente tinha a intenção de aproximar a peça do seu público - crianças de Pernambuco -, é o que vai dar a entonação de todas as falas dos personagens, tanto para os encenadores, como para quem ler o texto.

Ainda nas suas indicações, Marinho descreve como será a primeira cena: música alegre, vários instrumentos, “sobe o pano” e surge Belarosa dançando com os bichos da floresta. Entra o Urubu em cena, a música para e os bichos se zangam (Marinho, 2019, p.7-71). O autor não dá detalhes sobre os personagens, ou sua história pregressa, o leitor/espectador, portanto, vai percebendo os personagens ao longo dos diálogos que, por exemplo, informam que Belarosa, a protagonista, é órfã de mãe; que a madrasta a trata mal quando o pai não está por perto e que ela tem uma irmã. O texto também informa sobre uma profecia, que sai do “oco de um pau”, e que recairia sobre Belarosa e sua irmã Regina - uma seria rainha e a outra fiadeira. A falta de detalhes, possivelmente supérfluos, revela um texto mais aberto, no sentido de permitir que as “lacunas” sejam preenchidas pelo encenador, espectador e pelo leitor, que faria o trabalho dos dois primeiros. Essa abdicação do controle absoluto do texto feito para crianças é uma característica rara, especialmente na época em que a peça foi escrita, e que revela confiança na capacidade do público em produzir significado a partir do texto apresentado.

São vários os momentos na peça em que Marinho constrói diálogos que possibilitam a “leitura” da criança, inclusive trazendo a ingenuidade poética do pensamento na infância. O trecho a seguir representa a ideia descrita:

Quando clareia a cena, é de madrugada, a luz, portanto, é tênue. Homens e mulheres, todos com vasilhas na cabeça, caminham lentamente. Vão “buscar o dia”. Regina se aproxima.

REGINA

Estão abandonando a cidade? Há alguma peste?

TODOS

Vamos buscar o dia!

Vamos buscar o dia!

REGINA

(Irônica) Que patético!... Aonde vão buscar o dia?

TODOS

No alto da montanha!

No alto da montanha!

REGINA

Bando de paspalhões!!! (*Quebra algumas vasilhas*) O dia hoje não virá! (*Sai rindo. Todos param onde estão, e começa o clamor. Entra Belarosa.*)

TODOS

O dia hoje não virá!

O dia hoje não virá!

Trevas para o nosso povo!

Trevas para o nosso povo!

BELAROSA

Meus amigos... que tanto lhes martiriza?

TODOS

O dia jamais virá!

O dia jamais virá!

BELAROSA

Senhor... explique-se!

O MAIS VELHO

Todos os dias, a esta hora, subimos aquela montanha e vamos buscar o dia...

Hoje, entretanto, passou um anjo do mal por aqui e quebrou nossas vasilhas!

BELAROSA

E que aconteceu?

O MAIS VELHO

Pois, nós trazemos o dia nas nossas vasilhas!!! Que haveremos de fazer?

BELAROSA

Tranquilizem-se! Não vai ser mais preciso subir a montanha para trazer o dia.

De hoje em diante, vou deixar com vocês este galinho, quando ele cantar três

vezes, o dia chegará! (*Fazem círculo, deixando Belarosa ao centro tendo o*

galinho à mão. O galo canta a primeira vez, ainda mais um pouco, e

finalmente, quando o galo canta pela terceira vez, faz “um belo dia”. Há

cantorias e danças. Belarosa é erguida triunfalmente) Tenho que partir!

(Marinho, 2019, p. 53-55)

O trecho acima é bastante exemplificativo do uso da linguagem lúdica em uma obra literária para crianças. O “povo” da cidade que “vai buscar o dia” encarna a lógica e a inocência do pensamento infantil, que entra em desequilíbrio com a interferência maldosa da personagem Regina, mas que volta ao “equilíbrio” com a ajuda de Belarosa. O mais interessante nesse ponto é que a protagonista não desmascara a ilusão sobre a chegada do dia, a magia é apenas

redirecionada para o “galinho”. O diálogo poderia muito bem ser entre mãe e filhos. É possível concluir, a partir dessas observações, que o texto de Marinho apresenta uma linguagem simbólica (ou metafórica) na classificação de Nelly Novaes Coelho (2000), ou seja, “traz uma linguagem figurada que fala por imagens e, assim, comunica de maneira concreta ideias abstratas (p.82)”.

Diferentemente de boa parte dos autores de peças infantis e de textos produzidos para crianças de uma maneira geral, Marinho não subestima a infância nessa obra, enchendo seu texto de explicações paralelas, que prejudicam a dinâmica da encenação. Não se fala em terra encantada ou em um tempo distante, os motivos que levaram a bruxa a transformar o príncipe em pomba ficam por conta do público. Em outras palavras, apesar da temática na linha dos clássicos contos maravilhosos, a obra não é fechada e dá margem à imaginação. Os textos abertos não se preocupam excessivamente com o controle do sentido, porque não têm um compromisso, *a priori*, com o ensinamento de alguma lição ou moral (mesmo que exista algum ensinamento no texto), o compromisso essencial dos textos abertos para crianças é com o lúdico e com o prazer poético proporcionado por uma obra literária (Hunt, 2010).

4.1.1 Mais profundo

Foi um dia, é, em linhas gerais, a história de uma jovem, Belarosa, maltratada pela madrasta e pela irmã, à moda “gata borralheira”, e que, por força do destino, cruza com uma pomba falante com um espinho na cabeça. Quando a moça retira o espinho, a pomba se transforma em um príncipe e eles se apaixonam imediatamente. Entretanto, enquanto Belarosa se despede de um amigo, sua irmã malvada, muito parecida fisicamente com ela, toma o seu lugar e, para não ser descoberta, espeta o espinho novamente no príncipe, transformando-o em pomba outra vez. O príncipe, enganado, acredita que Belarosa é a responsável por tudo e informa que voltará ao seu reino, o Reino da Pedra Fina. A partir daí, Belarosa inicia sua busca pelo amado, sempre gentil e solícita com todos que cruzam seu caminho e que acabam por ajudá-la de alguma forma. A irmã está sempre no seu encalço, espalhando maldade e grosserias com as mesmas pessoas que Belarosa ajuda. No fim, as duas chegam ao Reino da Pedra Fina, a malvada primeiro, mas antes que ela se case com o príncipe, Belarosa aparece e desfaz o engano, mostrando uma marca de nascença que só ela tinha e que o príncipe havia apreciado na ocasião em que se encontraram pela primeira vez (Marinho, 2019, p.7-71).

Olhando o simplório resumo da ideia geral da peça, que é composta de dois atos e dez quadros, de imediato pensamos em uma fábula tradicional, um típico conto de fadas, sem grandes pretensões. Mas a verdade é que o texto acima, feito a partir do ponto de vista de um adulto, não faz jus à essência da obra de Marinho. A fábula do príncipe encantado que encontra a sua princesa é apenas a isca que leva o leitor/espectador para um mundo novo, onde o povo pode ser inocente como uma criança, onde sol, lua e vento têm mães, como todo mundo, e que, mesmo eles, tão poderosos, não sabem de tudo. Um lugar onde os urubus podem ser muito mais leais e gratos do que algumas pessoas e onde os animais são mais espertos do que a própria realeza. Esse lugar imaginário tem, porém, jeitinho de cidade do interior de Pernambuco e, se existisse, seria, provavelmente na Zona da Mata, num tempo em que a vida tinha menos pressa.

A aventura de Belarosa inicia tal qual a de um famoso personagem da tragédia grega, Édipo. O pai da jovem recebe uma profecia sobre o destino de suas duas filhas, uma delas seria coroada rainha e a outra se tornaria uma fiadeira. A profecia alerta ainda que a definição sobre quem será rainha viria do nome. Édipo, ao saber que seu destino era matar o pai e casar com a mãe, foge para evitar a previsão e essa atitude leva-o exatamente a fazer o que ele temia (Sófocles, 2016). Da mesma forma, a madrasta de Belarosa, querendo garantir que sua filha se tornasse rainha, tenta se livrar da enteada, abandonando-a em uma floresta, e a leva diretamente ao encontro do príncipe encantado, transformado em uma pomba. Este procurava por “uma bela rosa”, que, como estava vaticinado, o livraria do encanto da bruxa. Outro artifício dos clássicos utilizado por Marinho é o da marca ou característica que revela a fraqueza ou fortuna de determinado personagem. Belarosa tem uma marca em forma de coração na sua perna esquerda, que é exatamente o que encanta o príncipe quando a conhece. É o reconhecimento dessa marca que desenlaça o conflito principal da obra e leva a peça a seu desfecho.

Para construir esse universo, Marinho, provavelmente influenciado por Monteiro Lobato, fundiu elementos concretos da realidade com a fantasia. Ele não cria personagens míticos, como fadas e duendes, mas trabalha com elementos reais, animais que existem de fato, o sol, a lua e o vento, reis e príncipes. O fantástico está no formato da existência desses personagens, que falam, sentem, socializam e contribuem com o desenvolvimento da história. A única referência a um ser mágico, a bruxa que enfeitiçou o príncipe, não se concretiza em personagem, é apenas uma menção. A busca de Belarosa pelo reino do seu príncipe é um convite à brincadeira teatral de atribuir características humanas a personagens inanimados e encontrar a magia na realidade, como no trecho em que a heroína pede informação a uma senhora, esta a aconselha ir à “casa da Lua” e justifica: “Ela [a lua] anda por esse mundo todo,

saberá te ensinar onde fica o Reino da Pedra Fina (Marinho, 2019, p.35)”. A lua de fato gira em torno do mundo todo, porque não perguntar a ela? É a lógica fantástica e poética da infância, traduzida generosamente.

Em outras palavras, a fantasia e a mágica são elementos lúdicos e não necessariamente funcionais nessa obra. A heroína de Marinho não se beneficia de nenhuma magia, ao contrário, o único ato sobrenatural, de fato, que é a transformação da pomba em príncipe, na realidade tem o único papel de mostrar o caminho que a personagem deve seguir rumo a um desfecho feliz. Toda a “aventura” de Belarosa em busca do seu príncipe encantado é feita sem magia, nem as senhoras enigmáticas, que recebem ajuda da bondosa personagem e retribuem com indicações de como resolver o seu problema; nem os astros e fenômenos naturais dotados de personalidades humanas; e nem a maioria dos animais falantes, amigos de Belarosa, nenhum deles resolve o problema da jovem de maneira mágica e imediata. O caminho até o Reino da Pedra Fina se conclui com a ajuda de todos, não pela mágica, mas por pequenas pistas, fornecidas por cada um, que empurram a personagem para a próxima etapa da “brincadeira” de encontrar o reino misterioso.

A intenção do autor, entretanto, não parece ser a de desmascarar a magia ao torná-la praticamente inútil no desenrolar da trama, ao contrário, a inutilidade pragmática do fantástico revela sua função principal no que se refere à literatura para crianças: trazer poesia e beleza para o texto. Essa, inclusive, é uma peculiaridade do teatro infantil do período em que a peça foi escrita, é, nesse momento, que o debate sobre o elemento lúdico e o poético, além do descolamento do pedagógico, começam a ser aplicados na obra dramática infantil, a exemplo do que já vinha acontecendo nos anos anteriores com a literatura voltada para a criança (Pupo, 1991).

Esta peça de Luiz Marinho foge um pouco do que normalmente se apresentava para crianças no teatro. O texto não é uma comédia, nem usa elementos cômicos, o que era justamente a marca da dramaturgia infantil na década de 1970, provavelmente para gerar adesão das crianças (Pupo, 1991). Marinho, porém, aposta na fábula não tradicional, mas com alguns elementos clássicos, como o maniqueísmo, evidenciado no antagonismo entre Belarosa e sua irmã Regina, e a simplicidade e estereotipação na caracterização dos personagens: a heroína é essencialmente boa, a madrasta e a irmã são más, o pai é enganado, o príncipe é só encantado (porque foi transformado em pomba) etc (Khéde, 1990). A maioria dos personagens não têm nome e são indicados como: lenhadores, povo, mãe do sol etc.

Segundo a classificação da obra de Nelly Novaes Coelho (2000), os personagens de *Foi um dia* são “personagens-tipo”, ou seja, são propositalmente pouco detalhados e, geralmente, representam uma única característica marcante. Belarosa, como já foi dito, representa o bem, ela é essencialmente boa e nada mais, talvez também persistente, mas representa o bem que triunfará sobre o mal. Este mal, claro, está personificado nas personagens da madrasta (que sequer tem um nome e nem precisa, afinal ela é mais uma madrasta malvada entre tantas da literatura infantil) e da meia-irmã Regina. Essas últimas, além da função de antagonistas, comprem um outro papel, o de confrontar o leitor/espectador com os medos que afligem a criança, como o abandono, a morte e o mundo dos adultos, ajudando, talvez, a elaborar essas questões a partir das ações da protagonista (Khéde, 1990).

As personagens principais de *Marinho* na peça são mulheres. As “vontades” dessas personagens são as geradoras de toda a ação dramática da obra: a madrasta, no começo da peça, e depois Belarosa e Regina, heroína e antagonista. A protagonista, que é boa e gentil, como a maioria das personagens desse tipo em contos de fadas, não é, contudo, uma vítima, apesar de estar triste por ter sido abandonada. A jovem não sente medo de estar sozinha em uma floresta e se aventura em busca do príncipe. Este último - apesar da idealização romântica que representa - é um personagem masculino que não traz o estereótipo de bravura e força, geralmente atribuído aos príncipes (e homens da literatura infantil de uma maneira geral). O príncipe Afonso é o “objeto de desejo”, um personagem passivo e até ingênuo. Os outros personagens masculinos, o pai e o Rei Camilo, acompanham essas características.

O maniqueísmo escolhido por *Marinho* - um formato mais tradicional e até superado - talvez revele a intenção de que a peça pudesse ser encenada para crianças menores, entre quatro e sete anos de idade. Segundo Jean Piaget (1999), essa é a fase em que as crianças já se apropriaram da linguagem, mas ainda não racionalizam o mundo à sua volta como uma pessoa adulta ou uma criança mais velha. Dessa forma, a delimitação clara do bem e do mal, do belo e do feio, do forte e do fraco, ajudariam na compreensão. “Mais tarde, a ambiguidade das realidades será descoberta... mas, neste momento, já terão assimilado parâmetros para julgamento” (Coelho, 2000, p.35).

Outra característica da obra em estudo é a quase total ausência de cenas e diálogos supérfluos, *Marinho* constrói um texto enxuto e conectado desde a primeira cena. Nesta, por exemplo, Belarosa surge cantando com os animais e o grupo é interrompido pela chegada do urubu, que causa incômodo, todos, exceto a heroína, o desprezam pela forma como ele se alimenta. A jovem, contudo, sai em defesa do urubu, que fica agradecido pela ajuda. Os

acontecimentos que se seguem são: a revelação da profecia das irmãs, o abandono de Belarosa na floresta e o encontro dela com o príncipe. Essa sequência parece isolar a primeira cena do contexto geral da história, mas Marinho retoma o urubu no desenlace do conflito da peça, ele é o único que conhece o Reino da Pedra Fina e é quem leva a heroína até lá, para salvar o príncipe enganado e prestes a casar com uma falsa Belarosa. Marinho também não enche o texto de detalhes para explicar a ação dramática ao público e os diálogos trazem apenas o necessário, tornando a peça leve e dinâmica, ao mesmo tempo que libera as crianças para interpretar, sem muitas interferências da visão adulta do autor.

A efabulação de *Foi um dia* é linear, ou seja, segue o tempo normal dos acontecimentos, sem fragmentações como no uso de flashbacks. A linearidade é a forma mais comum de se estruturar os textos na literatura infantil e é considerada por alguns especialistas como a mais adequada à compreensão dos pequenos (Coelho, 2000). Apesar de seguir a “regra”, Marinho inclui na peça uma cena ousada para um público de crianças, trata-se de um sonho de Belarosa, sem diálogos, que o autor descreve em uma rubrica.

[...] A noite desce. Belarosa tem sono e procura um local onde possa passar a noite. Fundo musical: Quando a noite vem. Anoitece e Belarosa adormece. Lentamente, em silhueta, surge a figura de Belarosa colhendo flores pelo campo. Depois procurará colocá-las em um jarro e este cairá, se quebrando. Música intensa. Surge a Madrasta e Regina. Ambas se escandalizaram com o ocorrido, passando a espancar Belarosa. De repente, chega o príncipe Afonso com a espada. À moda do anjo Gabriel, afasta as megeras, dá a mão a Belarosa e irão se afastando; ele caminhando de costas. A luz irá clareando simultaneamente até “amanhecer”. A moça desperta [...] (Marinho, 2019, p. 35).

As poucas linhas acima revelam o dramaturgo experiente que Marinho já era quando escreveu essa peça. Revela, ainda, o respeito com o seu público infantil, quando concebe um texto para um espetáculo rico, inclusive no sentido estético, proporcionando a elaboração de emoções e sensações nas crianças. O trecho sugere um sonho, mas nada é dito e as crianças deverão supor a partir do clima estabelecido pelo autor (a música, a interpretação gestual, a silhueta, a luz).

Mesmo não sendo uma obra pedagógica, o texto de Marinho traz pequenas lições. Tal como os antigos contos de fada, existe sempre “uma moral da história”. Logo no primeiro quadro do primeiro ato, a mensagem por trás do diálogo entre Belarosa e seus amigos, animais da floresta, é a primeira lição moral da peça:

[...] *Belarosa ao centro, rodeada pelos bichos da floresta. Depois, sairá dançando com cada um deles. Súbito, a música para, entre o Urubu e os bichos calam e, bem zangados, param de dançar.*

BELA ROSA

Que houve amiguinhos?

BODE

É a presença de alguém indesejável!...

GALINHA

Alguém intrometido!

TODOS

(Um a um) Azarento! Nojento! Fedorento!

BELAROSA

Um momento! Que fale um.

BODE

Damos a palavra ao senhor Tatu.

TATU

Estou aqui em nome dos bichos da floresta, para propor a expulsão de todos os urubus da nossa região!

[...]

COELHO

O urubu é azarento!

GALINHA

É um bicho nojento!

BODE

É fedorento! *(Dá um espirro.)*

TATU

Coma carniça!

[...]

BELAROSA

Silêncio! *(Fazem silêncio)* Você, seu Coelho, diz que o urubu é azarento... mas a sua patinha é tida como amuleto! *(O Coelho abaixa a cabeça)* Dona Galinha... a senhora acha o urubu nojento, e esquece que seus pintinhos comem... comem sujeira! *(Risos)* Mas Bode, você fala de fedorento?... Quem aguenta chegar perto do seu chiqueiro? *(Vaia e assobios)* Senhor Tatu... dizem que o senhor cava buraco e vai para o cemitério comer defunto!... Pode falar de quem come carniça? *(Bichos)* Uh! Uh! Uh!.

[...]

BELAROSA

[...] O urubu é feio, mal cheiroso, mas não mata para comer! Pelo contrário, pelo contrário, nos livra das podridões, das pestes!

[...]

BELAROSA

Quero paz na floresta! Seremos todos unidos. Seremos todos irmãos!

BICHOS

Viva!!! Todos seremos irmãos! Viva!

URUBU

(Aliviado) Minha menina, um dia receberás uma graça do meu rei (Marinho, 2019, p. 15 a 17).

Salta aos olhos a mensagem sobre o preconceito com as diferenças. Belarosa, ao perceber que os animais excluem o urubu por suas características naturais, logo aponta que todos ali presentes têm também características que podem causar estranheza, fazendo-os compreender que é preciso conviver em paz e respeitar as diferenças. Há, também, a lição da bondade em socorrer o outro, porque no futuro você também pode precisar da ajuda de alguém. É importante perceber que as “lições”, necessariamente, precisam ser deduções das próprias crianças, a partir da ação em cena, que utiliza uma linguagem clara e simples - o que é diferente de ser simplória. Marinho não coloca na boca de sua personagem um discurso sobre como tratar os “coleguinhas” que são diferentes, a reflexão é no nível simbólico, a partir das características peculiares de cada animal, elencadas por Belarosa, chegando a conclusão de que todos os animais ali presentes têm particularidades “estranhas” como o urubu. A elaboração de sentido fica por conta do leitor/espectador.

Ao longo do texto, a heroína de Marinho é sempre amorosa com todos à sua volta, praticando a bondade até com aqueles que lhe causaram sofrimento. Belarosa é misericordiosa em mais de uma ocasião, inclusive no desfecho final, quando salva a irmã malvada de ser morta ou castigada. Temos aqui referências de ensinamentos cristãos para além da bondade com o próximo. É preciso perdoar quem nos fez mal, mesmo na ausência de arrependimento ou na reincidência desse mal. E essa é uma característica mais moderna dos contos de fada em relação àqueles tradicionais dos irmãos Grimm e de Perrault, onde os personagens malvados geralmente são punidos exemplarmente, com a morte, a humilhação ou abandono completo. Marinho não deixa a maldade completamente impune no seu texto, mas o destino de Regina, a meia-irmã de

Belarosa, não é, nem de longe, terrível. Regina é enviada para uma ilha (a Ilha de Não Volta Mais) e se torna uma fiadeira.

Como já foi dito, Marinho não usa a comicidade como recurso dramático para atrair a atenção das crianças nesta peça. A música, entretanto, está sempre presente ao longo do enredo e é usada com diferentes funções, como, por exemplo, em comemorações. É o caso da primeira cena, depois que Belarosa resolve o impasse dos animais com o urubu, e da última, na ocasião do desfecho, em que a jovem e o príncipe ficam juntos. O recurso também é usado para marcar momentos intensos e calmos, o fim de uma cena ou transparecer um clima de suspense, por exemplo. O dramaturgo usa a música não como entretenimento para as crianças, mas como um elemento dramático de fato, que colabora para produzir sentido. O trecho a seguir simboliza o uso desse recurso:

MÃE DO SOL

Quem vem lá?

BELAROSA

Sou eu, Belarosa!... O Sol está?

[...]

BELAROSA

(Entrando) Quero falar com seu filho!

MÃE DO SOL

Você não suportará falar com ele! Morrerá de calor!

BELAROSA

Não importa! Tenho que falar com ele!

[...]

MÃE DO SOL

Ninguém nunca escapou! *(A Mãe do Sol começa a soprar ofegante, Regina esbaforida a soprar também, mas consegue fugir. Belarosa se sente mal.)*

Agora é tarde! Ele vem aí! Como te quis bem, vou mandar entreres pra...

aquele barril de gelo até que ele se acalme! Entra aqui!

(A luz vermelha se intensifica, música torturante, o Sol entra) (Marinho, 2019, p.48. grifo meu).

O autor, portanto, usa a música nesse trecho - além da iluminação - para agregar sentido à cena. Ele não diz que o lugar está ficando mais quente à medida que o Sol se aproxima, apenas sugere com o diálogo e com os recursos da “música torturante” e da iluminação “vermelha”.

Marinho também usa a intertextualidade fazendo referências claras a outras fábulas famosas, algumas bastante óbvias, como a *Gata Borracheira*, uma vez que Belarosa é

maltratada pela madrasta e a irmã, que a fazem de empregada; *Branca de Neve*, que também tem uma madrasta do mal e é abandonada na floresta como a heroína de Marinho; e o *Príncipe Sapo*, antigo conto dos irmãos Grimm, em que um príncipe é transformado em sapo e só é desencantado com o beijo de uma princesa. Mas também há indicações mais sutis, como quando Belarosa liberta o povo da “cidade dos emaranhados” e, em agradecimento, eles lhe concedem “três pedidos”, uma referência à história de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*. Nos momentos em que Belarosa vai às casas da Lua, Sol e Vento, estes entram em cena “farejando” a jovem, dizendo a seguinte fala: “Que me cheira, que me fede, sangue real?”. A situação remete a outros personagens da literatura infantil, também imponentes: os gigantes, que em histórias como a do Pequeno Polegar ou João e o Pé de Feijão sempre farejam as crianças escondidas.

Tendo em vista o que foi observado nessa análise sobre a primeira peça infantil de Luiz Marinho, é possível concluir que o profundo conhecimento do autor na arte da dramaturgia contribuiu sobremaneira para a construção de uma peça estimulante, que usa os recursos dramáticos e estéticos de forma a contribuir para o avanço da ação da peça, além de proporcionar maior compreensão das crianças, sem encher o texto de diálogos explicativos. O enredo traz várias referências a contos maravilhosos antigos, mas o seu formato difere destes em vários pontos: a fantasia ou a magia, por exemplo, não são funcionais, não resolvem os problemas dos personagens, são elementos lúdicos, que enriquecem a obra esteticamente; a “princesa” não é uma donzela em perigo e conformada com sua situação; o príncipe não é o herói da história; e os amigos da princesa, que colaboram com ela, não são esquilos e passarinhos, são urubus. Essas características do texto de Marinho apontam para um olhar crítico sobre temáticas como fragilidade feminina e o preconceito, embora isso seja ainda muito sutil. Por fim, é importante destacar que Marinho era um homem do seu tempo e que muitos preconceitos enraizados na cultura ainda não tinham sido questionados, ou pelo menos não amplamente. Dessa forma, alguns estereótipos degradantes podem ser observados no texto, sendo os principais o da madrasta malvada, a rivalidade de duas mulheres por um homem e o motivo fútil dessa rivalidade, que seria o status social de princesa (e, possivelmente, a questão financeira envolvida).

4.1.2 Tendências

Luiz Marinho escreveu a sua primeira peça infantil em 1971, período de efervescência na produção literária infantil, graças a um mercado editorial mais consolidado e um maior

interesse por parte dos governantes em fomentar a produção desse gênero. Tanta movimentação do setor também culminou em debates sobre o papel da literatura infantil e a qualidade dos textos dedicados à infância. Nesse contexto, são iniciadas mudanças significativas, uma delas foi a urgência do mercado editorial capitalista por novos títulos para publicação, o que gerou uma chuva de livros de baixa qualidade. Por outro lado, a modernidade trouxe também temáticas novas para o gênero infantil, textos mais urbanos, crítica social, denúncias sobre as condições precárias de vida no país, temática policial entre outros (Lajolo e Zilberman, 2022).

A verdade, segundo Lajolo e Zilberman, é que “nem a documentação crítica da realidade brasileira, nem a absorção [...] da cultura de massa, nem mesmo o esforço de renovação poética dão conta de todas as faces assumidas pela produção literária infantil [...] dos anos 1960-1980” (2022, p.264). Esse foi o período de experimentações, da busca por uma nova linguagem, o que não significou um abandono completo do tradicional, mas a possibilidade de lançar um olhar crítico sobre ele.

Foi um dia é uma peça que já apresenta características do movimento inovador da literatura infantil, iniciado, discretamente, em meados da década de 1960, e que ganhou força a partir da década de 1970. Apesar de trazer algumas mudanças no que se refere à tradição dos contos de fadas, que foi a temática escolhida como pano de fundo, o destaque da obra de Marinho fica por conta da estética e do estilo do autor. O dramaturgo trouxe sua experiência de escritor de peças para adultos e implementou as técnicas para agregar sentido e ludicidade a suas peças infantis, de maneira a proporcionar uma experiência teatral completa às crianças, estimulando seus sentidos, suas referências e emoções.

A utilização das múltiplas possibilidades do texto dramático para construir uma obra que prendesse a atenção dos pequenos e, ao mesmo tempo, oferecesse qualidade artística, foi uma das novidades que as últimas décadas do século XX trouxeram para o teatro infantil. Infelizmente, esse tipo de dramaturgia não era a regra, ao contrário, mesmo nos períodos mais férteis da produção para os pequenos, os enredos pouco originais e esteticamente pobres representavam a maior parte da produção. Maria Lúcia Pupo (1991) analisou peças infantis escritas e encenadas nos anos setenta, na cidade de São Paulo, amostra bastante significativa da cena nacional, e constatou, em relação aos recursos dramáticos - música, comicidade, envolvimento do público e explicitação da convenção teatral etc - a utilização equivocada desses elementos. As músicas e o cômico, segundo a pesquisadora, por serem culturalmente relacionados à infância, estão presentes em quase todas as obras, ou seja, não são usadas como recurso dramático de fato, mas como forma de “infantilizar” o texto. Já as técnicas de

envolvimento do público e de explicitação da convenção do teatro, que pretendiam ser inovadoras - a primeira dando “poder” de interferir e a segunda desmistificando o teatro - na prática não funcionaram. No primeiro caso, os espetáculos apenas criam a ilusão de uma participação; no fim, as crianças não interferem no desenrolar da ação. Em relação à explicitação sobre o teatro, os textos apresentam um tom professoral, as convenções dramáticas são apenas explicadas, não sendo utilizadas nesse processo.

Dentro do contexto acima, é possível dizer que Marinho se encontra no seletivo grupo de autores que se utilizaram adequadamente dos recursos dramáticos. Como já foi referido anteriormente, o dramaturgo praticamente não usou elementos cômicos em *Foi um dia*, mas a música foi bastante explorada por ele, não de forma a tornar a obra mais “terna” ou “infantil”, e sim com papel fundamental nas construções simbólicas e essenciais para a decodificação do leitor/espectador. É importante destacar que a forma como Marinho construiu sua peça e utilizou os elementos do teatro não são uma novidade na dramaturgia não-infantil, mas a desvalorização do teatro para crianças aliada à ideia da infância inapta para a arte, criou esse cenário precário.

Em relação à interação com o público, Marinho não o faz de forma direta, ou seja, não convoca as crianças a participar da peça, nem leva seus personagens para a plateia. Essa interação se faz pela identificação, através da linguagem da “avozinha que conta histórias”, ou da intertextualidade com contos de fada conhecidos e até pelo jogo (o lúdico) proposto pela ação dramática de procurar o reino que está escondido junto com Belarosa.

Em relação ao enredo de *Foi um dia*, não há muita inovação se comparado com a produção literária da época. Houve um movimento de retomada das fábulas nesse período, porém contestando os valores conservadores presentes nos textos antigos, o que não ocorre, de fato, na peça de Marinho, ao menos não de forma clara e evidente. Belarosa ainda é retratada como a jovem frágil e sofrida que melhora de vida por causa de um príncipe. Dificilmente, a menina corajosa que correu atrás do que queria, enfrentando perigos para atingir seu objetivo, será percebida de início, mas já é um indício de mudança na representação das relações de poder, especificamente ligada ao gênero, na literatura infantil.

Nessa peça de Marinho, quase não se observam as características estilísticas da literatura contemporânea apontadas por Coelho (2000), exceto no que se refere ao tratamento do tempo e do espaço, que na obra é um tempo indeterminado, e as situações se passam em vários cenários: florestas, casa do Sol, casa da Lua, casa do Vento etc. Em relação à classificação das tendências literárias também enumeradas por Nelly Coelho, *Foi um dia* pode ser encaixada na

linha do maravilhoso metafórico ou simbólico, ou seja, o enredo cumpre o papel de atrair o público pela sua temática, mas contém algumas camadas de significação que podem não ser decodificadas de imediato, especialmente no que se refere às “lições” escondidas nas boas atitudes de Belarosa. É possível também que, dependendo do nível de desenvolvimento do leitor/espectador, os motivos pelos quais os personagens Lua, Sol e Vento são apontados como conhecedores da localização do Reino da Pedra Fina podem não ser compreendidos, como no fragmento a seguir:

BELAROSA

Senhor Sol, ando em busca de um reino encantado. O senhor que anda por esse mundo todo, sabe dizer onde fica o Reino da Pedra Fina?

SOL

Reino da Pedra Fina?!!! Não!...Sei não... Não é do meu conhecimento!... *Deve ficar dentro de uma floresta muito espessa, Sol nunca foi lá...* Pergunte ao Vento que anda noite e dia, poderá te dizer! (MARINHO, 2019, p. 49. grifo meu).

Depois de indagado por Belarosa a respeito do reino, o Sol revela que não poderá ajudar a moça pois o tal lugar provavelmente fica numa “floresta espessa”. Marinho brinca, poeticamente, com o alcance dos raios solares, o astro, que, na peça, ganha personalidade, tem os mesmos “poderes” daquele do mundo real, o que pode não ser apreendido inicialmente pela criança.

4.2 A AVENTURA DO CAPITÃO FLÚOR, NO REINADO DO DENTE CARIADO

Em sua segunda empreitada na dramaturgia infantil, Luiz Marinho aposta em uma temática indiscutivelmente pedagógica. *A aventura do Capitão Flúor* (1981), apenas pela leitura de seu título, dá a impressão de ter sido encomendada por instituições de ensino e, talvez exatamente por isso, tenha sido a peça infantil mais encenada do autor. Por trazer essa tese mais delimitada e educativa, o autor exerce um maior controle sobre os significados que devem ser decodificados pelo público. Marinho orienta com mais frequência as cenas por meio das rubricas e insere nos diálogos as lições que a obra pretende transmitir, ou seja, não há muitos elementos desviantes, ficando pouco espaço para as abstrações do público. No fragmento a seguir, nota-se o que foi descrito. Nesse trecho, as crianças “mal comportadas” tentam enganar

o Doutor Dentista - que não enxerga e nem escuta bem - para ficar com a sua bicicleta. Em seguida, entra em cena a Madame Higiene, com ares de professora:

DOUTOR DENTISTA

(Aproximando-se) Já combinaram?

CHEFE

Já! Já!... Vamos à caça?... À CA-ÇA?

DOUTOR DENTISTA

Pra casa? Pra casa de quem? Ah! Sei! Dos bandidos! Vamos, sim! Mas é toma lá e dá cá! Só ganham esta depois de me entregarem os bandidos!

(O Chefe apita, perfilam-se novamente, e o dentista sai atrás pedalando, mas em dado momento seus óculos caem e ele toma o sentido contrário e, quando já se encaminham para a ponta do palco, o Chefe vem, ajeita seus óculos e ele pedala correndo para alcançar os garotos, que já vão se retirando. Ele acena para a platéia, se despedindo. Fundo musical - música suave. Entra a Turma II. São meninos tipo colégio de freira, em convescote. São acompanhados por Madame Higiene, que é o tipo intelectual, veste-se com sobriedade, usa óculos etc. Traz uma cesta de piquenique e procura um local conveniente para acampar)

MADAME HIGIENE

(Dramática) Criança... a natureza é a maior riqueza que Deus nos deu. Como tudo isso é belo... o campo, os pássaros, o céu, as árvores, os montes, a simples relva... Tudo isso é nosso! Temos que amar, temos que conservar! E como conservar? É fácil, crianças!

MENINO II

O que devemos fazer?

MADAME HIGIENE

Não destruir as plantas, não matar os passarinhos... Vejam esta plantinha... tão tenra!... Amanhã ela será um grande arbusto! Arbusto que nos dará sombra, frutos para se comer! (Marinho, 2019, p.100-101)

O autor, através da rubrica, determina o tom cômico da cena, orientando a movimentação dos personagens para isso. Na segunda parte, com a chegada da Madame Higiene, o viés educativo se sobressai. A referida personagem ensina os cuidados com a natureza para crianças que a acompanham. O texto é excessivamente simples e “mastigado”, diferente da linguagem simbólica da obra anterior, é, portanto, um texto mais fechado, sem lacunas a serem preenchidas pela imaginação das crianças.

Apesar do controle sobre o conteúdo da peça, o texto faz um esforço lúdico a partir dos personagens e da proposta do “jogo” de “polícia e ladrão”. Marinho usa, mais uma vez, a personificação de coisas inanimadas em seus personagens. A peça foge do convencional por não trazer somente o menino mal-educado, que come doces e não escova os dentes. As crianças são “massa de manobra” nas mãos dos “vilões”, Misse Cárie e Dor de Dente, que querem se apoderar dos seus dentes e usam o fascínio dos pequenos por doces para conseguir. A originalidade da peça está, exatamente, no uso dos elementos relacionados à saúde bucal como personagens. Essa é, inclusive, a “metáfora” da peça; é como se, o que acontecesse no nível microscópico dentro da boca, a partir dos hábitos de higiene, fossem materializados na vida real, ideia provavelmente inspirada na forma como, no geral, se explica para uma criança, os motivos pelos quais ela precisa evitar muitos doces e fazer a escovação regularmente, para “os bichos não comerem os seus dentes”. Há também a proposta lúdica da brincadeira de “pegar os vilões” e a intertextualidade com os super-heróis das histórias em quadrinhos e do cinema, personificados no personagem Capitão Flúor.

Em linhas gerais, a obra é mais limitada se comparada com a primeira peça infantil do autor, especialmente no que se refere à linguagem simbólica e utilização dos recursos dramáticos. Mesmo sendo um texto para teatro, sem as marcações que se observam na prosa e nem um narrador evidente, Marinho assume esse papel através das rubricas, que, neste trabalho, apresentam um tom mais controlador do que sugestivo. Talvez por, de fato, ter sido feita por encomenda para Caixa Econômica Federal, em comemoração aos 5 anos da Fundação dos Economiários Federais (Funcef), possivelmente com prazo e critérios pré-estabelecidos, Marinho tenha construído uma peça menos desafiadora para as crianças e mais preocupada em passar uma determinada mensagem educativa (Marinho, 2019).

4.2.1 Mais profundo

A aventura do Capitão Flúor, no reinado do dente cariado conta a história de dois malfeitores, Misse Cárie e Dor de Dente, que enganam, com doces e brinquedos, um grupo de crianças, caracterizadas como indisciplinadas, para ajudá-los a atrair outro grupo, mais bem comportado. O objetivo é fazer todos comerem doces e ficarem com cáries e dor de dente. O primeiro grupo, junto com os vilões, capturam Dona Higiene, que cuidava das “boas” crianças, e distribuem guloseimas para todos até começarem a sentir os dentes e perceberem que foram enganados. Uma das crianças solta Dona Higiene que convoca o Capitão Flúor para salvar a

todos (Marinho, 2019, p.73-116). Com esse enredo simples, Marinho transmite, sem maiores dificuldades, a ideia central de cuidado com a saúde bucal.

Apesar de o título trazer a palavra “reinado”, o texto sugere que os acontecimentos se passam no mundo real e na atualidade. O cenário sugerido pelo autor seria uma praça, ou um espaço ao ar livre. As crianças formam um personagem-coletivo, elas não têm nomes e nem são caracterizadas individualmente, exceto pelo Chefe, criança que lidera o grupo dos “mal-educados”, mesmo assim, a sua única função é guiar os outros. Os personagens adultos são individualizados e caracterizados basicamente por seus nomes. Misse Cárie e Dor de Dente representam, exatamente, a doença e o sintoma e desejam entrar nos dentes das crianças. Marinho não dá muitos detalhes sobre como eles devem ser apresentados no palco, apenas que usarão roupas “à moda hippie” e que terão aparência desleixada. O Doutor Dentista é, claramente, o personagem que busca capturar os dois malfeitores. É um personagem supérfluo, que não contribui com a ação dramática, servindo, somente, como elemento cômico, porém, vazio de significação. O doutor é descrito pelo autor como: meio desajeitado, vestido de branco, usando óculos “fundo de garrafa” e tendo uma broca como arma, ele também não escuta bem e anda em uma bicicleta imaginária, todas características engraçadas. Dona Higiene ensina as crianças sobre boas maneiras e é caracterizada como intelectual, que se veste sobriamente e usa óculos. Finalmente, o Capitão Flúor, que é o “salvador” dos dentes e que dá nome ao espetáculo, é o que conta com a descrição mais acanhada; Marinho informa apenas que ele entrará em cena portando um extintor de incêndio. Tendo em vista que esses personagens representam, de certa forma, padrões de comportamento, podem ser enquadrados como personagens-caráter, na classificação de Nelly Coelho (2000), embora sejam pobremente caracterizados, tal qual os personagens-tipo.

Todo o texto é construído de forma a passar a mensagem educativa de maneira divertida, a todo momento acontecem eventos cômicos, seja através dos diálogos, ou da movimentação dos personagens. Trata-se, portanto, de uma comédia de cunho educativo, algo muito particular da dramaturgia infantil, uma vez que a comédia, de uma maneira geral, está relacionada às imperfeições da humanidade, nunca são portadores de mensagens profundas e sérias.

Apesar dos nomes dos personagens, não há indicação de que sejam seres fantásticos ou mágicos, exceto pelo Capitão Flúor, que seria um super-herói. Além disso, as situações retratadas na história são baseadas na realidade, portanto temos uma linguagem mais mimética. Há também algumas referências ligadas à indústria cultural ao longo da peça, fenômeno comum, tanto nos livros como na dramaturgia para crianças, e que pode indicar uma certa

dificuldade de desenvolver a temática de forma mais lúdica e imaginativa. O trecho a seguir traz uma dessas referências:

CHEFE

(Aponta para si e para os garotos) Nós! Nós! Queremos um minuto! Mi-nu-to!

DOUTOR DENTISTA

Vocês, o que?

CHEFE

Nós!!!! Um mi-nu-to! MI-NU-TO!!!!

DOUTOR DENTISTA

Vocês são os ME-NU-DOS?!!! Com essa cara? Ah! Ah! Não convence mesmo! Não Acredito!

CHEFE

Esse é doido varrido!

DOUTOR DENTISTA

Em todo caso, se vocês provarem que são os Menudos eu dou uma bicicleta a cada um!

(Os garotos de entreolham. Fundo musical com a música dos Menudos e os garotos tentam, sem nenhum sucesso, cantar e dançar, imitando-os)

DOUTOR DENTISTA

Reprovados! Nem de longe! Vocês não são nem primos dos Menudos! Portanto, necas de bicicleta! (Marinho, 2019, p.97-98)

O fragmento acima, além de trazer o elemento da indústria cultural, o grupo musical de sucesso na época, os Menudos, demonstra o esforço do texto em provocar o riso, mesmo que de forma vazia, ou seja, não contribuindo com o desenvolvimento do enredo. A surdez do Doutor Dentista não tem nenhuma relevância para a história, é apenas um elemento cômico a ser usado na cena e que ajuda a inserir os Menudos na “brincadeira”, outra forma de fazer a plateia sorrir. Em seguida, a partir de um interesse, sem explicação, do doutor nesse grupo musical, acontece a cena em que os meninos tentam imitar a dança e a música famosa é tocada. Nada nessa sequência de acontecimentos, de fato, contribui com a resolução do “conflito” da peça, nem mesmo o personagem do Doutor Dentista, que faz, na verdade, o papel de uma espécie de palhaço e existe somente para fazer graça. Esses artifícios usados pelo autor podem ter surgido da necessidade de compensar a enfadonha temática educacional.

Nesse ponto, apesar de não ser o foco dessa pesquisa, é importante fazer uma reflexão sobre como o produto cultural e o artístico se confundem quando o alvo é a criança, o que reflete

a forma como ela é encarada pela sociedade. A peça em análise foi a mais encenada entre os trabalhos de Marinho voltados para a infância, é também o seu único texto que traz, em primeiro plano, a intenção pedagógica - mesmo que o autor tenha tentado disfarçar com a comédia. O texto é pobre em simbologia, ou seja, não há lacunas a serem preenchidas pelo destinatário, o que revela uma obra com pretensões de controle sobre o que o leitor/espectador vai decodificar. Em outras palavras, a peça menos criativa e mais pedagógica, tornou-se a preferida dos produtores teatrais. Essa é uma situação emblemática e sintomática da visão adulta em relação à criança e de tudo o que é feito para ela, especialmente a arte. A escolha, que normalmente não é dos pequenos, é sempre pelo educativo ou pelo entretenimento vazio, como se infância e subjetividade artística não fossem compatíveis, como se a criança não fosse capaz de se emocionar com arte, elaborar significados, criar. Não seria isso imaginação? E não é com essa palavra que normalmente se define a infância? O trecho a seguir exemplifica o didatismo presente na obra:

MADAME HIGIENE

E para que cuidamos do asseio bucal? Para conservar os nossos dentes sadios!

O menino que ri é um menino feliz! Um riso bonito, uma dentadura perfeita...

Nossos dentes são a nossa maior riqueza! Pra que servem os dentes?

MENINO IV

Para mastigar!

MENINO V

Para rir

MADAME HIGIENE

O que mais?

MENINO I

Para falar! (Os garotos gargalham.)

MADAME HIGIENE

Falar com os dentes?

MENINO I

Minha mãe dizia que meu pai falava entre os dentes! (Marinho, 2019, p.103)

O diálogo é previsível e não exige nenhum esforço interpretativo do público, as “lições” são apenas passadas, como se fosse uma aula. Essa conversa entre a Madame Higiene e as crianças que a acompanham em um piquenique ainda se estende, sempre trazendo informações

sobre como manter a saúde dos dentes, entremeadas por alguma “graça”, geralmente da parte dos meninos.

Fragmentos como este acima estão em toda a peça, sugerindo um texto com pouca ação dramática, que é o que movimenta, de fato, a história para o seu desfecho. Boa parte do texto de *A Aventura do Capitão Flúor* é dedicada a cenas supérfluas no que se refere ao enredo, ou seja, não fariam diferença na resolução do conflito principal da peça. Portanto, não há uma unidade de ação nas cenas, elas não se completam, não necessitam uma da outra. A ação dramática de fato pode ser resumida na seguinte sequência: Misse Cárie e Dor de Dente enganam as crianças “mal educadas”, elas ajudam a dupla a capturar Madame Higiene, que protegia o segundo grupo de meninos; todas as crianças comem doces e começam a sentir dor de dente, os vilões se revelam, uma criança liberta Madame Higiene, ela chama o Capitão Flúor e este salva todos, prendendo os vilões. Basicamente, a ação dramática está concentrada logo no início da peça e no fim, todo o resto existe apenas para divertir ou transmitir algum ensinamento.

4.2.2 Tendências

Apesar de ter sido um período muito promissor em termos de literatura e dramaturgia para as crianças, essa produção, na década de 1980, também foi bastante influenciada pela cultura de massa. No universo infantil, havia grande consumo de revistas em quadrinhos, filmes da Disney e alguns programas de televisão, que acabaram, pelo sucesso com as crianças, influenciando a dramaturgia e a literatura infantil no geral. Muitos desses projetos tinham objetivos mais comerciais, inclusive começava a surgir um nicho para o teatro infantil ligado às escolas, que passaram a fazer excursões aos teatros com os estudantes (Lomardo, 1994, Ferraz, 2013).

O texto de Marinho, como já foi dito, foi encenado várias vezes, muitas delas em escolas, e talvez tenha sido exatamente esse o objetivo do autor. Tendo em vista que, a partir dos anos setenta, o Brasil iniciou um movimento de mudança na forma de fazer teatro para crianças, a peça *A aventura do Capitão Flúor* pode ser considerada mais conservadora porque retoma as raízes da literatura (e teatro) infantil que é exatamente o contexto escolar. A temática pedagógica, porém, vem acompanhada da comicidade, que, como vimos, não contribui com a ação dramática nesse caso, servindo para tornar o espetáculo mais atrativo para o público.

Nessa peça, portanto, Marinho segue na contramão da vanguarda - que não era tão expressiva, é importante dizer - com um texto linear, personagens pouco caracterizados, mensagens educativas e moralizantes. Tendo em vista o que foi dito até aqui, a obra não se encaixa em nenhuma das tendências contemporâneas enumeradas por Coelho (2000), mas se levarmos em consideração somente a ideia central do enredo, ou seja, a ação dramática de fato, seria possível dizer, pela temática, que o texto estaria na Linha do Enigma ou Intriga Policial.

Olhando o cenário da dramaturgia infantil - ainda menos valorizado e incentivado que o setor de livros - percebem-se algumas semelhanças entre a peça de Marinho e as obras da década de 1970, analisadas por Maria Lúcia Pupo (1991). A pesquisadora destaca que mais de sessenta por cento da amostra analisada no teatro infantil tinha um objetivo, ou seja, defendia uma tese. Desse universo, entretanto, um terço das peças apresentavam temáticas lúdicas, o que representa um avanço, já que, até então, a dramaturgia para crianças servia a causas éticas, morais ou educacionais. O texto de Marinho não poderia ser enquadrado no grupo de obras apenas lúdicas, mas também não é somente pedagógica (apesar de ser principalmente), há um esforço de “brincar” com a temática, que, de outra forma, seria entediante, e isso se percebe na escolha dos personagens, nas cenas cômicas e na inclusão de elementos da cultura de massa, como o super-herói, um pouco do gênero policial e até os Menudos.

Embora a resolução do conflito final da peça tenha acontecido com a chegada de um “super-herói”, o Capitão Flúor, a cena faz alusão ao uso do flúor para cuidar dos dentes, e, em nenhum momento, a fantasia ou a magia é utilizada, portanto, a peça traz um universo realista. Esse tipo de espetáculo, cujo enredo acontece dentro dos limites da realidade, do que pode acontecer, representava cerca de quarenta por cento das peças analisadas por Pupo (1991). Além disso, o autor traz, mais uma vez, o maniqueísmo: Misse Cárie e Dor de Dente representam o mal e todos os outros personagens são o bem, exceto o grupo de crianças “indisciplinadas”, que começam de um lado e terminam no outro. Essa é, inclusive, uma característica da literatura infantil contemporânea, a possibilidade de redenção. Por muito tempo, nos livros para crianças, o mal era punido de forma exemplar, isso começa a mudar também nesse período, muitos “vilões” se convertem e são perdoados e os que não se tornam bons, recebem punições mais amenas do que a sua aniquilação completa (Lajolo e Zilberman, 2022).

O conflito principal da peça é a “conquista” dos dentes das crianças pelos vilões, o que só ocorre no final. Antes, porém, há outros pequenos conflitos, nem sempre interligados. Como já foi observado anteriormente, nesta peça existem algumas cenas que não se conectam com o

restante da ação dramática, o que não significa que não exista conflito ali e até mesmo ação, só não é aquela que leva a história para frente. No caso de *A aventura do Capitão Flúor*, a cena que envolve o Doutor Dentista não encaminha a peça para o seu desfecho, mas, se a isolarmos, encontramos o conflito das crianças mal comportadas, amigas dos vilões, e o Doutor Dentista, que pretende capturar a dupla de malfeitores Misse Cárie e Dor de Dente. Outro momento de conflito é quando a Madame Higiene se nega a distribuir no piquenique os doces que um dos meninos “bonzinhos” ganhou de aniversário e esse pequeno desentendimento é o gancho para o conflito principal: os meninos indisciplinados usam a atitude de Madame Higiene como pretexto para persegui-la e amordaçá-la.

MENINO IV

Madame, eu trouxe uma caixa de bombons que ganhei no meu aniversário.
(Entrega) Distribua com a gente!

(Os garotos levantam-se alegres e rodeiam a madame)

MADAME HIGIENE

(Levantando-se) Nunca! Nunca!!! Isto é puro açúcar e o açúcar é o maior inimigo da dentição! (Joga a caixa pra fora. A turma I vai surgindo sorrateiramente, sem que seja pressentida.)

MADAME HIGIENE

A criança que chupa confeito, come doces, masca chiclete, está fadada a perder os dentes...

(Turma I vai se aproximando mais um pouco. Há certa reação ante o gesto da Madame e os garotos da turma II começam a se reunir ficando de mãos dadas.)

MENINO IV

(Já chorando) Mas eu ganhei no meu aniversário, foi um presente do meu amiguinho...

MADAME HIGIENE

Fiz isto para o bem de vocês, não levem a mal!

(Entrada tempestuosa da Turma I. A Turma dois recua amedrontada.)

CHEFE

Viram como ela é má! Perversa!... Jogou o bombom do menino fora!

TURMA I

Megera! Megera! Megera! Castigo a megera! Castigo! (A Turma I corre em perseguição a Madame Higiene, a Turma II procura protegê-la, mas, ante a chegada de Dor de Dente e Misse Cárie, eles novamente recuam amedrontados. Madame Higiene é dominada e amordaçada.)

DOR DE DENTE

Ótimo, meninos! Trabalharam bem! (E para a turma II) Vocês agora são livres! Somos amigos! Trouxemos a liberdade!

TURMA I

Liberdade! Liberdade! Liberdade!!!!

MISSE CÁRIE

Liberdade para chupar bombom! (Distribui, jogando.) (Marinho, 2019, p. 106-107)

Os conflitos da peça de Marinho são entre personagens, conflitos de interesses, não existe conflito interno, os personagens não são complexos como o ser humano. As crianças são retratadas como seres incapazes e completamente ingênuos, inclusive as crianças “indisciplinadas”, que não conseguem perceber nenhuma ameaça e são convencidas a fazer coisas erradas apenas com doces. Essas características reforçam a tese de que a segunda peça infantil de Marinho seguiu um caminho conservador.

Em relação aos recursos dramáticos, nesta obra o autor usa menos a música, ela aparece indicada em apenas três momentos no texto, em dois deles, para criar um clima para a cena e no terceiro, a música foi usada para acentuar outro recurso, a comicidade, na cena em que os garotos tentam imitar os *Menudos*. Já o recurso cômico foi amplamente utilizado pelo autor nessa peça, característica recorrente nos textos dramáticos para crianças. Por fim, Marinho utiliza técnicas de envolvimento do público, também bastante comum no gênero infantil. Nesse caso, o autor indica em sua rubrica a convocação de uma criança da plateia para participar da peça.

MADAME HIGIENE

Comporte-se, menino! Pense em coisas mais belas! Quer ver? Quem sabe dizer um versinho com a natureza? Vamos, quem é que vai dizer? (*Silenciam*)

Vou chamar um menino de fora! Que vergonha! (Chama um garoto da plateia, se aparecer um voluntário, subirá e dirá um verso. Em seguida, o Menino II falará.)

MENINO II

Eu, professora! (Marinho, 2019, p. 101)

Observando o texto acima, nota-se que a participação do público é controlada. Apenas uma criança subirá ao palco, caso se voluntarie, recitará um verso e será mandada de volta para o seu lugar. Não há uma interferência de fato no curso da peça, serve apenas para provocar a ilusão de participação (Pupo, 1991). Em outras palavras, é um recurso que pretendia ser dramático, mas não é, não faz avançar o enredo, só busca o envolvimento do público pela impossibilidade ou incapacidade de conseguir de outra maneira.

Por fim, é importante destacar os pontos de avanço desse texto, que não ficou completamente alheio às novidades das tendências contemporâneas. Um ponto importante em relação aos personagens é que, apesar do maniqueísmo presente na obra, eles podem mudar de lado. É o que acontece, por exemplo, com as crianças “indisciplinadas”, que percebem o erro e se comprometem a melhorar. A punição exemplar do “mal” também não acontece, os meninos são perdoados e até para os vilões de fato não existe condenação, eles prometem que vão ficar longe das crianças e são soltos. Há, também, a analogia dos personagens e suas ações, com o que elas são e fazem na realidade, por exemplo, a cárie e a dor de dente de fato atacam os dentes, e o flúor protege-os dos dois primeiros.

4.3 A FAMÍLIA RATOPLAN

Em *A família Ratoplan*, o autor inova, mais uma vez, trazendo a crítica social, evolui em complexidade e conversa com adultos e crianças. Marinho se vale novamente de personagens famosos da indústria cultural, como os ratos Mickey Mouse e Topo Gigio e a dupla de esquilos Tico e Teco. Mas, desta vez, o autor faz isso numa perspectiva crítica, que pode ou não ser percebida pelos pequenos em algum nível. O fato é que o autor tem uma atitude muito mais ousada nessa última peça, trazendo várias camadas de significação no texto, motivo pelo qual parece pretender atingir várias faixas etárias.

Marinho volta a trabalhar um texto aberto, ou seja, que não exerce tanto controle em relação à decodificação do destinatário, apesar do tom de crítica social. Este último é feito a partir do risível, do exagero e do nonsense, em situações relacionadas com a classe média. Outra indicação de que se trata de uma obra aberta à interpretação, é a forma como Marinho interfere através de suas rubricas, sem muitas limitações ao trabalho do ator ou do diretor do espetáculo, fazendo pequenas indicações sobre a movimentação e entonações dos personagens, música, cenário e figurino. É importante reforçar que o texto aberto é aquele que não vem “mastigado” para o leitor, não faz todo o trabalho de interpretação, o que poderia imitar a experiência literária e até o ganho de vocabulário ou cultura. Por outro lado, o autor abre mão do controle de passar a sua mensagem tal como foi concebida (Hunt, 2010).

VOVÓ FANCHA

Atentem bem! Tenham muito cuidado com os seus rabos! Seu avô perdeu o rabo na linha do trem! Piuit, piuit, piuit... Chá, chá, cháááááá!!!!!!

TICO

Mamãe disse que o nome não é rabo! É cauda!

TUCA

Mamãe disse que o nome não é rabo! É cauda!

VOVÓ FANCHA

Calda de usina, doce de calda, calda bordalesa! (*E chorando*) O rabo do seu avô era tão bonito! Da cara dele, não me lembro! Dele, só me lembro do rabo! Aãh, ãh, ãh!!!! (*Depois, séria*) Tenho uma foto colorida do rabo dele, em preto e branco... como é linda!... Como dói recordar!...

BILA

(*Entregando um cálice*) Tome, vovó, para esquecer! É licor de leite!

VOVÓ FANCHA

(*Toma, estala a língua*) Ah!... delícia! (*Depois*) Leite, de quê?... Outro dia, me deram um licor de leite de gata, e Dom Romão começou a me cortejar! (*E imitando o gato no cio*) Romão!!! Romão!!! Romão!!! Vocês sabem que não pode haver amizade colorida entre gato e rato! Gato com rato dá sapato! Gato de Botas é finório! Gato de Botas é finório!

BELA

Prove este! É de leite de coelha!

VOVÓ FANCHA

O coelho perdeu o rabo, numa aposta com o camarada! (Marinho, 2019, p. 128 e 129)

À primeira vista, se percebe a brincadeira com a sonoridade das palavras, desde as mais simples, como a onomatopeia do barulho do trem, até a que relaciona duas palavras com pronúncias idênticas, mas com sentido e grafia diferentes, cauda e calda. O que pode parecer uma bobagem para um adulto, é um estímulo à imaginação de uma criança, uma brincadeira em forma de teatro. A personagem da Vovó Fancha é, possivelmente, a representação da própria infância e é nela que Marinho concentra a ludicidade da sua peça.

Ainda observando o trecho acima, a vovó segue fazendo gracejos e trocadilhos e o texto exige, em alguns momentos, que o leitor/espectador tenha alguma “bagagem” de referências para que haja a compreensão completa, ou mais próxima do que o autor pretendeu transmitir. É o que acontece quando a personagem fala do gato Dom Romão, que a teria *cortejado* por ela ter tomado leite de gata. Em seguida, afirma que não pode existir “amizade colorida entre gato e rato” e que “gato com rato dá sapato”. A senhora finaliza introduzindo o Gato de Botas que, segundo ela, é finório. Dessa maneira, a criança precisaria saber o significado de cortejar, de amizade colorida, compreender a brincadeira de rimar (ou talvez a relação com certas rimas homofônicas) e saber o que é finório. Essa decodificação completa, provavelmente, não será

possível para todas as faixas etárias, o que não impede que a criança interprete à sua maneira. Ela, provavelmente, sabe o que é amizade e entende o conceito de colorido e fará, a partir disso, a construção de um sentido. Além disso, a ideia por trás de todo o texto, de que a Vovó Fancha não quer tomar leite de gata, pode ser compreendida, mesmo que a criança não entenda essas palavras e expressões, tanto pela postura negativa da personagem na fala, como, no caso do espectador, na entonação dada durante a interpretação.

Apenas nesse pequeno fragmento da peça são observadas muitas referências e todo o texto é construído na mesma linha, com uma linguagem híbrida, ou seja, em alguns momentos realista e em outros simbólica ou metafórica (Coelho, 2000). O trecho a seguir complementa o anterior e traz mais referência, inclusive versos de Ascenso Ferreira, um dos poetas preferidos de Marinho, segundo sua biografia:

BILA

Este aqui é de lebre

VOVÓ FANCHA

Passar gato por lebre não é do meu feitio! No meio da conversa tem gato! Dom Romão é muito enxerido! E gato com rato dá sapato! Nada está dentro da moral nem do inatural!

[...]

BELA

Experimente este, minha avó! É licor de cana!

VOVÓ FANCHA

(Bebendo de um só trago) Muito suave! Divino... verdadeiro néctar dos anjos! (E dramática). “Caldo de cana-caiana, passada em alambique, pode ser que prejudique, mas é bom de tomar!” (Marinho, 2019, p.129)

Aqui também existe a necessidade de algum conhecimento prévio. Em “passar gato por lebre não é do meu feitio”, por exemplo, Marinho traz uma expressão popular, usada para exprimir o sentimento de quem é enganado por receber algo diferente do que esperava e, talvez, nem toda criança a conheça, mas, possivelmente, fará a conexão com o gato Romão que a Vovó Fancha parece não gostar muito. Em seguida, a personagem da avó, depois de tomar o licor de cana, recita o verso de Ascenso, que é ritmado e pode ser engraçado, dependendo da forma como é dito e, nesse caso, há uma indicação de que deve ser recitado de forma “dramática”. Boa parte das crianças não vai ligar os versos ao seu autor, mas isso não chega a ser um problema no que se refere à apreciação do texto. Existe, contudo, uma certa desconfiança de textos ousados para crianças e isso acontece devido a uma tendência em enquadrar esse tipo de

literatura dentro de determinados marcadores, um deles seria a acessibilidade da linguagem, o que mais uma vez recai na ideia de que a criança não tem capacidade de compreensão (Hunt, 2010). Esse é o motivo pelo qual a peça mais bem trabalhada de Marinho não ter sido, também, a mais procurada pelos encenadores.

Vovó Fancha, ao longo da peça, ainda faz muitas peripécias, propõe jogos e brincadeiras de roda, cantigas e mais versinhos. Ela é também a principal fonte cultural, mesmo que um tanto atrapalhada, e é através dela que o autor brinca com os vocábulos, com as rimas e sonoridades como se pretendesse inculcar no seu público o amor pelas palavras. Além da avó, o lúdico está presente também na movimentação dos personagens no cenário, sugerida por Marinho nas rubricas, nas danças e na referência a histórias muito ligadas à infância, como a da dona carochinha. O trecho a seguir é um exemplo de um momento com poucas falas mas que diz muito sobre a família Ratoplan, apenas pela movimentação proposta pelo autor.

DONA ETIQUETA

Horível a arrumação desta sala. Não está digna de receber uma nobre condessa! *(E batendo palmas)* Um, dois, três, já! *(Fundo musical de movimento. De repente todos se põem a cuidar da arrumação da sala. Os móveis são postos nas posições mais loucas possíveis. Quando um objeto é posto num determinado lugar, é retirado e posto em outro local, na maior naturalidade. Cada um cuida da arrumação individualmente à sua maneira. A empregada, com um espanador de penas, espana os presentes. Etiqueta deixa-se espanar com a maior satisfação, sobretudo as pontas dos dedos. A empregada usa um lenço no nariz. No final, a arrumação da sala deverá estar exatamente igual ao que era antes. A empregada passa a espanar Fancha, que tem muito talco sobre si e que dará um espirro tão espalhafatoso que todos cairão sentados).*

ETIQUETA

(Levanta-se e dá um passo atrás) OH!... Está um primor!

TODOS

(Levantam-se e recuando) OH!... Um primor! (Marinho, 2019, p.136)

Marinho faz uma verdadeira “dança das cadeiras” com os personagens e objetos do cenário, construindo uma cena engraçada, mas não vazia de sentido. Ela permite que o leitor/espectador conheça um pouco mais dessa família de ratos: eles são um tanto malucos, são

colaborativos uns com os outros e um tanto excêntricos, uns mais que outros. Além disso, a brincadeira de mudar tudo de lugar, em uma grande confusão, e terminar da mesma forma como estava antes, além de cômico, exige um esforço de atenção e percepção, especialmente para quem estiver assistindo, caso contrário não poderá entender a “graça” no fato dos personagens não notarem que a sala não estava mais arrumada que antes.

Outro ponto importante que precisa ser destacado é a existência de algumas referências que podem ser consideradas impróprias para crianças, mas que, considerando a época em que a peça foi escrita, estavam inseridas no cotidiano, inclusive dos pequenos. É possível também que o autor tenha previsto que a decodificação das crianças não seria a mesma que a de um adulto. Questões como esta sempre estiveram presentes na literatura infantil, afinal, as crianças, mesmo com todas as condições de apreciar uma boa literatura, dependem de adultos, que são os que decidem o que é ou não apropriado. Sendo assim, o autor de textos para crianças precisa agradar não apenas seu leitor, ele precisa também passar pelo crivo dos adultos, que selecionarão a leitura das crianças, e, a depender dos valores morais e éticos desse adulto, o espaço de criatividade do autor fica bem limitado. Alguns autores, entretanto, ousam mais que outros, como foi o caso de Monteiro Lobato, que trouxe temáticas consideradas completamente avessas à infância, como as questões econômicas, políticas e sociais do Brasil. Marinho, nesta peça, também trata de todos esses temas, porém, a partir de uma perspectiva mais doméstica, individualista, falando, por exemplo, da malandragem e desonestidade que podem ser encontradas em todas as classes sociais, inclusive dentro das “boas famílias”.

(Imediatamente ouve-se o som de sirene da polícia e de repente entra ofegante, mão ao coração, tio Furtado. Respira aliviado. Todos para.)

FURTADO

Quase!...Uf!

(Tico e Tuca vão olhar da porta. O som da sirene vai se distanciando.)

TICO

Tio Furtado, era o xerife?

TUCA

Tio Furtado, era o xerife?

FURTADO

Não, eram bandidos

TICO

Então não faz mal!... No fim eles vão perder.

TUCA

Então não faz mal!... No fim eles vão perder.

DONA ETIQUETA

Meninos, entrem! O assunto vai ser para adultos! Fora meninos e serviçal! *(Tico e Tuca saem atirando em todos e metralham a avó, que passa a responder os tiros e depois desmaia. A empregada espana e ela “torta” rindo)* Fora, empregada! *(A empregada ao se retirar estira a língua)* Francamente, Furtado!... Não sei de que te serviu frequentar a Escola Superior de Traficagem!

FURTADO

E o meu diploma, não vale nada?

DONA ETIQUETA

E diploma dá coragem? Só vives fugindo, se escondendo...

FURTADO

Faz parte da tática

VOVÓ FANCHA

Que tática, rapaz? Olha, teu pai era analfabeto *(Aponta o retrato na parede)* Nunca frequentou nem escola inferior, também nunca foi agarrado! Mas como sabia furtar!... *(E chorando)* O rabo dele era tão lindo!... *(E séria)* Da cara dele, não me lembro... só me lembro do rabo... *(Chorando)* ãh! ãh! ãh! ãh! ãh! Tenho uma foto colorida do rabo dele... *(E séria)* Em preto e branco.

FURTADO

Vocês precisam ver minha categoria! Não sou um ladrão vulgar! Sou um contrabandista! Con-tra-ban-dis-ta! E de queijo suíço! Respeitem! *(Todos começam a farejar com imenso prazer um queijo suíço imaginário)* Só frequento o ponto na vinda dos grandes navios estrangeiros... altos contrabandos. (MARINHO, 2019, p.136 a 138)

Esse fragmento exemplifica bem o tom crítico da peça, que personifica no personagem Tio Furtado o ladrão de “colarinho branco”. O problema para ele não é ser um criminoso, e sim não ser reconhecido por sua família como um criminoso de alta patente. Já a preocupação da Vovó Fancha, sua mãe, e de Dona Etiqueta, sua irmã, é com a falta de habilidade e de coragem de Furtado para desempenhar a atividade ilícita. Além disso, um pouco antes de iniciar a conversa entre os três mencionados, há o momento em que Dona Etiqueta expulsa a empregada da sala com grosseria, chamando-a de serviçal. Aqui, Marinho atenta para a relação problemática (pois tem bases na escravidão) entre a classe média e o trabalhador pobre, quase sempre humilhado.

Em outro momento, Marinho, mais uma vez usando os trocadilhos, faz uma brincadeira com o nome da condessa que se hospedará na casa da família de ratos. O jogo de palavras faz uma alusão escatológica que traz mais uma crítica social, desta vez, à elite, que tem ares de nobreza, mas que esconde seus “excrementos”. O trecho a seguir traz essa situação, quando Dona Etiqueta recebe uma carta de sua antiga colega de escola.

DONA ETIQUETA

(Suspirando) É a condessa!... Estudamos juntas no colégio de freiras...

[...]

BILA

(Tomando a carta e lendo) Pode!... Estendendo os meus nobres dedos para beijares apenas suas pontas. Isto posto, comunico-te que a minha filha, condessa Carochinha, irá dar-te a honra de ser tua hóspede por alguns dias *(Etiqueta respira fundo e põe a mão no peito, coberta de vaidade.)*

BELA

(Tomando a carta) No colégio aprendeste bem, como se deve tratar os nobres, estou tranquila. A ti, só a ti, concedo a liberdade de tratar minha filha por Carochinha simplesmente...

EMPREGADA

(Voltando a tomar a carta) Recomendo-te, entretanto, não permitir intimidades de tuas filhas com a condessinha. Consta-me serem tuas filhas muito assanhadas...

BILA

(Retomando a carta) Assanhada é a avó dela!... Certa de sua eterna e imorredoura gratidão pela honra que estou te concedendo, subscrevo-me:
CONDESSA CAROCHA FEDENTINI EMBOLABOSTOFFI DE XUMBREGO

DONA

ETIQUETA

Vem das famílias mais nobres, linhagem fidalga... da Itália, da Rússia e...
e...

TICO

Mãe, como é que é? É pelo nome? Explique a gente!

TUCA

Mãe, como é que é? É pelo nome? Explique a gente!

DONA ETIQUETA

Fedentini, italiano.

BELA

Embolabostoffi?

DONA ETIQUETA

Russo!

BILA

Xumbrego?

VOVÓ FANCHA

Está na cara que é brasileiro! (Marinho, 2019, p.134-136)

A elite, representada pela condessa, usa aqueles que estão abaixo na escala social, como a Dona Etiqueta, que, deslumbrados, se submetem, na esperança de obter alguma vantagem com isso. A condessa, que na realidade está pedindo um favor para a antiga amiga de escola, faz parecer que, na verdade, é o contrário, afinal, é uma honra receber um nobre em casa. Essa nobreza, ironicamente, traz no sobrenome a verdade sobre si mesma.

Em resumo, na peça *A Família Ratoplan* Marinho apresenta uma nova proposta, misturando brincadeiras de criança, muita música e referências, que vão desde inocentes histórias infantis até temas dignos de uma análise sociológica, como a luta de classes. A linguagem não é medíocre e nem, muito menos, inacessível às crianças. O autor, por todo texto, faz brincadeiras com as palavras, trocadilhos e versinhos divertidos, a maioria, com mais de uma camada de sentido, o que permite que cada criança compreenda a peça de acordo com o seu grau de desenvolvimento, sem prejuízos à compreensão do fundamental do enredo, a história em si. Luiz Marinho não se limita aos preconceitos de “como a ficção para crianças deve ser”, ele brinca com a linguagem, com as sonoridades, com a poesia, aproxima a obra da realidade das crianças e ainda traz a crítica social, que pode ser percebida de vários pontos de vista, inclusive o da criança.

4.3.1 Mais profundo

A família Ratoplan, que foi encenada pela primeira vez em 1987, traz a história de uma família de ratos de classe média, extremamente interesseira e preocupada com as aparências. A trama se desenvolve em torno da tentativa do grupo em ascender socialmente enganando a condessa Carochinha, hospedada na casa da família, que busca um casamento vantajoso. A idealização da nobreza, contudo, cai por terra, quando a personagem vovó Fancha - que representa a ligação da família com as raízes populares do Recife - desvenda o mistério das refeições feitas às escondidas pela condessa: a nobre come fezes (Marinho, 2019, p. 117 a 190).

Essa é a ideia central da peça de Marinho e, mesmo por esse pequeno resumo, é possível perceber o tom de protesto que ela carrega. Depois de apresentar a maior parte dos personagens da trama, cada um com suas peculiaridades, o autor revela traços específicos de alguns desses personagens, cujas vontades serão propulsoras da ação dramática (Pallottini, 1988). As vontades da Condessa Carocha, que impõe a hospedagem da filha na casa da família de ratos, e a de Dona Etiqueta, que enxerga alguma vantagem em ter seu nome vinculado ao da nobreza, fazem a trama começar a caminhar para o seu “conflito” central ou “situação problema”, que nesse momento ainda não aparece. É importante notar também que, da mesma forma como na primeira peça, Marinho volta a construir sua efabulação de forma conectada, sem muitos artifícios supérfluos para provocar o riso, como aconteceu em *A Aventura do Capitão Flúor*. Aqui o riso é uma consequência dos diálogos e da ação dramática em si, a peça é de fato uma comédia, representa, com seus personagens, o “homem inferior” mencionado por Aristóteles em sua *Poética* (2017) ao tratar do gênero.

Marinho localiza bem a sua história nesse texto, incluindo até o endereço da família Ratoplan, através da carta da Condessa Carocha: “Rua do Porão, orifício 33, Cais do Porto. Recife. Pernambuco”. O cenário da peça, descrito pelo autor, é a casa da família, uma toca de ratos. A família porém pertence a uma classe social especificada por Marinho também em sua rubrica, são de classe média. Há também a indicação, não muito clara, sobre como deveriam ser os móveis e a disposição deles na sala da família, a intenção parece ser mostrar que, apesar de classe média, eles são ratos, e os móveis devem aparentar ser reaproveitados do lixo, o que reforça a metáfora de toda a peça. Além das indicações espaciais diretas, há também no texto referências a lugares do Recife, expressões locais e, principalmente, versinhos, trocadilhos, brincadeiras e cantigas comuns nas cidades pernambucanas. O linguajar coloquial dos personagens - exceto de Dona Etiqueta - é também próximo ao falado pelas pessoas no Recife.

O tempo é contemporâneo, o presente, mas um presente que, por alguns elementos da peça, não seria exatamente o do século XXI. Seriam os anos oitenta, quando Mickey Mouse e Topo Gigio eram uma grande febre entre as crianças, quando ainda não existiam smartphones e tablets e os pequenos ainda brincavam nas ruas. Mesmo assim, a peça envelheceu bem, porque sua tese continua muito atual, além de trazer a universalidade na sua temática, que trata, no fim das contas, da superficialidade humana, do oprimido que aspira a ser o opressor e da inversão de valores, que só se aprofundou ao longo dos anos que separam a época da escritura dessa obra e a atualidade.

DONA ETIQUETA

CAROCHINHA

O k'ê! K'i estória é essa de K'arochinha?... A k'ondessa minha mãe manda rek'omendar k'i k'em só pode me tratar por K'arochinha é madame Etik'eta!

DONA ETIQUETA

Correto! A recomendação será rigorosamente cumprida! Rigorosamente cumprida!... Agora, um esclarecimento... Como deverão lhe tratar os plebeus?

CAROCHINHA

Vão me chamar de k'ondessa K'ôk'ô (Morre de rir) k'ondessa K'ôk'ô... K'osto muito desse nome! (*Todos riem e aplaudem, mas Etiqueta indignada, reage.*)

DONA ETIQUETA

Nunca! Nunca! Jamais!

CAROCHINHA

Mas eu já disse k'i k'osto do nome K'ôk'ô!

[...]

DONA

ETIQUETA

Olhe, minha cara condessa, não permitirei que nesta casa lhe tratem por este nome! Não! Fica decidido! Vão lhe tratar pelo nome Chanel! CHANEL!... Fica decidido!

CAROCHINHA

K'em decide as k'oisas sou eu sua atrevida! Não fale mais k'omik'o! O k'i eu k'iser ak'ora, é k'om as assanhadas! Retire-se (*Etiqueta se retira fazendo vênua, sempre se recurvando sem dar as costas a Carochinha, no maior respeito. Carochinha se põe no meio da cena e chama*) Todos ak'í (*Num passe de mágica, todos se ajoelham e assim seguirão Carochinha quando ela se movimentar. [...]*) (Marinho, 2019, p. 139 a 145).

Furtado e sua irmã Etiqueta querem dinheiro e prestígio e ambos enxergam isso na pessoa da nobre Corochicha. Esta última, descrita com uma aparência completamente fora dos padrões de beleza estabelecidos na sociedade, é tratada como se parecesse com uma modelo internacional. Obviamente, esse tratamento está atrelado aos interesses dos membros da família. Carochinha, por sua vez, é autoritária e grosseira com os “plebeus”, especialmente com Dona Etiqueta, que é, inclusive, a que mais se humilha para agradar a condessa, mas é tratada como se fosse lixo, sendo na verdade a dona da casa onde a nobre está hospedada. O autor, portanto, traz temática das relações humanas, desigualdades, e até luta de classes, usando o exagero próprio das comédias e o lúdico do universo infantil para proporcionar a compreensão do seu público alvo, que provavelmente não vai processar as situações da mesma forma que um adulto,

mas com certeza pode se incomodar com a grosseria da condessa, cuja feiura também é simbólica e colabora com a compreensão, da mesma forma que poderão perceber as más intenções de Furtado, que, além de tudo, é um ladrão, conceito facilmente percebido por uma criança. Marinho parece ter tentado se colocar no lugar do seu leitor/espectador ao escrever esse texto.

É interessante o fato de que a classe social mais criticada é provavelmente aquela a qual pertenciam a maior parte do público da peça. O grupo familiar retratado traz as características do “homem cordial”, do qual Sérgio Buarque de Holanda fala em *Raízes do Brasil* (1995), que não quer “guerra” com ninguém, mas que usa do seu “jeitinho” brasileiro para atingir seus objetivos. Em resumo, uma família com práticas e intenções moralmente duvidosas, que visa uma ascensão social e financeira. Apesar dessas características serem usadas de forma caricatural, para provocar o riso, o autor retrata essa necessidade de diferenciação social de forma negativa, o que caracteriza sua crítica. No trecho abaixo, tio Furtado, com a ajuda de dona Etiqueta (sua irmã) e das sobrinhas Bela e Bila, planeja uma maneira de enganar a condessa Carochinha para casar com ela.

BILA

O que está encrencando mesmo, é que ela exige que o candidato apresente um título de nobreza! Dom Ratão! Não é só dizer que tem Dom no nome não! Tem que provar com documento que é nobre!

FURTADO

Que pena... e eu estava tão animado! Já ia comprar um buraco pela COHAB... já estava com a papelada toda pronta... até o atestado de pobreza! (Exibe o documento e, depois, reflexivo) Po-bre-za!!! Espera aí... Gente, o papai aqui é crânio! (Pega uma borracha, passa no documento e escreve qualquer coisa) Pronto! Atestado de NO-BRE-ZA!!! E firmado pelas altas autoridades constitucionais do país!

[...]

DONA ETIQUETA

[...] E vê também como vais te comportar! Boas maneiras serão o trunfo da conquista! Anda já e manda providenciar tua indumentária! Tem que haver muito bom gosto... Licença, vou ver como anda o bem-estar da condessa. (E saindo) Este salão vai ser o mais comentado da cidade! Minhas amigas vão morrer de inveja! (Marinho, 2019, P.150-151)

O segmento acima representa bem a essência da mensagem que Marinho pretende comunicar com sua peça e também demonstra sua “ousadia” em trazer temáticas que,

normalmente, não são relacionadas à infância. Além disso, dependendo da “bagagem referencial” do leitor/expectador, é possível fazer descobertas nas entrelinhas, como a anedota sobre o desejo de Tio Furtado de comprar a casa própria pela COHAB (Companhia de Habitação) - que era uma programa habitacional criado a partir de uma lei federal de 1964 para atender a população de baixa renda, mas que a partir de 1975 beneficiou mais a classe média brasileira (Zapelini, Lima E Guedes, 2017) - o que é paradoxal diante das suas pretensões de realeza, ou seja, fazer parte da seletíssima elite. Ou, ainda, as boas maneiras e hospitalidade interesseiras de Dona Etiqueta, que está pensando apenas em causar inveja nas “amigas” ao ter seu nome relacionado ao da nobreza. Esse uso da ficção para trazer ao debate questões históricas e sociais conversa com as reflexões de Rancière, no seu texto *A Partilha do Sensível*. Para o autor, a revolução estética uniu em fronteiras indefinidas “a razão dos fatos e a razão da ficção”, a arte se transformou em mais um instrumento para pensar a realidade.

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (RANCIÈRE, 2009, p.55).

A crítica de classe, porém, não é a única leitura que pode ser extraída do texto do dramaturgo pernambucano, o autor traz para a peça personagens internacionais consagrados como Mickey Mouse e Topo Gigio, entretanto, eles não são retratados como os adoráveis personagens amados pelas crianças. Na peça de Marinho, eles são astros endeusados pelas filhas de Dona Etiqueta, Bela e Bila, estas sonham em casar com seus ídolos. A oportunidade aparece quando o tio das jovens, Furtado, querendo a colaboração delas para enganar e convencer a Condessa Carochinha a casar-se com ele, leva a dupla famosa, que estava de passagem pelo Recife, para conhecer suas sobrinhas. Entretanto, Mickey e Topo Gigio acreditam que vão conhecer duas condessas “finas”, sobrinhas do “conde consorte, Dom Furtado”, mas as meninas não resistem à emoção de conhecer os ídolos e caem em seus braços, o que causa um estranhamento dos convidados. Aborrecidas por não serem correspondidas, Bela e Bila inventam que a dupla de famosos tentou beijá-las e, por serem “plebeus”, o ato seria contra a lei. A única forma de se livrarem da “prisão” ou da “morte” seria reparar a “honra” das “condessas” com casamento. Marinho faz questão de apresentar os personagens famosos como arrogantes que tentam subornar a família para se livrarem dos seus “crimes” e que tratam todos como se fossem selvagens, demonstrando medo e repulsa, inclusive pela verdadeira condessa que eles julgaram “monstruosa” (Marinho, 2019). O trecho a seguir dá pistas sobre a intenção do autor:

VOVÓ FANCHA

(A Mickey Mouse) Quem escondeu a peia?...Vamos! Quem escondeu a peia?
Responda já, senão eu mando soltar os cachorros!

MICKEY MOUSE

(Já chorando) No, señora! Yo no tengo nada com la peia!

VOVÓ FANCHA

(A Topo Gigio) Onde está a peia?

TOPO GIGIO

Yo no seo, pero yo mandaré hacer uma de oro para usted!

MICKEY MOUSE

Si, señora! De oro y brillante! Pero no liberte los cachorros!

TICO

Vovó, boca de forno pra eles! [...] (Cada vez mais os dois tremem e se aconchegam atordoados.)

MICKEY MOUSE

Dios mio!... que es "forno"?

FURTADO

Que "és" forno? Lugar de assar carne!

TOPO GIGIO

No, no, no! Piedad!

[...]

VOVÓ FANCHA

Boca de forno!

TODOS

(Menos Topo Gigio e Mickey Mouse) Forno!

VOVÓ FANCHA

Tirando o bolo!

TODOS

Bolo!

[...]

VOVÓ FANCHA

Senhor rei mandou dizer que pegasse os dois galegos e jogasse para o ar! [...]

(Todos correm atrás dos dois que, sob protesto, são jogados para os ar e largados no chão)

TOPO GIGIO

"Mas que cosa! Tuti maluco!... andiemo! Andiemo"

[...]

TICO

Vamos botar eles na berlinda

[...]

MICKEY MOUSE

Berlinda és prisión?

FURTADO

É, mas é prisão com mordomia! Se você pagar uma prenda, sai de lá!

MICKEY MOUSE

Cuantos dólares?

FURTADO

Amigo, se você falar em dólares aqui de novo, vai para o forno! (Marinho, 2019, P.172-175).

A forma como o autor resolveu retratar os personagens famosos pode não ser apenas uma escolha pessoal. Os dois demonstram total desprezo e desconhecimento da cultura do local que foram visitar como turistas e ficam atordoados com simples brincadeiras infantis. Além disso, tentam várias vezes subornar a família para serem liberados daquela “confusão”. Uma das consequências da expansão imperialista americana sobre a América Latina foi a invasão cultural que, no universo infantil, ficou a cargo dos produtos Disney. Os filmes e quadrinhos que se tornaram extremamente populares em todo o mundo sempre retratavam povos das nações mais pobres como “selvagens” inferiores ou inocentes, que precisavam ser salvos pelos “civilizados” americanos (Dorfman E Mattelart, 1977). A leitura descolonizada da obra de Marinho dialoga com as ideias propostas por Tânia Carvalhal, no seu *Literatura Comparada* (2006). No segmento do livro em que reflete sobre a relação entre comparativismos e descolonização literária, a autora, citando o texto *Apesar de dependente, universal*, de Silviáno Santiago, ressalta a forma como a literatura das nações ditas “dependentes” absorvem criticamente a visão colonizada externa e confrontam em sua literatura essa representação, dessa forma, criando textos originais e relevantes. “É certo que a autonomia cultural não está na recusa frontal de “olhar para fora”, mas na capacidade crítica desse olhar” (Carvalhal, 2006, p.85).

É provável, entretanto, que o público a quem a peça de Marinho se dirige não compreenda a crítica à invasão cultural e aos preconceitos em relação aos países em desenvolvimento, mas é possível que, no contexto dessa obra, o público crie uma certa antipatia em relação aos personagens da Disney e questionem o porquê de suas ações na peça. Como já

foi dito anteriormente, um adulto não constrói sentido da mesma forma que uma criança, mas observar a reação desta ao texto e receber, mesmo que pareça absurda, as interpretações da criança-leitora/espectadora é um exercício importante para uma crítica que busca incluir a perspectiva do público infantil. Em uma obra para crianças, Marinho traz um repertório de poesia, conhecimento de mundo e até de brincadeiras e cantigas populares que crianças de hoje provavelmente não identificariam, entretanto seu texto e a encenação dele continuam a comunicar algo para elas, porque, como disse Hunt (2010), a criança-leitora se apropria do que lê e dessa apropriação nascem sentidos.

A última peça infantil de Marinho também inova em relação às outras duas na caracterização dos personagens, que, dessa vez, são mais complexos e diversificados, especialmente no que se refere às personalidades de cada um. A classificação apresentada por Nelly Novaes Coelho (2000) traz além do personagem-tipo e do personagem-caráter, que foram identificados nas peças anteriormente analisadas, os personagens-individualidade, que são aqueles que se revelam ao leitor “através das complexidades, perplexidades, impulsos e ambiguidades de seu mundo interior” e que não podem ser rotulados por uma única característica. Os personagens de *A família Ratoplan* não podem ser classificados como personagens-individualidade, eles não chegam a ter uma interioridade visível ao leitor/espectador, dessa forma, enquadrá-los como personagens-caráter seria o mais adequado, mas seria importante fazer uma ressalva em relação a essa classificação, especialmente pela crítica incluída na trama: as características de cada personagem, de ordem moral, são fruto de um contexto social representado na peça. Portanto, não é só uma escolha individual de Dona Etiqueta acreditar que precisa ser “amiga” de uma pessoa nobre para obter respeito e dignidade, essa ideia nasce a partir de um contexto histórico e social que está implícito no texto de Marinho.

Como nessa trama os personagens são mais particularizados, será frutífera uma análise rápida de cada um, começando pela Vovó Fancha, que é uma senhora idosa, e talvez por isso, um pouco atrapalhada com as ideias, que não tem medo de dizer o que pensa e é o único adulto da família que não tem interesses de ascensão social ou românticos; ela parece estar fora dessa “estrutura de valores”, como talvez as crianças estejam. Por outro lado, Fancha é também sábia e é ela quem revela a verdadeira “face” da nobreza que seus filhos tanto almejavam. Já Etiqueta e Furtado são, ambos, interesseiros e almejam se destacar - a primeira, socialmente; e ele, financeiramente. Para conseguir o que querem, são capazes de passar pelas piores humilhações e, talvez, essa necessidade de ascender esteja relacionada com o medo de voltar a suas origens,

já que seus pais (Fancha e o marido, mencionado como analfabeto) eram humildes. A terceira geração dessa família são Bila e Bela e os gêmeos Tico e Tuca. As primeiras são jovens, em idade de namorar, e são apaixonadas por seus ídolos Mickey Mouse e Topo Gigio. A caracterização das duas, porém, é machista, elas são descritas como assanhadas e fáceis, inclusive essas duas palavras são usadas nos diálogos. Elas, na verdade, são apenas jovens paquerando, não são tímidas e correm atrás do que querem. Tito e Tuca são as crianças de fato da peça, eles são muito próximos da avó e admiram seu jeito de ser e sua sabedoria, tanto que a acompanham nas confusões que ela apronta. A empregada é a personagem menos expressiva e talvez isso seja intencional. Ela não tem nome e não é tratada bem por Dona Etiqueta, mas também não aceita isso de forma passiva. Carochinha é a nobre que busca um casamento, ela é arrogante e grosseira com aqueles que estão abaixo dela. Mickey Mouse e Topo Gigio são os estrangeiros que se acham superiores por serem famosos e vindos do “primeiro mundo”. Os outros personagens, Mestre de Cerimônias, Marquês Taurino, Conde Hipódromo e Barão Porcino, são apenas funcionais, o primeiro, faz os anúncios da condessa e os outros se apresentam como pretendentes que ela rejeita.

A linguagem e as formas de usar as palavras são elementos bastante explorados nesse texto. Como foi visto anteriormente, a Vovó Fancha é a personagem que traz os versos, os trocadilhos e as rimas, sempre em linguagem popular. Mas Marinho também faz o contraponto com a linguagem mais erudita, através da personagem Dona Etiqueta, que exige de sua família, além de um comportamento “requintado”, o uso da forma culta da língua, também como uma maneira de se diferenciar socialmente. Talvez a forma satírica de tratar o uso da língua culta revele um desejo de exaltar a linguagem do povo, o português do Brasil, do Nordeste, um idioma que não é mais o do colonizador. Dona Etiqueta tenta de todas as formas, especialmente na forma de falar, se afastar da imagem de “plebeia”; é pernóstica como se pertencesse à realeza, especialmente com a empregada, e termina no mesmo lugar onde começou. O trecho abaixo demonstra o contraponto da linguagem popular e da formal que existe em toda a peça:

VOVÓ FANCHA

(*Chorando*) ãnh! ãnh! ãnh! ãnh! ãnh!

BILA

Ah! Vovó, você estava tão alegre!

TICO

Que foi, que foi, que foi, vovozinha?

TUCA

Que foi, que foi, que foi, vovozinha?

VOVÓ FANCHA
O rato roeu a roupa do rei de Roma! ãnh! ãnh! ãnh! ãnh! ãnh!
BILA
O rato, roeu?
VOVÓ FANCHA
Roeu!
BELA
Roeu, o quê?
VOVÓ FANCHA
A roupa!
BILA
A roupa de quem?
VOVÓ FANCHA
(Chorando) Do rei de Romáááááá!!!!!!!
DONA ETIQUETA
(Entrando) Estou simplesmente envergonhada!... Que pronúncia, gente! Isto é uma indignação, senhores! Mas ora! Até parece que não tem *pedigree*! Não, não posso acreditar que pertençam a família Ratoplan! Isto é imperdoável! Imper-do-á-vel!... Vamos, todos aqui. Já! (Todos se aproximam e se comportam como se estivessem em uma sala de aula. Carregando nos erres) Vamos, repitam: o rrato!
TODOS
O rrato!
DONA ETIQUETA
Rroeu!
TODOS

Rroeu! [...] (Marinho, 2019, p. 131 e 132).

Nesse trecho é possível identificar a ironia de Marinho. Ratos normalmente são relacionados com o que há de mais repugnante e nojento, com a sarjeta. Para a criança, entretanto, dependendo de como este animal é representado (como o Mickey), poderá ser visto de forma diferente. Mas Marinho faz questão de, na rubrica, no início do texto, dar orientações sobre o cenário da sala da família. “Na sala, piano, poltronas, quebra-luz, cadeiras etc., tudo no “faz de conta”, isto é, aproveitamento. Até o pano deverá ser disfarçado em coisa velha, apanhada do lixo” (Marinho, 2019, p.127). Ou seja, não são ratos fofos, ao contrário, são trambiqueiros, mas Dona Etiqueta se julga com “*pedigree*” e para legitimar isso, exige que a família fale como se vivessem em Portugal, geralmente relacionado, pelos brasileiros, aos

povos brancos e privilegiados.

No Brasil, a ligação mais profunda com a língua portuguesa culta sempre esteve atrelada às elites, que, no geral, eram os que faziam literatura, especialmente no começo do século XX. Esse momento coincide com o início da literatura infantil nacional, muito ligada à formação das crianças e, portanto, à escola, que também por essa época passou a ser obrigatória. Os livros feitos para as crianças precisavam trazer a linguagem culta da classe dominante, e havia uma certa aversão ao linguajar popular, com influências indígenas e africanas (Lajolo e Zilberman, 2022)

Reencontra-se, nesta preocupação perfeccionista com a linguagem, a função de modelo que a literatura produzida para crianças assume nesse período. Assim, além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, outro valor a ser assimilado, e que o texto deve manifestar com limpidez, é a correção de linguagem. (Lajolo e Zilberman, 2022, p.78).

É interessante perceber que o intuito de Marinho ao criar a personagem Dona Etiqueta é exatamente inverso ao dos escritores do início do século XX, que relacionavam a língua culta ao patriotismo estimulado na época, obviamente através de um projeto político que beneficiava as classes dominantes, no geral, os descendentes de Portugal. Marinho, ao contrário, faz uma crítica ao esnobe brasileiro, personificado em Dona Etiqueta, personagem que beira o ridículo com sua erudição forçada e superficial.

Essa percepção da crítica ao esnobismo de Dona Etiqueta, devido a sua necessidade de “perfeição” na pronúncia das palavras, é apenas um exemplo, entre vários, em que Marinho abre espaço para reflexão dos seus leitores/espectadores. Obviamente que a forma de enxergar a personagem e a interpretação do que possivelmente o autor pretendia, apresentada acima, é uma decodificação feita a partir de uma pessoa adulta. Uma criança provavelmente não conseguiria perceber a crítica, mas possivelmente ligaria a antipatia da personagem com a forma dela falar e, a partir daí, tirariam as suas conclusões.

Finalmente, vale a reflexão sobre o desfecho dessa peça infantil, que foge ao usual final feliz. Os personagens não atingem seus objetivos, não aprendem a lição, não se tornam melhores, eles apenas permanecem como eram no início da peça. Não há evolução, eles se frustram em seus anseios e continuam a ser as mesmas pessoas. Não existe uma moral ou um ensinamento explícito, como nas peças anteriores de Marinho. Furtado, depois de se apresentar como pretendente da condessa Carochinha e ser aceito, desmaia por causa da aparência da nobre

e ela começa a gritar iniciando uma grande confusão. Nesse momento entra em cena a Vovó Fancha com a caixa que guarda a refeição misteriosa da condessa:

VOVÓ

FANCHA

Descobri! Descobri! *(Param todos, silêncio absoluto.)*

CAROCHINHA

Minhas joias! A K'aixa das minhas joias! Ladrona! Pek'em a ladrona! Pek'em a ladrona! *(Avançam.)*

VOVÓ FANCHA

Esperem aí!... Olhem aqui, minha gente! Sabe o que a k'ondessa k'ome?...

K'ôk'ô!!!

TODOS

Cocô????

(Carochinha dispara num berreiro e tomando a caixinha foge pela porta da rua, seguida pelos seus defensores. Furtado continua desmaiado.)

VOVÓ FANCHA

Sempre ouvi dizer que as carochinhas vivem de comer excremento. *(Furtado sonhando, começa a gritar e se debater no seco.)*

FURTADO

Salvem-me! Socorro! Socorro! Tirem-me da panela... estou me afogando!

Estou me afogando na panela de feijão! Ui! Ui! SOS! SOS!

VOVÓ FANCHA

Acorda, maluco! Que afogado que nada! Vai! Abre os olhos!

[...]

FURTADO

Foi sonho? Foi sonho? Quer dizer que ainda vai acontecer? Não! Quero o meu divórcio!

DONA ETIQUETA

Que divórcio, seu idiota! Nem casaste! Afugentaste a condessa!

VOVÓ FANCHA

Nada de afugentaste! Ela fugiu de vergonha!

FURTADO

Mas eu não consigo me controlar!

BILA

A vergonha foi outra!

BELA

Vovó descobriu...

TICO E TUCA

Que ela comia cocô!

FURTADO

Não! Não! Ainda mais esta! Que azar! É melhor mesmo morrer afogado na panela de feijão!

VOVÓ FANCHA

Escuta, burro! Tu não vais mais te afogar! Tudo passou!

FURTADO

E as escrituras?

VOVÓ FANCHA

Que escrituras que nada! Nem houve casamento!

FURTADO

Então não vou mais morrer na panela de feijão?

TODOS

Não

DONA ETIQUETA

Isto é do conto da carochinha! Nós somos a família Ratoplan!

VOVÓ FANCHA

Uma família de muito juízo! (*Tico e Tuca correm para o piano e voltam a tocar O bife. Os demais falarão todos ao mesmo tempo, dizendo as suas “falas” e movimentam-se desordenadamente como não se conhecessem.*)

Atentem bem! Tenham cuidado com o rabo! Seu avô perdeu o rabo na linha do trem! Piuíti, piuíti, piuíti... (Marinho, 2019, p. 186 a 189)

É possível fazer várias leituras do que o autor pretendeu com esse final: a malandragem e a falsidade não são recompensadas; seja você mesmo, porque o que parece melhor pode ser pior; ou ainda, a família não te abandona, mesmo se você falhar. A criança, entretanto, pode simplesmente não notar nada disso, não há nada explícito. Antes de mais nada, a peça satiriza a realidade e, nela, as pessoas não mudam com tanta facilidade. Talvez, apenas a ideia de que o mundo é imperfeito e que a gente pode rir disso seja o que uma criança absorva abstratamente da experiência com esse texto e pode ser completamente suficiente.

4.3.2 Tendências

Essa é, sem dúvida, a peça para crianças de Marinho que mais se conectou com as experimentações e com a vanguarda da década de 1980 na literatura infantil. Desde a temática,

bem mais ousada, até o estilo sofisticado, cheio de metáforas, intertextualidade e simbolismo, o autor construiu um texto que é atual até os dias de hoje e provavelmente será por muito tempo ainda.

Nessa trama, Marinho trabalha com o real, mas utiliza uma linguagem simbólica, o que favorece o interesse e a compreensão. Além disso, é possível notar a ênfase em relação aos jogos linguísticos e a cultura popular falada. Dessa forma, é possível enquadrar o texto em duas das classificações propostas por Nelly Coelho (2000) em relação às tendências da literatura infantil/juvenil contemporânea. São elas: o realismo crítico (participante ou conscientizante) e a linha dos jogos linguísticos. Não há necessidade de muitas explicações sobre o porquê de a peça ser realista, ela é construída a partir de situações reais, possíveis. A questão crítica é, também, depois de tudo o que foi discutido até aqui, bastante pertinente para a história construída por Marinho, que é orientada “por uma perspectiva político-econômico-social” (Coelho, 2000, p.156). A outra tendência que é possível atribuir a esse trabalho do autor se justifica porque, em todo o texto, há, especialmente a partir da personagem de Vovó Fancha, diversos jogos de palavras, trocadilhos e brincadeiras com rimas, além de versinhos e menções a poetas. A linguagem culta também é retratada de forma crítica através de Dona Etiqueta.

Em relação aos personagens, Marinho acompanha o movimento de satirização da realeza ou nobreza que, no geral, é retratada na literatura infantil de forma romântica, idealizada, cheia de virtudes. Carochinha e sua mãe, Condessa Carocha - personagem que não chega a se materializar na peça - são arrogantes e tratam todos como vassallos, ao mesmo tempo que escondem seus “vícios” (Lajolo e Zilberman, 2022).

O nacionalismo ufanista, que por muito tempo foi uma tradição na literatura infantil, no texto analisado e em muitas outras obras contemporâneas, se transforma em valorização das raízes (Coelho, 2000). Há, também, a crítica anticolonial, observada a partir da relação entre os personagens internacionais, importados da indústria cultural para a dramaturgia, não como personagens amados pelas crianças, mas como afetados astros que se sentem superiores por pertencerem a culturas diferentes.

O humor, que sempre esteve presente nos livros e peças para crianças, ganha um tom satírico nas produções dessa época, o que Marinho acompanha nessa obra. A exemplaridade, por outro lado, começa a desaparecer, especialmente aquela marcadamente pedagógica, o que não impede de haver alguma mensagem no texto, que é exatamente o que acontece em *A Família Ratoplan*.

A análise comparativa das tendências específicas dos textos dramáticos na década de 1980 não foi possível pela inexistência de um levantamento sobre essas tendências. Porém, tomando como base a obra de Maria Lúcia Pupo (1991), que analisou peças infantis encenadas na cidade de São Paulo entre os anos de 1970 e 1976, algumas congruências são encontradas. Em relação ao enredo, por exemplo, mais de sessenta por cento das peças analisadas pela pesquisadora tinham um objetivo, a defesa de um ponto de vista. Marinho acompanha essa tendência com a crítica social. Um terço da amostra não tinha intenções pedagógicas e moralistas, outra característica do texto em questão.

O contexto realista, que é o da peça analisada, é o segundo mais incidente no estudo, perdendo apenas para o fantástico. Já o conflito maniqueísta e a sua resolução em favor do protagonista, identificada com grande frequência na pesquisa, não era uma tendência e sim a continuação de uma tradição que, nessa época, começava a ser quebrada. Aproximadamente nove por cento da amostra analisada por Pupo apresentavam soluções que deixavam algumas questões abertas. *A família Ratoplan*, escrita na década seguinte, apresenta essa característica. O ambiente urbano da obra de Marinho também é uma tendência, que na década da pesquisa em São Paulo, ainda engatinhava, representando apenas 18,6% das obras analisadas.

Em relação aos recursos dramáticos, a música, que sempre foi bastante utilizada em espetáculos infantis, continua presente de forma expressiva nos anos setenta e oitenta. Nesse sentido, Marinho acompanha a tradição. As diferenças aparecem, entretanto, na função dessa música dentro da obra, que na amostra analisada por Pupo era mais presente aquela que caracterizava o espetáculo musical. No caso de *A Família Ratoplan*, a música não tem uma única função, em alguns momentos, ela colabora com o “clima” da cena, em outros, faz parte da ação dramática e, em outros, faz referência a histórias e cantigas infantis, ou seja, fazendo a intertextualidade. No fragmento a seguir, por exemplo, a família de ratos ensaia a apresentação dos pretendentes da condessa Carochinha:

DONA ETIQUETA

Vamos ao ensaio geral!

(*A empregada dá a introdução de uma ópera e depois todos cantarão*)

Quem quer casar com a dona Carochinha,

Que tem fita no cabelo,

E dinheiro na caixinha?

TODOS

É carinhosa e quem com ela se casar,

(*Bis*) Terá doce todo dia,

No almoço e no jantar!

DONA ETIQUETA

Bodinho que vai chegando,

Quer mesmo casar comigo?

Diga primeiro bodinho,

Como é que faz, amigo?

TITO E TUCA

Méééééééééééé!!!!!!!!!!!!!!

TODOS

Deus me livre de tal noivo,

(*Bis*) Berrando desta maneira,

Terei susto todo dia,

Terei medo a noite inteira!

DONA ETIQUETA

Perfeito! É assim que eu quero! Nota dez! Nota dez! Vai ser o maior sucesso!

Bom, vou me preparar. Senhor Furtado! Acho bom você ir fazer o mesmo!

Empregada! Venha me vestir! (*Saem as duas.*) (Marinho, 2019, p.157-158)

A música apresentada neste trecho remete à principal referência da obra: a História da Carochinha, muito antiga e com muitas adaptações, e que fala do desejo da Carochinha (ou baratinha como é encontrada em algumas adaptações) de se casar. Os pretendentes que aparecem são muito barulhentos e rejeitados, até que chega o rato, que não faz um ruído alto e com quem a protagonista decide casar, porém o noivo acaba morrendo afogado e cozido em um caldeirão de feijão, no dia da cerimônia. O fim trágico do rato também é usado por Marinho no desfecho da peça.

A comicidade é outro elemento tradicional e abundante no teatro infantil segundo Pupo (1991) e se apresenta de várias formas em uma mesma peça, é o que acontece também no texto em análise. Marinho usa o cômico nos diálogos, na movimentação e gestos, nas referências e na caracterização dos seus personagens, este último, entretanto o diferencia das obras estudadas pela pesquisadora. No geral as peças infantis apresentam a comicidade naquilo que acontece com os personagens, ela não está presente no que individualiza ou identifica um personagem. Marinho, contudo, introduz o elemento cômico, desde os nomes escolhidos até as características da personalidade dos personagens, inovando, portanto, neste ponto. Esse tipo de personagem, segundo Khéde (1990), são não-heróicos, satirizados e usados, de maneira irônica, para fazer críticas sociais, a descrição perfeita dos personagens de *A família Ratoplan*.

Os recursos de envolvimento do público e da explicitação da convenção teatral não são usados pelo autor nessa obra. Marinho utiliza o “faz de conta” em momentos da peça, mas sem explicações sobre o que está acontecendo em cena. Por exemplo, na ocasião da apresentação do personagem Furtado, ele fala de sua “especialidade”, que seria traficar queijo suíço. Em dado momento, todos que estão em cena farejam esse queijo, mas não existe um queijo cenográfico, é imaginário e essa instrução é dada por Marinho na rubrica; o público compreende sem a necessidade de ver. O envolvimento do público acontece pelo trabalho lúdico do texto.

5 CONCLUSÃO

Luiz Marinho, consagrado dramaturgo pernambucano, se reinventou na dramaturgia infantil com três peças diferentes, não apenas na temática, mas também no estilo e especialmente nas intenções. Em 1971, quando escreveu seu primeiro texto para crianças, o autor já tinha uma carreira consolidada como dramaturgo. Peças como *Um Sábado em 30*, que ficou décadas em cartaz, *A derradeira ceia*, *A incelença*, *Viva o cordão encarnado*, entre outras, tinham deixado a marca de Marinho na dramaturgia brasileira. Um teatro vivo, que retrata um Nordeste diferente daquele imaginário de seca e fome, que fala do nordestino de linguajar e costumes bem característicos, que às vezes é ingênuo, outras, engraçado, mas nunca ridículo, como ele mesmo fazia questão de frisar (Müller, 1987). Sua reinvenção se deu exatamente quando conseguiu traduzir esse universo dramático marinho e comunicar às crianças.

É curioso perceber, ainda, que nas peças infantis de Marinho em que não havia o objetivo de “ensinar”, ou seja, *Foi um dia* e *A família Ratoplan*, facilmente encontramos elementos coincidentes com suas obras para adultos. Na primeira, temos o “linguajar”, os cenários que remetem às cidadezinhas do interior de Pernambuco e especialmente a inocência do povo, que muitas vezes se assemelha a de uma criança. No segundo espetáculo, que é mais urbano, Marinho trouxe a irreverência de muitos dos seus personagens, além da cultura popular que ele sempre valorizou.

Essa transição para um texto dramático que pudesse ser apreciado pelas crianças foi encarado com seriedade por Marinho, e a prova disso é o seu empenho em envolver o público, não com estratégias apelativas, mas pela emoção e identificação, sem comprometer a compreensão do enredo. O próprio Marinho, em 1987, em uma entrevista sobre *A família Ratoplan*, que estava em cartaz na ocasião, relatou que precisou tomar muito cuidado ao escrever peças infantis: “[...] tive que tomar cuidados especiais na forma de comunicar, pois escrever para crianças é um trabalho muito difícil. Exigiu de mim uma dosagem certa de estilo crítico”. Ele próprio, porém, confessa que se sentiu atraído e envolvido por essa experiência na medida que ainda existia nele muito da criança que ele foi um dia (Müller, 1987).

Essa fala do autor leva a outra reflexão, desta vez do pesquisador Anco Vieira, sobre as fontes de inspiração de Marinho. Para o estudioso, muitas das experiências vividas pelo dramaturgo em sua infância e adolescência, algumas vezes de forma inconsciente, constituíram base para suas criações (Vieira, 2004). No caso dos textos para crianças não foi diferente: das histórias fantásticas que escutou de sua cuidadora na infância até os personagens mais caricatos

que pode testemunhar passar na cozinha da casa paterna, muito foi aproveitado em seus espetáculos.

O autor não encarou o trabalho para as crianças como algo menor e, analisando suas peças, é possível entender exatamente a forma como ele quer “prender” a atenção do seu público, os elementos que ele escolheu para gerar o riso, as mensagens que pretendeu passar e os cuidados que teve para que a criança não fosse privada de uma real experiência teatral.

A obra infantil de Marinho esteve, em sua maior parte, conectada com as tendências do momento mais criativo da literatura infantil como um todo, mas também do teatro feito para crianças, que, ainda mais do que os livros, esteve por muito tempo à margem da evolução literária brasileira. Em nenhum dos seus textos o autor subestima seu público, mesmo na peça *As aventuras do Capitão Flúor*, que tem uma temática educativa e uma estrutura mais conservadora, Marinho tem o cuidado de trazer elementos lúdicos para a peça conversando com a infância, que nesse texto está representada pelos grupos de meninos levados e comportados.

Porém, o texto mais característico e que melhor representa a fase de inovações pela qual a dramaturgia infantil passava entre as décadas de 1970 e 1980, é *A Família Ratoplan*. Nesta obra, Marinho faz verdadeiras experimentações, tanto textualmente, brincando com a linguagem, misturando poesia, música e brincadeira de criança, como com temáticas ousadas para o público-alvo. A peça é uma grande metáfora com duas correspondências: uma delas é a História da Carochinha, e a outra é a sociedade brasileira pelo recorte da classe média. O autor também trouxe um contexto realista e urbano, aproximando o público do universo da história. Por fim, o humor satírico nesse texto inclui a comicidade, não como um elemento à parte, usado apenas para provocar o riso, mas como integrante indispensável do enredo dessa trama.

A primeira peça de Marinho, *Foi um dia*, também está incluída entre os textos que representam o novo momento da dramaturgia infantil, especialmente se for levado em consideração a data em que ela foi escrita, no início dos anos setenta. Nesta obra, que à primeira vista parece ser um simples conto de fadas, Marinho cria um universo místico, que parece ter saído de um sonho de criança, onde é possível sentar à mesa para conversar com o Sol, onde os poderosos podem ser bobos e os sábios podem ser aqueles desprezados. A história da jovem que busca pelo seu príncipe é o pano de fundo para o leitor/espectador brincar de encontrar magia usando a imaginação, ela porém é apenas um brinquedo, a mágica não resolve os problemas, mas deixa tudo mais bonito. A peça também faz referências a vários contos maravilhosos antigos e proporciona uma experiência lúdica e afetiva.

Concluindo, a dramaturgia infantil de Luiz Marinho, escrita entre as décadas de 1970 e 1980, contempla a tradição literária do gênero, especialmente em relação à segunda peça. Mas, é na vanguarda de um novo teatro para crianças que o autor mostrou seu talento e versatilidade. Marinho e suas peças integram, portanto, o conjunto que mudou a forma de fazer literatura e dentro dela, a dramaturgia, para as crianças brasileiras, inovando na forma, na linguagem e nas temáticas, saindo de uma literatura educativa, nacionalista e rural para uma lúdica, culturalista e urbana, provocando o senso crítico dos pequenos e não subestimando suas capacidades.

REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Socorro. **Aula de leitura com Monteiro Lobato**. São Paulo: Biruta, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2017
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 3.ed. Recife: Editora UFPE, 2005.
- CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora 34, 2015
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.
- DORFMAN, Ariel. MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Tradução: Álvaro de Moya. 2.ed. São Paulo: Terra e Paz, 1977.
- FERRAZ, Leidson. **Teatro para crianças no Recife: 60 anos de história no século XX** - 2013.
- GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura para crianças e jovens**. São Paulo: Paulinas, 2010.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação do leitor**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução: Cid Knipel - São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da Literatura Infanto-Juvenil**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1990.
- LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira** - 6.ed. - São Paulo:

Ática, 2007.

LOBATO, Monteiro. **Serões de Dona Benta**. Jandira: Ciranda Cultural, 2019.

LOMARDO, Fernando. **O que é teatro infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LUFT, Gabriela. **A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências**. Scielo - 2019. Disponível em: <SciELO - Brasil - A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências> Acesso em 01/07/2021 às 22h34

MARINHO, Luiz. **Teatro Completo: peças infantis**. Org. Anco Márcio Tenório Vieira Recife: Cepe, 2019. v. 4.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura infantil**. 4.ed. São Paulo: Global, 2016.

MÜLLER, Christianne; HÉLIO, Mário; JORGE NETO, Jorge. 1987 - **Luiz Marinho - do teatro ao romance**. *Diário Oficial*, Recife, 29 de maio. Suplemento Cultural, ano 1, nº 10, p.8-10.

NASPOLINI, Marisa. **O desafio da criatividade** - 2000. Como visto em <https://cbtij.org.br/o-desafio-da-criatividade/> Acesso em 20.08.2020 às 1h28

NAZARETH, Carlos Augusto. **Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2011.

PIAGET, Jean. **Seis estudos de psicologia**. Tradução: Maria Alice Magalhães D'Amorim e Paulo Sérgio Lima Silva. 24.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS NETO, Joaquim Francisco dos. **Aspectos da formação do teatro infantil no Brasil**: para uma revisão da história mal contada do teatro para crianças e jovens no País. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2016.

SÓFOCLES, **Édipo Rei**. Tradução: Trajano Vieira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016

SOUZA, Maria Aparecida. **Teatro infantil ou teatro para crianças?** - 2000. Disponível em <https://cbtij.org.br/teatro-infantil-ou-teatro-para-criancas/> Acesso em 06.07.2021 às 11:28

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. 13 ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2021.

TVU RECIFE, Opinião Pernambuco. **O Teatro de Luiz Marinho** - 15/02/2019. Como visto em <https://www.youtube.com/watch?v=L3SuyHEr0lo> Acesso em 18/08/2020 às 16h24

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Luiz Marinho: O sábado que não entardece**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

_____ **O que é e o que não é literatura?** *In*: Repensando a Teoria Literária Contemporânea. Org. João Sedycias. Recife: Editora UFPE, 2015.

ZAPELINI, Marcello Beckert; LIMA, Jéssica Gomes; GUEDES, Mariana Correia. **Evolução da Política Habitacional no Brasil (1967– 2014): Uma Análise de Equilíbrio Pontuado** - Revista Interdisciplinar de Gestão Social, Salvador, v. 6, n. 3, p. 153 - 174, 2017.