



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE- UFS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS- CECH
DEPARTAMENTO DE TEATRO- DTE

DAVI CARVALHO PORTO

ESCRITAS TEATRAIS: UMA ANÁLISE DRAMATÚRGICA DE
TRÊS PEÇAS DE MARIA CLARA MACHADO

São Cristóvão- SE

2023

DAVI CARVALHO PORTO

**ESCRITAS TEATRAIS: UMA ANÁLISE DRAMATÚRGICA DE
TRÊS PEÇAS DE MARIA CLARA MACHADO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Departamento de Teatro
do Centro de Educação e Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Sergipe (UFS), como requisito parcial
para a obtenção do título de licenciatura
em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina
Baltazar

SÃO CRISTÓVÃO- SE

2023

DAVI CARVALHO PORTO

**ESCRITAS TEATRAIS: UMA ANÁLISE DRAMATÚRGICA DE
TRÊS PEÇAS DE MARIA CLARA MACHADO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Departamento de Teatro
do Centro de Educação e Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Sergipe (UFS), como requisito parcial
para a obtenção do título de licenciatura
em Teatro.

Trabalho defendido e aprovado em 11 de maio de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Baltazar (Orientadora)

Prof^o. Dr^o. Gerson Praxedes Silva

Prof^a. Dr^a. Christine Arndt de Santana

Prof^a. Dr^a. Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva (Suplente)

Dedico este trabalho à Ione Melo de Almeida (In memoriam), aos meus pais Ruy Alves Porto (In memoriam) e Ilda Carla Carvalho Porto, demais familiares e amigos.

“A menina Maribel, bel, bel!

Tem os olhos cor do céu, céu, céu... céu...

E os cabelos cor de mel... mel... mel...

A menina Maribel, bel... bel... bel..!”

MARIA CLARA MACHADO

AGRADECIMENTO

À Ione Melo de Almeida (In memoriam), minha madrinha e grande incentivadora das minhas experiências educacionais, artísticas e culturais.

Ao meu pai Ruy Alves Porto (In memoriam), sempre dedicado à família, responsável, nos aconselhando e incentivando a lutarmos pelos nossos sonhos e ideais.

À minha mãe Ilda Carla Carvalho Porto, por todo seu amor, cuidado e carinho. Sem sombra de dúvidas, minha primeira referência artística, uma grande artesã, mãos habilidosas para o crochê, bordado, ponto-cruz, vagonite, pintura, dentre outros artesanatos.

Aos meus irmãos e irmãs, em especial a Sabrina Carvalho Porto e Daniela Carvalho Porto, que me acompanharam durante toda essa aventura do teatro em Sergipe.

Aos meus sobrinhos Bruna Porto, Breno Porto e Nicole Porto e a minha afilhada Ayla Borges, meus grandes incentivadores na aventura do teatro infantil e juvenil.

Aos colegas de trabalho no Hospital Universitário da UFS, em especial a Rodrigo Vieira Rodrigues Marques Trindade, Karen Govasque Santana da Silva, Amanda de Araújo Valença e Jociara Batista Alves.

Aos meus colegas do Curso de Teatro, em especial a turma 2018.1. Obrigado por partilharem momentos de aprendizagem.

A todos os professores e técnicos administrativos do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

Um agradecimento especial a Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Baltazar, minha orientadora, que sempre acreditou nesse trabalho, orientando, incentivando, exigindo melhorias e aconselhando. Muito obrigado.

RESUMO

Esta monografia objetiva apresentar uma análise dramatúrgica de três peças de Maria Clara Machado. Consistirá o corpus de análise as peças *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, *A Bruxinha que Era boa*, *Pluft, o Fantasminha*. Para tal pesquisa, tomaremos as categorias e subcategorias de análise dramatúrgica apresentadas por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, no livro *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. Neste trabalho, buscaremos responder à seguinte questão: Quais as especificidades da dramaturgia de Maria Clara Machado? Encontraremos respostas através da análise dos enredos: objetivo, contexto, temática, conflito e a solução, tipo da trama, narrador, tratamento do tempo, local. Análise dos recursos dramáticos: música, dança, máscara, comicidade, envolvimento do público; e análise das personagens: padronização, natureza, idade, gênero, cor/etnia, nacionalidade, atividades escolares e atividades profissionais, relações familiares. Essa é uma pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de materiais já publicados: livros e artigos acadêmicos. Desta forma, após a definição da bibliografia a ser utilizada, o pesquisador leu, refletiu e escreveu sobre o tema. As principais considerações a que este trabalho chegou é a de que as peças analisadas necessitam ser recepcionadas de forma crítica por novas gerações de espectadores, para que eles despertem também a crítica, reconfigurem valores, desconstruam padrões, derrubem preconceitos e desmistifiquem estereótipos dentro da dramaturgia infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Clara Machado; Dramaturgia; Análise Dramatúrgica; Teatro Infantil.

ABSTRACT

The objective of this monograph is present a dramaturgical analysis of three plays by Maria Clara Machado. The corpus of analysis are *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, *A Bruxinha que Era boa*, *Pluft, o Fantasminha*. The analyze for dramatic thecniques are categorized into elements of drama presented by Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, in the book *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. In this work, we will try to answer the question: What are the specificities of Maria Clara Machado's dramaturgy? We will find answers through the elements of drama- plots: objective, context, theme, conflict and solution, type of plot, storyteller, treatment of time, place. Analysis of dramatic elements: music, dance, mask, comedy, audience involvement; and character analysis: standardization, nature, age, gender, ethnicity, nationality, school activities and professional activities, family relationships. This is a bibliographical research, elaborated from already published materials: books and academic articles. Thus, after defining the bibliography to be used, the researcher read, reflected and wrote about the topic. According to dramaturgical analysis the main considerations are that the analyzed plays need to be critically received by new generations of spectators, so that they also awaken criticism, reconfigure values, deconstruct standards, overthrow prejudices and demystify stereotypes within children's dramaturgy.

KEYWORDS: Maria Clara Machado; Dramaturgy; Dramaturgical Analysis, Children's Theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Partitura e letra de canção <i>Gloria in Excelsis Dei</i> , MACHADO, 1977, Pág. 257.....	28
FIGURA 2. Partitura e letra da canção <i>Marcha dos Reis Magos</i> . MACHADO, 1977, p.234.....	30
FIGURA 3. Cenário de O Boi e o Burro no caminho de Belém, 1953. MACHADO, 1977, p.228.....	33
FIGURA 4. 1ª Música e partitura: <i>Le Sommeil de Jesus</i> (Natal francês). (MACHADO, 1977, p.229).....	34
FIGURA 5. 2ª Música e partitura: <i>Pastorinhas</i> (Natal brasileiro). (MACHADO, 1977, p.231).....	35
FIGURA 6. 3ª Música e partitura: <i>Marcha dos Reis</i> (Natal europeu). (MACHADO, 1977, p.234).....	36
FIGURA 7. 4ª Música e partitura: <i>Vai nascer o menino Deus</i> (Natal francês). (MACHADO, 1977, p.238).....	37
FIGURA 8. 5ª Música e partitura: <i>Noite de Natal</i> (Natal português). (MACHADO, 1977, p.255).....	37
FIGURA 9. 6ª Música e partitura: <i>Eis que os anjos anunciaram</i> (Glória) (Natal francês). MACHADO, 1977, p.257).....	38
FIGURA 10. 7ª Música e partitura: <i>Boi da cara preta</i> (Folclore brasileiro). (MACHADO, 1977, p. 259).....	38
FIGURA 11. 8ª Música e partitura: <i>Noite feliz</i> (Natal alemão). (MACHADO, 1977, p.261).....	39
FIGURA 12. Máscara do Boi e do Burro, arte de Osvaldo Neiva. (MACHADO, 1977, p.227).....	40
FIGURA 13. A Bruxinha que Era Boa, 1958. (CAMPOS, 1998, p.104).....	62
FIGURA 14. Cenário da peça <i>Pluft, o Fantasminha</i> , O Tablado, 1955. (CAMPOS, 1998, p.17).....	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1: A DRAMATURGIA E O TEATRO INFANTO-JUVENIL	13
Capítulo 2: ANÁLISE DO TEXTO “O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM”	24
2.1 Enredo.....	25
2.2 Recursos Dramáticos.....	34
2.3 Personagens.....	42
Capítulo 3: ANÁLISE DO TEXTO “A BRUXINHA QUE ERA BOA”	46
3.1 Enredo.....	47
3.2 Recursos Dramáticos	53
3.3 Personagens	57
Capítulo 4: ANÁLISE DO TEXTO “ PLUFT, O FANTASMINHA”	63
4.1 Enredo.....	64
4.2 Recursos Dramáticos	72
4.3 Personagens	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81
ANEXO	83
Peças infantis de Maria Clara Machado.....	83

INTRODUÇÃO

Esta monografia objetiva apresentar uma análise dramatúrgica de três peças de Maria Clara Machado. Destaca-se que a dramaturgia da autora assumiu protagonismo no teatro destinado às crianças e aos jovens a partir da década de 1950, no Tablado, Rio de Janeiro. Consistirá o corpus de análise três peças, quais sejam, *O Boi e o Burro no caminho de Belém*; *A Bruxinha que Era Boa*; *Pluft, o Fantasminha*.

A escolha dessas peças se deu pelo fato delas serem uma amostra da dramaturgia infantil escrita por Maria Clara Machado na década de 1950. A primeira peça, constitui-se um dos primeiros textos escritos pela autora; está intimamente ligado à tradição judaico-cristã e trata-se de um auto de natal ou uma farsa-mistério. A segunda peça, reflete padrões da educação daquela época. A terceira, trata-se de um clássico do teatro destinado às crianças; Pluf rompe padrões, inova na linguagem e constitui-se uma personagem complexa, constituída de camadas.

Julgamos necessário contextualizar, mesmo que resumidamente, o período em que a dramaturgia infantil de Maria Clara Machado surgiu. Essa contextualização resumida servirá para provocar o leitor a pensar sobre o que está no texto e o que está além do texto.

A década de 1950 ficou marcada na história do Brasil como os anos dourados. Neste período, o país era governado pelo presidente Juscelino Kubitschek, popularmente conhecido como JK. Ele fez mudanças relevantes para o país, a propaganda 50 anos em 5 surtiu efeito. Neste período, a cidade de Brasília foi construída, em 1956. A nova capital da república era, até então, símbolo do desenvolvimento, da organização e do progresso. Neste sentido, o Profº. Drº. Antônio Fernando de Araújo Sá, do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, contribui ao afirmar:

É neste sentido que se pode afirmar que a ideia “Brasília: a obra do século XX” representaria, no plano simbólico, a concretização do programa de metas de JK – 50 anos em 5 – e, ao mesmo tempo, a entrada – com muito concreto armado – do Brasil na modernidade. Era como se o “gigante adormecido” despertasse de um sono profundo, assumindo seu papel de destaque no concerto das nações desenvolvidas desse século. A geometria invadiu ruas, palácios, casas, xícaras e outros objetos íntimos. Moderno (sub)desenvolvimento. (SÁ, 2011, p. 174).

A década de 1950 foi emblemática para o país no campo das artes cênicas, pois o Brasil contava com o Serviço Nacional de Teatro (SNT), que foi criado em 1937 pelo Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, durante o governo de Getúlio Vargas¹. É neste contexto efervescente que O Tablado é criado, no Rio de Janeiro, por Maria Clara Machado e alguns amigos. Após essa breve contextualização histórica da década de 1950, adentremos em nossa pesquisa.

Compreende-se que não existe fórmula mágica ou receita pronta para escrever teatro para crianças e jovens, sobretudo quando essa dramaturgia prima pela qualidade literária, estética e ética, não subestimando o espectador e o leitor infanto-juvenil, conferindo a esse público dignidade e respeito. Assim, é relevante destacar que no ano de 2021, comemorou-se o centenário de Maria Clara Machado, que segue sendo uma das principais autoras do teatro destinado às crianças e aos jovens no Brasil.

Uma das hipóteses para a dramaturgia de Maria Clara Machado romper tempos e espaços, e se mostrar atual ao espectador e ao leitor de hoje, deve-se tanto à qualidade literária, estética e ética de seu texto quanto pelas encenações feitas no Tablado, Rio de Janeiro. Assim, esta pesquisa parte da análise de uma amostra da dramaturgia de Maria Clara Machado, tomando como ponto de partida essas três peças escritas pela dramaturga.

Para tal pesquisa, tomaremos as categorias e subcategorias de análise dramática apresentadas pela professora e pesquisadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo no livro *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*, publicado pela Editora Perspectiva, em 1991. Tais categorias e subcategorias de análise servirão como ponto de partida para as nossas investigações. Enfim, neste trabalho buscaremos responder às seguintes questões: Quais as especificidades da dramaturgia de Maria Clara Machado? Quais os enredos: objetivo, contexto, temática, conflito e a solução, tipo da trama, narrador, tratamento do tempo, local; Quais os recursos dramáticos: música, dança, máscara, comicidade, envolvimento do público; Quais as características das personagens: padronização, natureza, idade, gênero, cor/etnia, nacionalidade, atividades escolares e atividades profissionais, relações familiares?

¹ Fonte: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/o-servico-nacional-de-teatro-2013-snt>

Capítulo 1: A DRAMATURGIA E O TEATRO INFANTO-JUVENIL

“Afinal, o que é dramaturgia? (Dramaturgia: do grego – compor um drama)”, é com esse questionamento e com essa remissão ao conceito clássico do drama que a professora e pesquisadora Renata Pallottini nos convida à reflexão em seu livro *O que é dramaturgia*, publicado em 2005, pela Editora Brasiliense, com reimpressão em 2006. Para ela:

Quando se fala, na epígrafe, de *um drama*, não se quer, naturalmente, falar de peça de teatro com final infeliz, de tom sério, ou que leve a um desfecho pessimista; drama seria simplesmente uma peça de teatro, um texto para ser encenado, oriundo, outra vez, do grego *drama*, que significa ação, sem maiores complicações etimológicas. (PALLOTTINI, 2005, p. 13).

Uma questão relevante apontada por Pallottini, diz respeito ao ensino de dramaturgia, que tem se revelado um desafio e um obstáculo para a formação de novos dramaturgos brasileiros. Ela diz “Que mais? Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais. Arte? Técnica, naturalmente (tecné = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado”. (PALLOTTINI, 2005, p. 13).

É possível traçar regras fixas e seguir normas preestabelecidas para a escrita de textos teatrais com qualidade literária, estética e ética? Certamente que não, pois na escrita do texto teatral, o dramaturgo necessita de liberdade criativa e possibilidade de rupturas com padrões preestabelecidos e inovação na linguagem, caso contrário, estaria o texto teatral fadado à repetição de regras e normas preestabelecidas. Nesse sentido, Pallottini é assertiva ao afirmar que em seu estudo:

Procurou-se evitar, propositadamente, a palavra regra; o uso dessa palavra tem sido motivo de muito preconceito contra a técnica da dramaturgia, considerada, nos piores exemplos, mero receituário, por meio de cuja obediência se reproduziram, automaticamente, excelentes peças teatrais; ao contrário, se essas regras não fossem cumpridas, nunca ninguém conseguiria nada em termos de construção dramática.

Hoje em dia, até por uma questão de bom senso, sabe-se que isso não é verdade; o que se pode ensinar por meio da dramaturgia é do mesmo teor do que pode ensinar um bom oleiro a um aprendiz, no que diz respeito ao ponto da argila; do mesmo teor do ensinamento que um carpinteiro transmite ao iniciante sobre como manusear as ferramentas; e assim por diante. Nenhum carpinteiro será bom se não tiver um mínimo de vocação, dedicação e amor ao ofício. No caso do autor da

obra dramática, nenhum será bom se não tiver, ao menos, algo importante para dizer. (PALLOTTINI, 2005, p. 13 e 14).

O estudo da dramaturgia está ligado ao estudo do texto, não adentrando aos domínios do espetáculo, da encenação, da interpretação, da recepção do público. Destacamos que esses aspectos são igualmente relevantes para o fenômeno teatral, chegaria a afirmar que o fenômeno teatral, não se dá nas partes e sim no todo. O fenômeno teatral ocorre nas tramas que são tecidas entre uma etapa e outra do teatro, por exemplo, o dramaturgo ao escrever um texto, concebe-o segundo suas ideias e imaginação, quando este texto cai nas mãos do ator e é interpretado por ele, ocorre uma ressignificação de sentidos e o texto já não é mais aquele escrito pelo dramaturgo, e quando esse mesmo texto é visto e ouvido pelo espectador, ele é reconfigurado segundo os instrumentos dos sentidos humanos, aspectos psíquicos, emocionais e cognitivos; o texto já não é mais do dramaturgo, já não é mais do ator, agora ele é do público. Veja que conceber o fenômeno teatral é algo deveras complexo e que demandaria muitos e muitos anos de dedicação e afincos, correndo-se o risco de ao final da jornada, novas dúvidas surgirem e pôr por terra todos os conceitos preestabelecidos. Assim, em nossa pesquisa investigaremos a dramaturgia em si. Neste sentido, Renata Pallottini contribui ao afirmar:

A dramaturgia, através dos tempos e das variadas posições que têm sido tomadas no que lhe diz respeito, permanece um estudo e uma investigação do texto, não contemplando, pelo menos estritamente, o espetáculo correspondente. Isso, é claro- 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, 2005, p. 14).

A dramaturgia destinada às crianças e aos jovens ainda é um campo a ser investigado e difundido, isto porque os textos dramáticos necessitam ser mais publicados pelas editoras, logo mais lidos pelos leitores, além de necessitarem ser mais pesquisados na academia. Diante de tal cenário, pode-se afirmar que para escrever textos dramáticos para crianças e jovens não existem fórmulas mágicas e nem receitas prontas, sobretudo

em um contexto marcado por constantes transformações como o que vivemos na contemporaneidade. Neste sentido, Pallottini afirma:

Posto que a dramaturgia não é um formulário para a realização de boas peças, filmes, roteiros, mas sim o conjunto de técnicas para se organizar efetivamente um texto, podemos dizer que o ponto de partida para a feitura de um bom texto dramático é a existência de um conteúdo a ser expressado, veiculado. (PALLOTTINI, 2005, p. 15).

No sentido de refletir sobre a dramaturgia e sua feitura, Fernando Peixoto sinaliza no prefácio do livro *O que é dramaturgia*, de Renata Pallottini:

Ninguém escreve teatro com base em receitas ou regras fixas. A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. O poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos. É, na verdade, um ato de rebelião quase permanente. Que só atinge um significativo nível de expressão justamente quando nasce da liberdade de recusar fórmulas e mesmo do desafio de instaurar novos e, quem sabe, surpreendentes valores. (PEIXOTO, 1983, in PALLOTTINI, 2005, p.10).

Fernando Peixoto apresenta, ainda, uma crítica à questão teórica e ao ensino de dramaturgia no Brasil, ao afirmar que:

No Brasil, a reflexão crítica sobre a questão da dramaturgia tem sido mínima. A discussão teórica sobre o teatro e seus diferentes aspectos talvez só nos últimos anos venha começando a ganhar um sentido mais aprofundado, por meio de algumas nem sempre acadêmicas teses universitárias. Também o ensino de dramaturgia ainda não encontrou uma perspectiva mais eficaz, sobretudo quando o pensamos voltado para a difícil realidade do processo sociocultural e artístico-político do país. (PEIXOTO, 1983, in PALLOTTINI, 2005, p.11).

O texto e o conteúdo parecem ser pontos centrais da boa dramaturgia destinada às crianças e aos jovens, o público não pode ser subestimado, nem negligenciado em seus anseios e em suas aspirações infantis e juvenis. Assim, Pallottini nos diz:

Texto é, dessa maneira, tanto aquilo que se diz quanto o que não se diz, mas aparece sob outra forma, como gesto, expressão, entonação, descrição, no espetáculo final.

O *conteúdo*, o recheio de um texto dramático, deve conter uma ideia central, aquela coisa básica que queremos dizer, a razão pela qual começamos a escrever uma peça. Essa ideia central pode ser preexistente, ou seja, pode ser verdadeiramente o ponto de partida do trabalho, ou pode aparecer posteriormente, como uma consequência do trabalho já feito, já que às vezes, a razão de ser do que estamos fazendo não nos é clara de início, não está no nosso consciente. Não sabemos o quê, mas sabemos que algo está para ser dito. Ao final do texto, vemos que **dissemos**, expressamos uma ideia que estava dentro de nós, escondida. (PALLOTTINI, 2005, p. 16, negrito da autora).

Nesta esteira, destacamos a relevante pesquisa realizada pela professora e pesquisadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na década de 1970, e que se constitui referência básica para os que se propõem a estudar a dramaturgia infantil brasileira, dada sua atualidade, crítica e riqueza de informações, livro intitulado *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*, publicado pela Editora Perspectiva, em 1991. Este estudo, visou a análise tanto das representações transmitidas, quanto do arcabouço dramático que as vincula; assim, tomou-se como referência empírica peças infantis encenadas na cidade de São Paulo entre 1970 e 1976, resultando em uma amostra de 70 peças analisadas. Segundo a autora:

O presente livro- originalmente dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo- procura examinar de que maneira se apresenta a relação entre o emissor adulto e o receptor infantil dentro da dramaturgia dirigida à criança. O estudo visa a análise tanto das representações transmitidas, quanto do arcabouço dramático que as vincula.

O enfoque que se tem em vista é o da produção da mensagem, estando portanto excluídos do presente terreno de pesquisa aspectos ligados à sua decodificação.

Dentro do quadro abrangente da enunciação da produção teatral dirigida à criança, a análise que se segue toma como referência apenas um de seus aspectos, a dramaturgia, não se detendo no exame de outros sistemas de signos cuja combinação resulta no espetáculo. Estes últimos serão considerados objeto de investigação apenas quando citados nas rubricas das peças, como é frequentemente o caso da música em cena, por exemplo. (PUPO, 1991, p. 22 e 23).

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo chama atenção para dois aspectos importantes, um é o processo de socialização da criança e o outro é o conceito de infância, apontando para a não uniformização das normas e valores a serem interiorizados pelas

gerações mais jovens. Normas e valores variam segundo a sociedade e em relação ao “conceito de infância, por sua vez, apresenta uma universalidade apenas aparente”. Ela chama atenção para o fato de que:

O caráter relativamente recente da infância como fase da vida merecedora de cuidados distintos daqueles dispensados à idade adulta é ressaltado pelo trabalho de Ariès, *História Social da Criança e da Família*², no qual o autor salienta que a infância e as instituições a ela vinculadas, tais como a família e a escola, só começam a se legitimar mutuamente a partir do século XVII. (PUPO, 1991. p. 17 e 18).

A realidade brasileira contemporânea, tal qual a realidade da década de 1970, ainda é marcada pela violação dos direitos da criança e do adolescente. Existe uma necessidade real de reflexão sobre a produção cultural destinada às crianças e aos jovens, assim como existe a necessidade de uma reflexão profunda sobre a infância e a juventude, compreendendo-as enquanto categorias sociais, e como tal, inseridas em conjunturas, sócio históricas e políticas. Segundo a autora:

Diferenciada segundo as condições históricas que permitem sua existência, a infância é, em parte, uma relação socialmente produzida. Isto significa que a representação que os indivíduos possam ter desse estágio do desenvolvimento humano vai variar de acordo com a organização da formação social na qual eles se inserem. A infância se configura, pois, como uma categoria social a ser necessariamente examinada dentro de sua inserção histórica. (PUPO, 1991, p.18).

Uma reflexão importante diz respeito à produção cultural destinada às crianças e aos jovens, existe um mercado cada vez mais especializado e atento em atender esses novos consumidores em formação. Na década de 1970 no Brasil, ocorreu o boom da literatura infanto-juvenil e do teatro destinado às crianças e aos jovens. As editoras compreenderam que existia ali um excelente público consumidor a ser conquistado. Ocorreu neste período a publicação de textos infanto-juvenis marcados pela qualidade artísticas e literárias, além de que os grupos de teatro profissionais e amadores buscaram profissionalizar-se, mesmo que ainda imperasse um tom moralizante e didatizante em algumas peças. Lembremos que o Brasil vivia neste período em plena ditadura militar, com cerceamento de liberdades e censura artística e cultural. Segundo Pupo:

² Philippe Ariès, *História Social da Criança e da Família*, Rio de Janeiro, 1978.

Uma de suas modalidades é o teatro dirigido às crianças. Enquanto prática cultural, ele consagra a infância como uma relação social produzida em determinado espaço e momento histórico. Paralelamente a uma produção específica no domínio da literatura, da música popular e do cinema, entre outras manifestações, a existência de um teatro endereçado à criança contribui para o gradativo desenvolvimento da autonomia de uma produção de bens culturais voltada exclusivamente para as gerações mais jovens. (PUPO, 1991, p. 19).

Na introdução de seu livro, Pupo aponta que: “Uma reconstituição histórica da legitimação do teatro infantil teria que passar obrigatoriamente pela análise da contribuição de três entre os principais grupos que se dedicaram ou vêm se dedicando a esse tipo de teatro”. (PUPO, 1991, p. 20). Assim, segundo a autora:

Dirigido por Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, o Teatro Escola de São Paulo (TESP) foi fundado em 1949 e estendeu suas atividades com atuações na televisão até 1964. Entre 1949 e 1951, o grupo realizou apresentações semanais em teatros da prefeitura de São Paulo e em diversos locais da periferia. Sua fértil atuação abarcou a encenação de incontáveis adaptações de literatura para crianças, tanto brasileira quanto estrangeira, além de adaptações dos clássicos da dramaturgia ocidental.

Fundado no Rio de Janeiro, em 1951, o Tablado, ligado ao conhecido nome de Maria Clara Machado, permanece em atividade até hoje. Desde 1956, o Tablado publica regularmente a revista Cadernos de Teatro³, que muito tem colaborado na divulgação de inúmeros textos teatrais inéditos. Além da realização de espetáculos, o papel do Tablado é também bastante significativo no que diz respeito à formação teatral.

Já o Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação General Flores da Cunha (TIPIE), em Porto Alegre, coordenado pela Prof^a Olga Reverbel, tem uma origem diversa. Ao longo das décadas de sessenta e setenta, o TIPIE se responsabilizaria por apresentações semanais de espetáculos infantis abertos ao público, como parte integrante das atividades da disciplina Teatro, cursada pelas normalistas daquela instituição. (PUPO, 1991, p.20 e 21).

Diante das apresentações de teatro infantil que ocorreram entre 1970 e 1976 na cidade de São Paulo, uma vez de posse dos 70 textos teatrais que compuseram sua amostra de pesquisa, Pupo empregou a técnica de investigação da “análise de conteúdo, escolhida

³ A Revista Cadernos de Teatro não é mais publicada, entretanto, todos os exemplares estão disponíveis no site do Tablado, gratuitamente. <https://otablado.com.br/cadernos> .

por ser um método sistemático e objetivo de coleta de dados, desde que o pesquisador defina com precisão as categorias com as quais pretende operar”. (PUPO, 1991, p.29).

Um aspecto relevante da pesquisa de Pupo diz respeito ao tratamento dos dados. Segundo a autora, “o levantamento e análise dos dados extraídos dos textos foram efetuados a partir de dois enfoques necessários e complementares, a saber, quantitativo e qualitativo”. (PUPO, 1991, p. 29).

A abordagem quantitativa teve como finalidade categorizar, exaustiva e sistematicamente, aspectos comuns presentes nas peças. A partir da realização de “cortes” no material, determinados por três grandes focos de análise- o enredo, os recursos dramáticos e as personagens- foram montados três roteiros independentes de investigação.

No primeiro deles, o enredo foi examinado como um todo. No segundo, quatro diferentes unidades de análise foram objeto de categorização: cada emissão musical, cada incidente que pretendesse provocar o riso, cada procedimento visando ao envolvimento do público e cada procedimento visando à explicação da convenção teatral. O terceiro roteiro norteou o exame de cada uma das personagens dos setenta textos. (PUPO, 1991, p. 29 e 30).

Outro aspecto relevante diz respeito a abordagem qualitativa da pesquisa da autora, para ela:

Já a abordagem de tipo qualitativo, de caráter mais flexível, pretendeu apreender aspectos peculiares de cada texto, através da definição de categorias a partir das quais determinadas passagens eram destacadas. Entre elas pode-se citar, por exemplo, maniqueísmo (definido como situação em que ocorre dicotomia entre o bem e o mal), didatismo (definido como situação em que a personagem realiza exposição de qualquer tipo) ou ainda estereótipo (definido como situação na qual são emitidos preconceitos, lugares-comuns ou frases feitas). (PUPO, 1991 p. 30).

A pesquisa intitulada *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*, revelou dados importantes, dentro da amostra dos 70 textos teatrais destinados às crianças e aos jovens, dos quais 80% dos textos eram originais. Segundo a autora:

É interessante observar que a primazia dos textos originais é mais marcante nas peças escritas para crianças e para todas as faixas etárias (83,6% e 83,3%, respectivamente) do que nas peças dirigidas a jovens e a crianças e jovens (60% para cada um dos grupos). Os dados indicam

que, quando os jovens são a faixa visada, as adaptações tendem a ser realizadas com maior frequência. (PUPO, 1991, p. 33).

Pupo responde ao questionamento de quem são os autores que destinaram sua produção especificamente ao teatro infantil. Segundo ela, “Uma esmagadora maioria masculina caracteriza a criação de peças para crianças: 75,7% foram escritas por homens, apenas 20% por mulheres e o restante 4,3% são de autoria de duplas de autores de ambos os sexos”. (PUPO, 11, p. 33 e 34). Outro aspecto relevante diz respeito a publicação dos textos analisados, segundo a autora:

As mulheres têm sido editadas com maior frequência, pois entre as peças de autoria feminina, 57,1% foram publicadas, ao passo que apenas 26,4% daquelas escritas por homens obtiveram publicação. Talvez este fato possa ser explicado através do consenso social geral que atribuiu à mulher uma grande responsabilidade no trato com tudo aquilo que se relaciona com a educação, seja de caráter formal ou informal. Nessa medida, a produção cultural visando à infância, entendida como um veículo educativo informal, seria encarada pelos editores como um campo “naturalmente” mais ligado ao sexo feminino. É importante também lembrar que entre todos os autores – homens e mulheres- da dramaturgia infantil brasileira, é Maria Clara Machado, representada por quatro textos nesta amostra, quem tem sua produção editada em maior escala. (PUPO, 1991, p. 34).

No Rio de Janeiro, em 1951, a jovem Maria Clara Machado, na época mais conhecida como a filha do escritor Aníbal Machado, dava os seus primeiros passos na criação do Tablado, um espaço voltado a servir de palco para experimentações teatrais, o que mais tarde, ficaria registrado como uma das principais escolas de teatro do Brasil, e de lá, Maria Clara nos legou textos memoráveis, destaco aqui, *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, de 1953, *A Bruxinha que Era boa*, de 1954, *Pluf, o fantasma*, de 1955. Neste sentido, Fernando Lomardo em seu livro *O que é teatro infantil*, publicado pela Editora Brasiliense, em 1994, nos diz:

Mas nem tudo são trevas nos idos de 50. Em 1951, Maria Clara Machado, Aníbal Machado e Martim Gonçalves fundam O Tablado, uma companhia-escola que se revelaria uma verdadeira usina de espetáculos, tanto infantis quanto adultos. De 1951 a 1985, o Tablado (que permanece em franca atividade e não dá mostras de cansaço) montou 81 espetáculos, nas duas modalidades, com textos de autores nacionais e estrangeiros, clássicos e modernos. Esses espetáculos são a culminância dos cursos de teatro ministrados na escola. Revelaram-se

no Tablado muitos grandes nomes do teatro brasileiro, nas áreas de interpretação, direção, cenografia etc. (LOMARDO, 1994, p. 51 e 52).

O Teatro representa em si um ato político, de resistência, e um ato de assunção de liberdade. Assim, o presente estudo sobre a dramaturgia produzida por Maria Clara Machado na década de 1950, no Tablado, Rio de Janeiro, se mostra importante para pensarmos sobre a criança e o jovem nos contextos do século XX e do XXI. Segundo Fernando Lomardo.

A dramaturgia de Maria Clara Machado se caracteriza pelo estilo definido e por determinadas opções que se revelam desde os primeiros textos. A principal delas é claro a colocação do conflito, geralmente vinculado, como observou a crítica de teatro Flora Sussekind, a algum bem, pessoal ou familiar, ameaçado ou subtraído o tesouro do Capitão Bonança em *Pluft, o Fantasminha*, as cebolinhas no seu *Rapto*, o próprio cavalo de *O Cavalinho Azul*. (LOMARDO, 1994, p.53).

Acredita-se que a investigação de uma amostra da dramaturgia de Maria Clara Machado será uma excelente oportunidade de trazer a lume questões subjacentes ao teatro destinado às crianças e aos jovens, possibilitando reflexões sobre a escrita teatral e a dramaturgia em si.

Pupo apresenta em *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*, pressupostos teóricos e metodológicos que orientam nossa investigação. Diante das categorias e subcategorias de análise apontadas pela pesquisadora, questionamos quais as especificidades da dramaturgia de Maria Clara Machado?

Quais os enredos das três peças de Maria Clara Machado? O enredo é a grande categoria de análise por nós adotada. Em resumo, ele pode ser compreendido enquanto o contexto no qual ocorre a ação/estrutura dramática. O enredo é composto por subcategorias: o objetivo, compreendido enquanto a defesa de um ponto de vista; o contexto, compreendido enquanto universo fantástico, mágico ou realista; a temática, compreendida enquanto a aventura, a vida cotidiana, a viagem, ou passeio; o conflito e a solução, compreendido como “um dos elementos mais fundamentais na caracterização do gênero dramático. Enquanto antagonismo entre personagens, visões de mundo ou atitudes em face de uma mesma situação, é ele que imprime a marca da ação ao texto dramático”. (PUPO, 1991, p. 59). Outras subcategorias do enredo são: o tipo da trama, compreendida

enquanto apenas uma trama ou múltiplas tramas; o narrador, compreendido enquanto narrador-personagem, com função de sintetizar o que já aconteceu na cena, introduzir personagens, ligar cenas, comentar a ação, ou concluir a trama; o tratamento do tempo, compreendido enquanto linear, fragmentado, com instauração de flashback ou visões de futuro; e, por último, o local, compreendido enquanto espaço amplo físico-político, o contexto urbano ou não urbano.

Segundo Pupo, “a dramaturgia infantil se caracteriza pelo emprego de alguns recursos que, apesar de não serem exclusivos da produção teatral dirigida à criança, por sua aparição frequente nesta modalidade cultural, acabam por revesti-la com traços peculiares”. (PUPO, 1991, p. 77). Assim, a segunda grande categoria de análise por nós adotada serão os recursos dramáticos presentes nas três peças de Maria Clara Machado. A autora elencou os seguintes recursos dramáticos: música, comicidade, envolvimento do público. Analisando as obras aqui tratadas, julgamos necessário incluir mais duas subcategorias de recursos dramáticos: dança e máscara.

Segundo a pesquisadora:

Em dramaturgia, as personagens só começam realmente a adquirir uma existência própria, ao nível da convenção teatral, quando, por assim dizer, se tornam autônomas em relação ao seu criador. Isso ocorre quando passam a se revelar com riqueza de detalhes através da ação dramática, engendrando assim situações e conflitos particulares”. (PUPO, 1991, p. 14).

Assim, por fim, adotaremos a terceira grande categoria de análise, as personagens. A análise das personagens está dividida em subcategorias: padronização, natureza, idade, gênero, cor/etnia, nacionalidade, atividades escolares e atividades profissionais, relações familiares.

Apresentamos abaixo um quadro resumo onde organizamos esquematicamente as categorias e subcategorias de análise dramatúrgica selecionadas por Pupo.



CATEGORIAS E SUBCATEGORIAS DE ANÁLISE¹



¹ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

² Dança e Máscara não são duas subcategorias elencadas no livro de ~~Pupo~~.

³ Gênero não é uma subcategoria de análise elencada no livro de ~~Pupo~~, ela utiliza a nomenclatura Sexo.

Capítulo 2: ANÁLISE DO TEXTO “O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM”

Neste estudo, interessa-nos analisar aspectos da dramaturgia de Maria Clara Machado, como nos diz Fernando Lomardo, obra que “se caracteriza pelo estilo definido e por determinadas opções que se revelam desde os primeiros textos”. (LOMARDO, 1994, p. 53). No caso em tela, *O Boi e o Burro no caminho de Belém* figura enquanto um dos primeiros textos teatrais escritos pela autora. É preciso levar em consideração que no fenômeno teatral o texto merece lugar de relevância, pois o texto é tanto aquilo que se diz, quanto o que não se diz, o que fica subentendido nas entrelinhas, a depender dos contextos e das interpretações.

Saliento que o espetáculo em si não é objeto de análise deste estudo monográfico, a nossa proposta de pesquisa é investigar aspectos da dramaturgia de Maria Clara Machado, através da análise de três textos teatrais. Assim, objetivando a análise da dramaturgia de Maria Clara Machado, lançamos mão do texto teatral *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, que se trata de uma farsa-mistério escrita por Maria Clara Machado e encenada pela primeira vez pelo Tablado, em dezembro de 1953, no Rio de Janeiro. A encenação teve a direção da própria Maria Clara Machado, cenários e costumes de Maria Carmem Braga Murtinho (Kalma Murtinho), o coro foi dirigido por Maria da Glória Neiva.

O Boi e o Burro no caminho de Belém representa um divisor de águas dentro do teatro dirigido à infância e juventude, pela inovação na linguagem, bem como pela engenhosidade do enredo, riqueza os recursos dramáticos: música, dança, máscaras, comicidade etc, e criatividade das personagens, o Boi e o Burro.

Buscaremos, nesta análise, evidenciar as injunções que o texto teatral de Maria Clara Machado possibilita para compreensão da dramaturgia infantil escrita no Rio de Janeiro, na década de 1950. Destacamos que o texto apresenta detalhes de esboço de cenários, partituras musicais, músicas, máscaras teatrais, dentre outros elementos essenciais para a construção teatral. Nesta direção, utilizaremos as categorias e subcategorias de análise apontadas por Pupo, em *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*.

2.1 ENREDO

O Boi e o Burro são as personagens protagonistas desta farsa-mistério, destaca-se que, historicamente, esses dois animais nunca receberam lugar de destaque na cena natalina, sempre assumindo lugares de espectadores no nascimento do menino Jesus. Na peça de Maria Clara Machado, o Boi e o Burro abrem o primeiro ato e o diálogo deles já evidencia um ar de mistério na noite especial: o ar estava diferente, o céu estava estrelado, ouvia-se música ao longe.

Boi: Burro, oh burro! Você está notando qualquer coisa?
Burro: Não estou notando nada não, boi!
Boi: Você é mesmo muito burro, hem, amigo? Então não está vendo que o ar está meio mudado, meio...
Burro: (*Cheirando o ar*) É verdade, /amigo boi, é verdade...tudo cheira diferente por estas bandas (*cheirando com barulho.*)
Boi: (*Olhando o céu*) E nunca o céu esteve tão estrelado, tão perto!... (*O boi continua olhando o céu, o burro faz o mesmo.*)
Burro: Não é que é verdade, amigo boi, não é que é verdade!... Sou mesmo muito burro... Não tinha notado antes...
Boi: E esse lugar que era quieto... silencioso... agora...
(*Ouve-se uma música ao longe... É a música triste da Lapinha.*)
(MACHADO, 1977, p. 229 e 230).

Com a obra em análise, podemos compreender o contexto no qual ocorre a ação, bem como caracterizar a estrutura dramática pelo qual o enredo é construído. Maria Clara Machado recria a história do nascimento do menino Jesus, a partir da ótica de duas personagens secundárias, um boi e um burro, a autora inova na linguagem e inverte a lógica, dando destaque e colocando-os como protagonistas da cena teatral. Desta forma, Maria Clara Machado salienta o que a tradição judaico-cristã nos conta, através da Bíblia, acerca do nascimento do menino Jesus de Nazaré. Segundo os relatos dos evangelistas, em especial de Lucas, segundo ele:

Assim, José também foi da cidade de Nazaré da Galileia para a Judeia, para Belém, cidade de Davi, porque pertencia à casa e à linhagem de Davi.
Ele foi a fim de alistar-se, com Maria, que lhe estava prometida em casamento e esperava um filho.
Enquanto estavam lá, chegou o tempo de nascer o bebê, e ela deu à luz o seu primogênito. Envolveu-o em panos e o colocou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria. (Lucas 2:4-7).

Assim, neste contexto histórico, o Boi e o Burro vão contando a história do nascimento do menino Jesus, sendo fiéis ao que diz a tradição judaica, encontrada nas escrituras da Bíblia.

2.1.1 OBJETIVO

Os textos teatrais destinados à infância e juventude podem ou não serem portadores de uma tese, a defesa ou não de um ponto de vista expresso pelo autor. Pupo nos diz que: “Independente da temática, o texto teatral para crianças pode ou não ser portador de uma tese expressa através de maior ou menor grau de sutileza”. (PUPO, 1991, p. 45 e 46). Portanto, percebe-se que a obra analisada não sustenta uma tese de ordem moral explícita, apesar de haver a preservação da moral judaico-cristã e valores éticos consagrados socialmente, eles estão presentes no texto, através da saga natalina do nascimento do menino Jesus. Segundo Fernando Lomardo:

Os textos de Maria Clara são desprovidos do tradicional “ensinamento”, e se beneficiam de ação fluente e ritmada, diálogos dinâmicos e econômicos e muito bom humor, além da grande diversidade de ambientação. A autora foi buscar nos mais variados gêneros as vestimentas para seus textos. (LOMARDO, 1994, p. 54).

Assim, no texto teatral analisado não podemos dizer que há a defesa de uma tese de ordem moral explícita, de ordem moralizante. Longe disso, a autora inova na linguagem, construindo um enredo rico, com recursos dramáticos: música, dança, máscara, comicidade, convenção teatral etc, e personagens criativos. Tudo isso com o objetivo de estimular a imaginação da criança e do jovem, possibilitando-os a reflexão e o autoconhecimento.

Além de possibilitar a reflexão e o autoconhecimento, o teatro possibilita o conhecimento do outro, suas qualidades, seus defeitos, seus limites. A este respeito, em sua autobiografia intitulada *Maria Clara Machado: eu e o teatro*, a dramaturga nos diz:

O teatro é o lugar onde mais se tem a oportunidade de conhecer o outro. Por trás do faz-de-conta aparecem todas as qualidades e defeitos do homem-ator.

Nos primeiros dois primeiros anos do grupo ainda não fazíamos teatro para criança. No Natal de 1953 queríamos dar alguma coisa às crianças das favelas que nos rodeavam. Kalma Murtinho, então já figurinista e

atriz, sugeriu que eu adaptasse *O Boi e o Burro no caminho de Belém* que havia escrito para bonecos. Adaptei e foi um sucesso. Dom Hélder Câmara, na época, nosso grande amigo, nos convidou no ano seguinte para levarmos a peça a vários subúrbios do Rio num enorme tablado armado nas praças. Experiência inesquecível! Nosso idealismo sendo alimentado por aquele público enorme, mães segurando filho no colo e cantando conosco. Nesta peça só o boi e o burro falam e, como não entendem nada do que está acontecendo no estábulo, no mistério do menino, são fiéis representantes da humanidade tão complicada e infeliz. (MACHADO, 1991, p.251).

O texto analisado promove a preservação de um fato histórico basilar para a cultura judaico-cristã, que é o nascimento do menino Jesus, podendo ser recepcionado em diversos contextos e por públicos variados, como afirma Maria Clara Machado em sua autobiografia. Independente de credos e crenças, a saga do nascimento de cristo parece encantar gerações e gerações de espectadores.

2.1.2 CONTEXTO

Percebe-se que a peça é construída com elementos do universo fantástico ou mágico. Dois animais, que são personagens, possuem características humanas: pensam e se expressam de forma consciente, percebe-se aí elementos da fábula. Ainda que os elementos fantásticos ou mágicos sejam determinantes no texto, fazem-se presentes elementos de verossimilhança, estabelecendo nexos e harmonia entre os fatos narrados no nascimento do menino Jesus. Pupo contribui ao afirmar que:

A presença do universo mágico na dramaturgia infantil é herança direta da influência dos contos de fada na produção cultural para crianças. O Estudo de Bettelheim⁴ sobre a importância do elemento fantástico no desenvolvimento da criança trouxe uma contribuição fundamental para o esclarecimento de uma antiga questão: por que os contos de fada exercem tamanho fascínio sobre crianças de diferentes culturas? (PUPO, 1991, p. 53).

Assim, percebe-se que elementos do universo fantástico ou mágico estão presentes no texto analisado, tornando-o mais imaginativo e criativo.

⁴ Bruno Bettelheim, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, Rio de Janeiro, 1978.

2.1.3 TEMÁTICA

Trata-se de um texto teatral onde a aventura é a temática central, no caso, a aventura do nascimento do menino Jesus, acompanhado por Maria e José, três Reis Magos, três rainhas, pastoras e anjinhos, um pastor, um boi e um burro.

Burro: Lá vem José.

(O coro começa a cantar mais alto. José e Maria sobem a rampa e entram no estábulo. Acaba a música e começam a soar os sininhos anunciando os anjinhos que chegam na ponta dos pés e se colocam, sempre bailando, em frente ao estábulo. Maria, escondida pelos anjinhos, põe o menino Jesus no presépio e se coloca, com José, na posição clássica dos presépios, ela ajoelha e ele no outro lado, de pé, apoiado no seu cajado. O coro canta o "Glória in Excelsis Dei", enquanto os anjinhos se afastam de costas e saem, sempre na ponta dos pés. Um foco de luz cai sobre o menino. Boi e Burro se aproximam nas pontas dos pés.). (MACHADO, 1977, p. 256 e 257).



Figura 1. Partitura e letra da canção Gloria in Excelsis Dei. (MACHADO, 1977, p. 257).

O texto teatral analisado apresenta a letra e a partitura das canções, revelando um cuidado aos detalhes, por parte da autora. Ela ainda orienta que deveriam ser utilizados o canto e o piano para a montagem.

2.1.4 CONFLITO E SUA SOLUÇÃO

O conflito é elemento fundamental para caracterizar o gênero dramático, sendo que é através e por meio dele, que as ações se desencadeiam. Neste sentido, Renata Pallottini afirma:

Mas o que é ação nesse sentido, ou seja, o que é ação dramática? O que é conflito? Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer a grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e certa grandeza ideal. Isso, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos, por experiência própria, quão difícil é escolher o ponto ideal da fábula a ser imitada para começar a imitação. (PALLOTTINI, 2006, p.24).

O Boi e o Burro no caminho de Belém apresenta um conflito principal, qual seja, o Boi e o Burro desvendando os mistérios envoltos no nascimento do menino Jesus, trata-se de uma farsa-mistério repleta de elementos do fantástico ou mágico, onde as personagens são introduzidas por canções populares, e da mesma forma que entram em cena, elas somem ao fim das canções entoadas pelo coro, a exemplo dos três Reis Magos: o Rei Branco, o Rei Negro, O Rei Amarelo, ou ainda com as entradas e saídas de cena das pastorinhas. Vejamos:

Boi: Pastor...Muuuuuu...

Burro: Pastorzinho... Hiiiiii...

(Pausa. Esperam a resposta. Ouve-se a música solene da Marcha dos Reis Magos. O Boi e o Burro continuam estarecidos ao verem surgir os 3 reis magos carregando presentes. Sobem a rampa, dão uma volta pela cena e desaparecem pela direita.). (MACHADO, 1977, p.233).

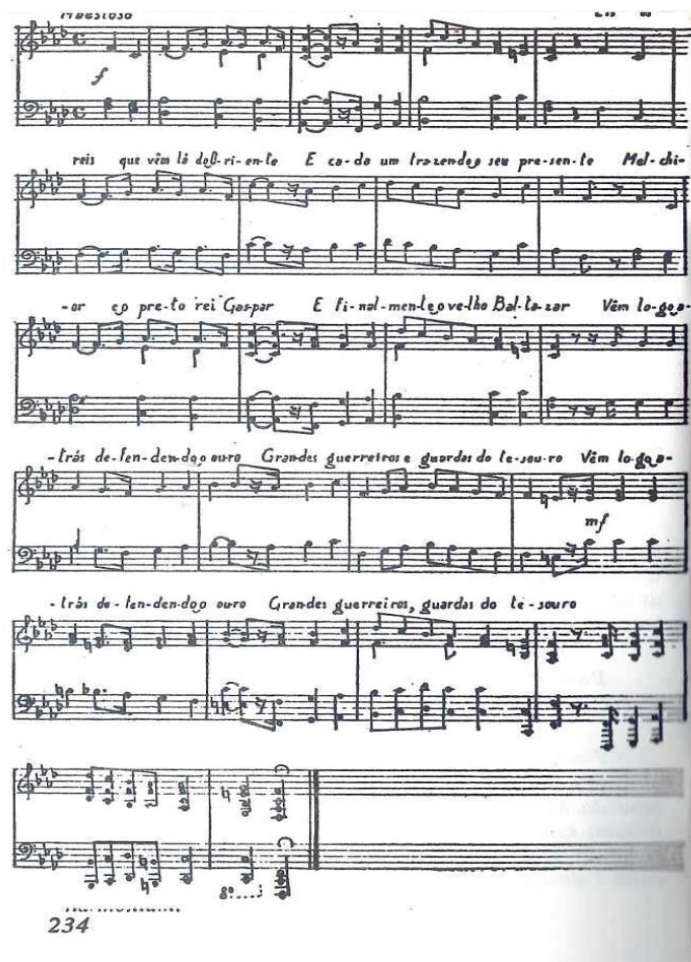


Figura 2. Partitura e letra da canção *Marcha dos Reis Magos*. (MACHADO, 1977, p. 234).

A ação no texto teatral analisado se manifesta a partir do conflito entre as personagens, o Boi e o Burro. Não podemos afirmar, entretanto, que deste conflito resulte o excesso de verbalização das personagens. A ação é vivida em cena e na busca da solução de seus conflitos. O excesso de verbalização no texto teatral infantil pode ser um problema real, podendo, inclusive, tornar o texto enfadonho e cansativo para a criança. A este respeito Maria Lúcia Pupo contribui ao afirmar que:

Além de se evidenciarem na descaracterização da definição do conflito, as manifestações da verbalização excessiva podem também ser observadas através da distinção entre aquilo que é vivido em cena pelas personagens e aquilo que é apenas mencionado. (PUPO, 1991, p.61).

O conflito original estabelecido entre O Boi e o Burro, sobre o mistério do que estaria acontecendo naquela noite natalina, vai sendo solucionado no decorrer da história,

eles finalmente vão se dando conta de que o menino Jesus nascerá na estrebaria simples e suja. Vejamos:

Boi: (*Muito aflito e ainda olhando o céu*) Burro!
Burro: O que é, boi?
Boi: (*Aproximando-se bem do burro e falando com segredo*) Estou muito desconfiado.
Burro: De que, boi?
Boi: (*Cheio de mistério*) De que Ele vai nascer aqui.
Burro: (*Escandalizado*) Nem diga isto, boi. Numa estrebaria tão suja, tão pobre...
Boi: Então por que tudo isto? Por que a estrela parou bem em cima?
(MACHADO, 1977, p. 241 e 242).

2.1.5 TIPO DA TRAMA

O texto apresenta apenas uma trama, simples, qual seja: o nascimento do menino Jesus, contado através da visão do Boi e do Burro. Desta forma, não é uma trama múltipla ou complexa. No texto teatral analisado há a construção do tecido final do texto teatral formado pelo entrelaçamento dos fios. Maria Clara Machado não deixa pontas soltas no seu tecido textual, as amarrações são precisas e criativas.

2.1.6 NARRADOR

O texto teatral é dotado de uma dinâmica própria, a ação das personagens é o elemento propulsor e desencadeador de novas ações. Desta forma, não verifica-se a presença do narrador, acredita-se que Maria Clara Machado tenha utilizado este recurso para não subestimar o público, uma vez que o narrador no texto teatral infantil, normalmente, sintetiza o que já aconteceu em cena, introduz personagens em cena, liga cenas, comenta a ação ou conclui a trama com um tom moralizante ou didatizante. Segundo Pupo, “O narrador costuma funcionar, portanto, como uma espécie de coringa, a serviço do suprimento de lacunas oriundas de insuficiências do autor na manipulação do gênero dramático” (PUPO, 1991, p. 68).

2.1.7 TRATAMENTO DO TEMPO

O texto apresenta marcas temporais: referências à noite, referência à posição dos astros no céu, no caso, a estrela de Belém. O texto teatral apresenta linearidade no desenvolvimento da ação dramática, não havendo, portanto, quebra na linearidade. Há a preservação da sequência cronológica dos fatos, com início-meio-fim, conferindo ao texto um desenvolvimento mais rápido. Assim, o Boi e o Burro vão contando pouco a pouco todos os mistérios que foram surgindo na noite do nascimento do menino Jesus, de forma criativa e imaginosa. A ação ocorre em uma noite, a noite de natal. Vejamos:

Boi: (*Olhando o céu*) E nunca o céu esteve tão estrelado, tão perto!...
(*O boi continua olhando o céu, o burro faz o mesmo.*).
(MACHADO, 1977, p. 230).

Outro exemplo de marcas temporais diz respeito à noite, o Burro procurava no céu alguma estrela perdida. Vejamos:

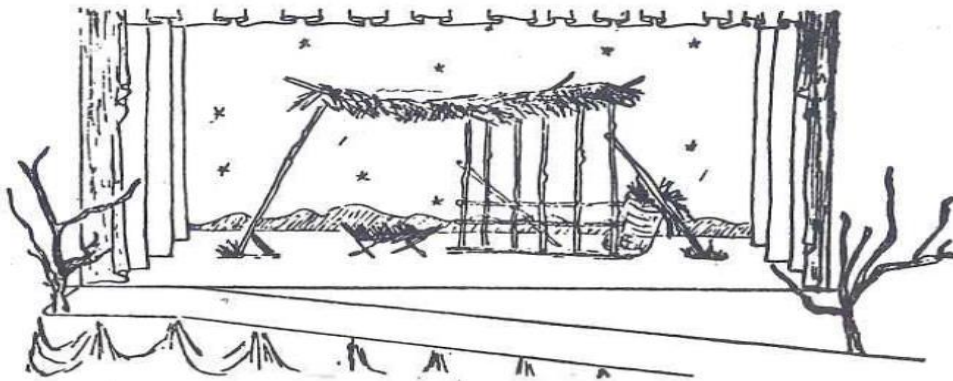
Boi: Éeeeeee... (*Todos os dois estão muito desconfiados e medrosos*)
Mas você viu como eles procuravam? (*Olham para o céu.*)
Burro: Procuravam no céu... alguma estrela perdida.
Boi: Antigamente ninguém se perdia por estes caminhos.
(MACHADO, 1977, p. 235).

2.1.8 LOCAL

O texto analisado apresenta componentes físicos que servem de cenário para o acontecimento das ações e a mobilidade das personagens. A caracterização do local cria ambientes sociais e psicológicos correlacionados às atitudes das personagens, o Boi e o Burro. Assim, Maria Clara Machado apresenta um esboço do cenário de *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, incluindo um desenho do palco do Tablado, em 1953. O cenário é um estábulo simples, montado sob um palco italiano:

[...] saindo do lado direito do proscênio e atravessando todo o palco até a porta lateral esquerda do teatro, sobe uma rampa de entrada e saída da maioria dos personagens. O fundo é um céu opalescente. Céu (parede branca com luzes azuis). Estrelas de purpurina prateada. Teto do estábulo em palha de garrafa. Estábulo de paus ao natural. Um cesto com palha. Rampa forrada de aniagem em tom natural. Duas árvores secas. (MACHADO, 1977, p. 228).

CENÁRIO



Estábulo simples. Saindo do lado direito do proscênio e atravessando todo o palco até a porta lateral esquerda do teatro, sobe uma rampa de entrada e saída da maioria dos personagens. O fundo é um céu opalescente.

Céu (parede branca com luzes azuis). Estrelas de purpurina prateada. Teto do estábulo em palha de garrafa. Estábulo de paus ao natural. Um cesto com palha. Rampa forrada de aniagem em tom natural. Duas árvores secas.

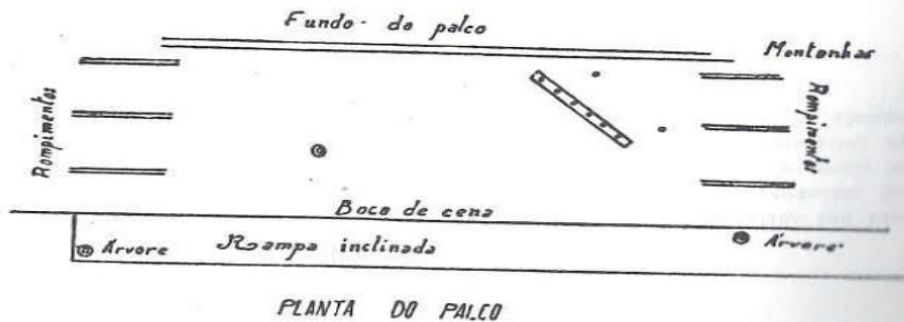


Figura 3 Cenário de O Boi e o Burro no caminho de Belém, 1953. (MACHADO, 1977, p. 228).

2.2 RECURSOS DRAMÁTICOS

No texto, a autora se utiliza de recursos dramáticos que revestem o texto teatral com traços particulares da dramaturgia infantil, apesar destes recursos dramáticos não serem exclusivos deste tipo de texto, verifica-se a presença marcante da música, da dança⁵, da máscara, da comicidade, do envolvimento do público e da convenção teatral. Na sequência, detalharemos melhor cada um dos recursos dramáticos encontrados no texto analisado.

2.2.1 MÚSICA

No texto analisado a música é um recurso dramático essencial para o desencadeamento das ações. A peça possui um coro responsável por cantar as canções junto com as personagens. Na montagem inaugural de 1953, no Tablado, o coro foi dirigido por Maria da Glória Neiva. Estão presentes no texto 8 músicas e suas partituras, os instrumentos musicais são o canto e o piano.



Figura 4. 1ª Música e partitura: *Le Sommeil de Jesus* (Natal francês). (MACHADO, 1977, p. 229).

⁵ A dança e a máscara não são subcategorias de análise dramatúrgica apresentados por Maria Lúcia Pupo em “No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta”. Entretanto, julgamos necessário analisar tais recursos dramáticos, uma vez que eles se manifestam no texto.

A lapinha e o presépio fazem parte da tradição popular em diversas partes do Brasil, é uma manifestação artística da representação e simbologia do nascimento do menino Jesus, onde as personagens são construídas em esculturas (biscuit, cerâmica, plástico, gesso etc) e colocadas em um estábulo (celeiro), que serve de cenário para a cena natalina.

A queima da lapinha acontece no Dia de Reis, 06 de janeiro, à meia-noite, essa manifestação do Folclore brasileiro atinge o seu auge da representação no nordeste do Brasil, principalmente na cidade do Recife, no estado de Pernambuco. Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, nos diz que:

Lapinha. Denominação popular do pastoril, com a diferença que era representada a série de pequeninos autos, diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário. Os presépios foram armados em Portugal desde 1391, quando as freiras do Salvador, em Lisboa, fizeram o primeiro. No séc. XVI o assunto foi dramatizado no popular, transformando-se o drama hierático no auto religioso, mas de movimentação contemporânea, portuguesa. O jesuíta Fernão Cardim cita um presépio em dezembro de 1583: “Tivemos pelo Natal um devoto presépio na povoação, aonde algumas vezes nos ajuntávamos com boa e devota música”. (*Tratado da Terra e Gente do Brasil*, 301). Lapa, lapinha, é sinônimo tradicional de presépio. (CÂMARA CASCUDO, p.505).



Figura 5. 2ª Música e partitura: Pastorinhas (Natal brasileiro). (MACHADO, 1977, p. 231).

“A nossa lapinha já vai se queimar
Em brasas de fogo já vai se tornar
A nossa lapinha, ai, já se queimou!
Nossa alegria também se acabou.
Té para o ano, si nois vivas fôr”.
(MACHADO, 1977, p. 231).

O texto teatral analisado traz a música Marcha dos Reis, que dá passagem para os três reis do oriente, eles vieram a Belém contemplar o menino Jesus, cada um deles trouxe um presente. Melquior trouxe o ouro; Gaspar trouxe o incenso; Baltazar trouxe a mirra. Ambos vieram seguindo a estrela de Belém.

Figura 6. 3ª Música e partitura: Marcha dos reis Magos (Natal europeu). (MACHADO, 1977, p. 234).

“Três reis que vem lá do oriente
E cada um trazendo seu presente
Melchior e o preto rei Gaspar
E finalmente o velho Baltazar
Vêm logo atrás defendendo o ouro
Grandes guerreiros e guardas do tesouro
Vêm logo atrás defendendo o ouro
Grandes guerreiros, guardas do tesouro”.
(MACHADO, 1977, p.234).



Figura 7. 4ª Música e partitura: *Vai nascer o menino Deus* (Natal francês). (MACHADO, 1977, p. 238).

“Vai nascer o menino Deus
 Vinde cantar, vinde vós pastores
 Vai nascer o menino Deus
 Celebremos os seus louvores
 Entre as tribos d’Israel
 No meio de virgens tantas
 Preteristes a Maria
 Por ser santa das santas”.
 (MACHADO, 1977, p. 238).



Figura 8. 5ª Música e partitura: *Noite de Natal* (Natal português). (MACHADO, 1977, p. 255).

“Pela noite de natal
Noite de tanta alegria,
Caminhando vai José
Caminhando vai Maria”.
(MACHADO, 1977, p.255).



Figura 9. 6ª Música e partitura: *Eis que os anjos anunciaram (Glória)*. (Natal francês). (MACHADO, 1977, p. 257).

“Eis que os anjos anunciaram
O nascimento do Salvador
E em Jesus glorificaram
o Deus menino O Deus de amor
Gloria in excelsis Dei_o Dei_o”.
(MACHADO, 1977, p. 257).



Figura 10. 7ª Música e partitura: *Boi da cara preta (Folclore brasileiro)*. (MACHADO, 1977, p. 259).

“Boi, boi, boi, Boi da cara preta
Pega esse menino que tem medo de careta,
Não, não, não, não coitadinho.
Ele está com medo mas é muito engraçadinho”.
(MACHADO, 1977, p. 259).



Figura 11. 8ª Música e partitura: Noite feliz (Natal alemão). (MACHADO, 1977, p. 261).

“Noite feliz, noite feliz, Ó senhor, Deus de amor,
Pobrezinho nasceu em Belém! Eis na lapa Jesus, nosso bem!
Dorme em paz, ó Jesus— Dorme em paz, ó Jesus”.
(MACHADO, 1977, p.261).

2.2.2 DANÇA

A dança é mais um recurso dramático presente em *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, manifestada pela presença das pastoras em cena, que dançam com o Boi e o Burro. Vejamos:

Burro: Boi, estou cansado de pensar.

Boi: (*Parando também do outro lado*) Burro, eu também estou cansado de pensar.

(*Os dois se encontram no centro da cena e ombro a ombro, sentam-se no chão, dizendo:*)

Burro: Só sei relinchar. Hiiiiii (*relincha.*)

Boi: Só sei mugir. Muuuuuu (*muge.*)

(*Ficam os dois nesta posição por algum tempo. Roncam relinchando e mugindo baixinho. Ouve-se a música alegre das pastorinhas: “Vai nascer o menino Deus”.*)

“As pastoras sobem a rampa fitando o céu e dançam em volta do boi e do burro que acordam assustados e são puxados para a dança, o burro segurando o rabo do boi e este a mão de uma das pastoras. Dançam até acabar a música e as pastoras desaparecem cada qual por um lado da cena. O boi e o burro não percebem que já acabou a música e que as pastoras já desapareceram e continuam de mãos dadas dançando. Ouve-se a flauta do pastor que vem subindo a rampa. Só aí é que o boi e o burro percebem que dançam sozinhos. Olham espantados para o pastor que sopra na flauta de bambu, olhando para o céu”.
(MACHADO, 1977, p. 237 e 238).

2.2.3 MÁSCARA

O texto teatral analisado traz o recurso dramático da máscara, no caso a máscara do boi e a máscara do burro. Máscaras no teatro podem ser utilizadas com várias finalidades, em geral, ao vestir a máscara, o ator é transformado em outro ser, sendo tomado por outra personalidade, despindo-se uma personalidade e revestindo-se de outra. Na peça são apresentadas duas máscaras tipo ventarolas. No início do texto analisado as personagens do boi e do burro estão usando a máscara, em determinado momento, eles retiram a máscara e começam a realizar o jogo teatral, as ações, as reflexões e contemplações acerca dos mistérios envoltos no nascimento do menino Jesus. No final do texto teatral, as personagens o boi e o burro, recolocam a máscara e encerram a peça ao som da canção “Noite Feliz”.

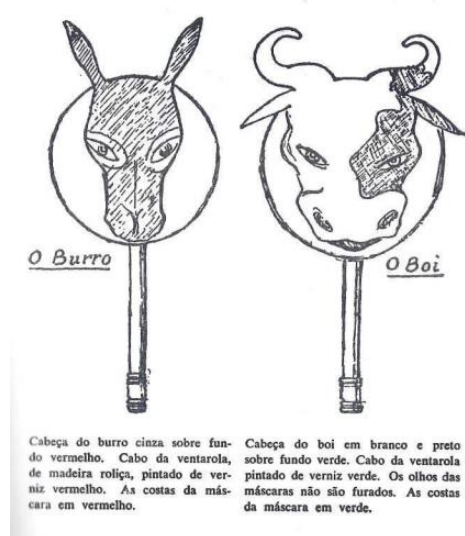


Figura 12. Máscara do Boi e do Burro, arte de Osvaldo Neiva. (MACHADO, 1977, p. 227).

2.2.4 COMICIDADE

A comicidade se faz presente no texto teatral analisado. A comicidade se refere às personagens O Boi e o Burro, como também permanece exterior a elas, se fazendo presente nos elementos identificadores das personagens, como também nas ações que as envolvem, resultando, assim, o cômico numa profundidade maior. Segundo Maria Lúcia Pupo:

Segundo a própria teoria de Bergson, contudo, o cômico pode atingir uma profundidade maior, quando deixa de se configurar como acidental e, portanto, periférico. É o que ocorre com a chamada comicidade de caracteres, na qual tudo o que existe na personagem como um mecanismo capaz de funcionar automaticamente, escapando portanto à sua própria consciência, acaba resultando cômico. (PUPO, 1991, p.89).

2.2.5 ENVOLVIMENTO DO PÚBLICO

O texto teatral analisado se vale de alguns procedimentos que tornam flexíveis a relação palco/plateia, atores/espectadores. Ocorre o convite ao público se envolver na peça, as músicas populares, a exemplo de “Noite feliz” e “Boi da cara preta” são um exemplo interessante, o público pode cantar junto. Os procedimentos ora são feitos de forma mais explícita, ora são feitos de forma mais implícita. Segundo Pupo “Na dramaturgia infantil, a intenção de promover o interesse da plateia em relação àquilo que está acontecendo no palco se manifesta através de modalidades bastantes definidas de apelo dirigido ao público, a serem propostas no momento do espetáculo” (PUPO, 1991, p. 90).

2.2.6 EXPLICITAÇÃO DA CONVENÇÃO TEATRAL

A peça não apresenta elementos que nos possibilite afirmar que há a explicitação da convenção teatral, um tom professoral por parte de Maria Clara Machado ao escrever. Muito pelo contrário, o enredo e os recursos dramáticos, anteriormente mencionados, atestam isso, além do que a ação das personagens deixa claro que ali ocorre um jogo, que aquilo ali é teatro, ainda que ali esteja sendo contada a noite do nascimento do menino Jesus, envolta em mistérios. Em *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo*

nos anos setenta, Pupo contribui para o melhor entendimento sobre a questão da explicitação da convenção teatral, ela afirmar que:

Por sua vez, as tentativas de explicitação do fenômeno teatral traduzem uma postura professoral. Pelo fato de a convenção dramática ser desprezada enquanto instrumento visando à conquista de um outro nível de compreensão do ser humano, o que se verifica, em última análise, é uma tentativa de esvaziamento da própria função simbólica, intrínseca a toda e qualquer linguagem artística. O didatismo simplista acaba triunfando sobre uma visão da arte teatral enquanto possibilidade específica de conhecimento. (PUPO, 1991, p. 100)

2.3 PERSONAGENS

As personagens no texto teatral são seres fictícios, moldados pelo escritor, segundo seus critérios criativos e imaginação, esta ficcionalidade impera, inclusive quando o texto teatral trata de personagens históricos, onde o dramaturgo vai organizando esquemas de traços da realidade, para a imaginação, valendo-se, muitas vezes, da verossimilhança.

O Boi e o Burro no caminho de Belém apresenta 22 personagens: o Boi, o Burro, o Pastor, 5 Pastorinhas, 3 reis magos: Rei Branco, Rei Negro e Rei Amarelo, 3 rainhas: Rainha Branca, Rainha Negra e Rainha Amarela, 5 anjinhos crianças, Jesus, Maria, José, e o coro. O Boi e o Burro passam a revelarem-se com riqueza de detalhes através da ação dramática e dos conflitos particulares. Segundo Pupo:

Em dramaturgia, as personagens só começam realmente a adquirir uma existência própria, ao nível da convenção teatral, quando, por assim dizer, se tornam autônomas em relação ao seu criador. Isso ocorre quando passam a se revelar com riqueza de detalhes através da ação dramática, engendrando assim situações e conflitos particulares.

Na dramaturgia infantil, a análise das personagens mostra que elas não chegam a existir por si mesmas, pois sua caracterização é quase sempre insuficiente para que isso possa acontecer. Em decorrência, as personagens são definidas apenas em relação àquele mínimo de elementos imprescindíveis para que possam servir ao desenrolar da trama. (PUPO, 1991, p. 103 e 104).

As personagens, o Boi e o Burro, são bem construídos, passando a fazer parte do repertório vivencial do leitor/espectador infantil e juvenil, auxiliando-os na compreensão da convenção teatral e acompanhando a saga do nascimento do menino Jesus. A caracterização das personagens, o Boi e o Burro, é feita pela junção de diferentes recursos (atitudes das personagens, seus pensamentos, autorreflexões e contemplações).

2.3.1 PADRONIZAÇÃO

No texto teatral analisado não se vislumbra a padronização das personagens, nem tampouco reforço de estereótipos e generalizações, ao contrário, as personagens protagonistas, o Boi e o Burro são deslocados de lugares historicamente cristalizados, e assumem o centro da cena, inclusive fazendo reflexões. Vejamos:

Boi: Nunca imaginei ser mais que um Boi (*recoloca a máscara.*)

Burro: (*Afastando a máscara*) E eu então? Tão Burro... tão burro... tão burro... Nunca imaginei. (*Pausa*)

Boi: (*Tirando a máscara*) O que você está dizendo, burro?

Burro: (*Idem*) Não disse nada, boi. Apenas estou feliz.

(*Boi e burro de máscaras e dando as costas ao estábulo afastam-se lentamente até se colocarem nas posições clássicas do presépio, cada qual de um lado, atrás do menino Jesus. Ao som do “Noite Feliz” sobem a rampa o pastor, os reis com seus presentes e as pastorinhas. Todos cantam juntos e se ajoelham para adorarem o menino.*)

(MACHADO, 1977, p. 260).

2.3.2 NATUREZA

No texto teatral analisado estão presentes animais antropomorfizados, que apresentam raciocínio lógico e sabedoria, aproximando-se da figura humana, é o caso do Boi e do Burro. As personagens humanas se fazem presentes nas figuras do pastor, das pastorinhas, dos 3 reis magos, das 3 rainhas, José, Maria e do menino Jesus. O texto traz, ainda, a figura mitológica dos 5 anjinhos. Na tradição judaico-cristã anjos são seres alados protetores e portadores das mensagens de Deus.

2.3.3 IDADE

Em *O Boi e o Burro no caminho de Belém* as personagens possuem idade indeterminada, é o caso do Boi e do Burro e das 5 pastorinhas. Já os anjinhos não possuem idade determinada, mas são 5 crianças. Seguida pelos adultos: 3 reis magos, 3 rainhas, 1 pastor, Maria e José, além do menino Jesus.

2.3.4 GÊNERO

No que se refere ao gênero dos protagonistas, a masculinidade impera, são um boi e um burro. As personagens secundárias se dividem em masculinos e femininos, na mesma proporção: 3 reis magos e 3 rainhas, Maria e José, 1 pastor e 5 pastorinhas. Assim, não se vislumbra no texto analisado discriminação sofrida pelas figuras femininas, nem afirmações impetuosas de masculinidade tóxica.

2.3.5 COR/ETNIA E NACIONALIDADE

No texto teatral analisado há ausência de menção à cor da pele das personagens, não sendo possível determinar cor/etnia. No tocante à nacionalidade, ocorre uma injunção de que as personagens são estrangeiras, de origem judaica. Vejamos:

Burro: Tão ricos!
Boi: Riquíssimos... E não tiravam os olhos do céu.
Burro: Nem nos viram.
Boi: Nem nos viram! Para onde irão eles?
Burro: Para onde, meu Deus?
Boi: Para Jerusalém?
Burro: Para Belém?
Boi: Para além de Belém?
(MACHADO, 1977, p. 236 e 237).

2.3.6 ATIVIDADE ESCOLAR E ATIVIDADE PROFISSIONAL

No texto teatral não há representação de atividade escolar, nem representação de escolaridade das personagens, também não há representação de atividade profissional por parte das personagens protagonistas analisadas. Em relação aos antagonistas, o que há é

a representação de 1 pastor, historicamente, consagrado pelo trato dos animais do rebanho, além representação de 3 reis magos e 3 rainhas. Em monarquias (reinos) o rei/rainha ou imperador/imperatriz ocupa o cargo de monarca, de soberano.

2.3.7 RELAÇÕES FAMILIARES

No texto teatral analisado há a explicitação das relações familiares das personagens, representada pela Sagrada Família: Jesus, Maria e José. Como dissemos anteriormente, ao tratarmos sobre o enredo e os objetivos, *O Boi e o Burro no caminho de Belém* não sustenta uma tese de ordem moral explícita, apesar de haver a preservação da moral judaico-cristã e valores éticos consagrados socialmente: solidariedade, igualdade e gratidão. Pupo afirma que: “A explicitação das relações familiares de uma personagem, através de ação no palco ou mesmo através de referências verbais, é outro elemento que pode ser utilizado como indicador da sua caracterização”. (PUPO, 1991, p. 126).

Capítulo 3: ANÁLISE DO TEXTO “A BRUXINHA QUE ERA BOA”

Dando prosseguimento à análise de uma amostra da dramaturgia de Maria Clara Machado, lançamos mão do texto teatral *A Bruxinha que Era Boa*, montado no Tablado, em 1958, no Rio de Janeiro. A encenação teve a direção da própria Maria Clara Machado, cenário de Anna Letycia, e figurinos de Kalma Murtinho. Antes da montagem no Tablado, em 1955, a peça foi premiada no 1º prêmio no Concurso Anual de Peças Infantis da Prefeitura do Distrito Federal. Foi também *Hors-Concours* no Festival de Peças Infantis do Serviço Nacional de Teatro-SNT do MEC, em 1958.

Este texto representa uma metáfora da educação da época de 1950. A análise de seu enredo, recursos dramáticos e personagens auxilia na compreensão de que esse texto pode possibilitar à criança e ao jovem traçar aproximações e estabelecer distanciamentos com o seu universo escolar. Esse texto tem como temática a aventura e está calcado sobre elementos do universo fantástico e mágico, com uma história ambientada em uma escola de bruxaria, localizada no seio de uma floresta. Esse contexto de escola gera uma associação com certos conflitos de desenvolvimento infantil e juvenil e da própria aprendizagem em si.

Salientamos que peças e romances ambientados em escolas de bruxos e bruxas, como é o caso aqui analisado, é uma temática de aventura que desperta o interesse de crianças e jovens. Prova disso, é que esse tema já despertava o imaginário infantil brasileiro na década de 1950. A primeira montagem da peça contou com 50 apresentações e um público de 7.603 espectadores, conforme dados do Centro Brasileiro de Teatro Para a Infância e Juventude. Esse interesse se manifestou décadas anteriores à publicação do *best seller Harry Potter*, que é uma série de sete romances de fantasia escrita por J. K. Rowling, publicados entre 1998-2007. O romance britânico narra as aventuras do jovem Harry Potter e de seus amigos Hermione Granger e Ronald Weasley, contra as maldades de Lord Voldemort e Draco Malfoy. Assim, o protagonista do romance descobre aos 11 anos de idade que é um bruxo, sendo convidado a estudar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.

Buscaremos, nesta análise, evidenciar as injunções que o texto teatral de Maria Clara Machado possibilita para compreensão do universo da criança e do jovem, através das correlações das personagens Bruxinha Ângela, a bruxinha que era boa, Pedrinho, o lenhador, e as demais bruxas: Bruxinha Caolha, a pior de todas, Bruxinha Fredegunda,

Bruxinha Fedorosa, Bruxinha Fedelha, Bruxinha Furibunda, Bruxa-Instrutora ou Bruxa-Chefe, Bruxo Belzebu III, sua Ruindade Suprema, e o Vice-Bruxo. Nessa direção, utilizaremos as categorias e subcategorias de análise apontadas Pupo (1991).

3.1 ENREDO

Ângela é a bruxinha que era boa, ela é a protagonista desse texto teatral e a personagem que recebe maiores pormenorizações de atitudes, ações e emoções. A Bruxinha Ângela é um verdadeiro fracasso na arte de fazer maldades, sendo motivo de chacota na escola das bruxas. Destaca-se que, historicamente, bruxas são seres que figuram no imaginário popular por estabelecer o elo de ligação entre o mito e a razão, sendo dotadas de conhecimentos milenares na arte da magia e do domínio dos elementos da natureza: terra, ar, fogo e água. Entretanto, ideias modernas maniqueístas ajudaram a reforçar estereótipos e moldar a figura da bruxa enquanto um ser envolto de mistérios e passível a fazer maldades de toda ordem.

No texto teatral a Bruxa-Chefe abre o primeiro ato e o diálogo dela já caracteriza a Bruxinha Ângela como fracassada na arte de fazer maldades:

Bruxa-Chefe: Muito bem! Muito bem! Quase todas... Bruxinha Ângela, você é um fracasso. Seu riso não era um riso de bruxa e muito menos de feiticeira. Assim você não passará no exame. Agora vamos praticar o segundo ponto: Gargalhada de bruxa.

(A instrutora apita de novo. Todas gargalham com espalhafato. Bruxinha Ângela sorri apenas.)

Uma de cada vez! *(apita)*

(Caolha, Fredegunda e suas irmãs, todas querendo mostrar grande maestria, gargalham, até chegar a vez de Bruxinha Ângela, que ri... sem maldade alguma.)

Bruxa-Chefe: Bruxinha Ângela, você é a única que não estava bem. Aprenda a gargalhar com suas irmãs. Bruxinha Caolha, ria de novo.

(Bruxa Caolha ri horivelmente feio.).

(MACHADO, 1977, p. 07 e 08).

Através da análise do enredo de *A Bruxinha que Era Boa* podemos compreender o contexto no qual as ações são desencadeadas, bem como caracterizar a estrutura dramática pelo qual o enredo é construído e a trama dos fios resulta em um tecido textual engenhoso e criativo.

Maria Clara Machado cria a história de uma bruxinha que não sabe fazer maldades. Novamente a autora subverte a linguagem para subverter a lógica, logo, contesta o imaginário infantil e juvenil a respeito das bruxas, dando destaque e colocando como protagonista a Bruxinha Ângela, a bruxinha que era boa. Entretanto, destaca-se que a ideia maniqueísta estabelecida entre a dualidade do bem e do mal está presente em todo o texto, sendo, portanto, o seu conflito principal, possibilitando à criança e ao espectador infantil e juvenil pensar sobre a bondade e a maldade, enquanto conhecimentos simbólicos, histórica e socialmente construídos. Vejamos:

Bruxo: Chega, bruxa-instrutora. (*O bruxo se levanta*) Queridas bruxinhas recrutas. É com grande alegria que faço este exame. A floresta já anda cheia de fadas, cheia de risos, cheia de crianças e é preciso acabar com isto. Há muita falta de feiticeiras neste mundo. Por toda a parte só se vêem bruxas falsificadas. Gente que finge de ruim e não é. Isto não pode continuar. É preciso urgentemente acabar com os passeios alegres pela floresta. Vocês vão ser encarregadas de limpar a mata e o bosque: botar para fora os lenhadores, roubar as crianças, calar os passarinhos, arrancar as novas árvores plantadas, sujar a água das fontes, adormecer os moços, tapear as fadas,- sobretudo tapear as fadas,- envenenar os rios, queimar as matas, maltratar as plantas, promover as enxurradas, atrair os raios e os trovões, destruir as brisas, provocar os vendavais... A floresta tem que ser nossa de novo e eu conto com vocês... (*O bruxo diz tudo com tanta ênfase que cai cansado no trono. As bruxinhas batem palmas, menos a bruxinha Ângela.*). (MACHADO, 1977, p.11).

Em vários campos do conhecimento humano, sobretudo nas religiões e na filosofia, o bem e o mal são algo dicotômicos, sendo o mal símbolo da imoralidade e algo a ser superado pelo bem, algo ou defeito a ser desprezado. O mal é, desta forma, o caos. Diametralmente, o bem é símbolo da moralidade e algo a ser estabelecido. O bem é, portanto, a coesão e a coerência. Desta forma, em *A Bruxinha que Era Boa* vemos um jogo engenhoso com a linguagem, onde a dramaturga Maria Clara Machado leva o espectador e o leitor infantil e juvenil a relativizar a questão do bem e do mal.

3.1.1 OBJETIVO

Analisa-se que *A Bruxinha que Era Boa* é um texto teatral destinado à infância e juventude, portador de uma tese de ordem moral implícita. A peça sustenta a defesa de um ponto de vista expresso pela autora, qual seja, a tese de ordem moral implícita de que o bem sempre vence o mal e defende o ponto de vista de que o homem não é produto do

meio. Prova disso é que a Bruxinha Ângela, mesmo convivendo com suas irmãs más, não desenvolveu as maldades e não se corrompeu pelo meio. O texto teatral possibilita o questionamento de que se o homem nasce bom, como uma reunião de pessoas más o influencia?

Esse texto teatral se utiliza do jogo da linguagem, ora desconstruindo estereótipos, ora reforçando-os e questionando pouco os valores socialmente consagrados e cristalizados, como o bem e o mal, excluindo-se, em certa medida, ambivalências.

3.1.2 CONTEXTO

Trata-se de um texto caracterizado com elementos do universo fantástico ou mágico, onde a verossimilhança não é levada em conta, imperando, assim, soluções mágicas. O texto teatral analisado é fortemente influenciado pelos tradicionais contos de fadas, sendo eles povoados por personagens como gnomos, fadas, bruxas e seres elementares. A ambientação dos contos de fadas, quase sempre, se dá em castelos e bosques ou florestas, pois estão ligados à tradição europeia. Dessa forma, *A Bruxinha que Era Boa* é ambientado numa floresta e povoado por bruxinhas, com a presença de um único personagem humano, Pedrinho, o lenhador. A floresta é, portanto, a própria escola, imperando um contexto não urbano.

3.1.3 TEMÁTICA

É um texto teatral com temática de aventura, tendo um contexto marcado por elementos do universo fantástico ou mágico, com inclinação para conflitos de caráter maniqueísta. No diálogo estabelecido entre Bruxinha Ângela e Pedrinho, o lenhador, evidencia-se a noção de que o bem está ligado à verdade, e o mal está ligado à mentira, sendo, portanto, algo desmoralizante. Vejamos:

Pedrinho: Mas quem é que vai dar a vassoura a jacto?

Bruxinha Ângela: É o bruxo Belzebu Terceiro.

Pedrinho: Belzebu Terceiro, aquele que é o feiticeiro mais malvado desta floresta?!

Bruxinha Ângela: Este mesmo. Foi ele quem atravessou primeiro a floresta em vassoura a jacto, foi ele quem inventou a receita de dormir gente, foi ele quem comeu primeiro asas de fadas cruas com suco de não sei o quê, foi ele quem descobriu o Brasil!...

Pedrinho: Ah, isto não! Quem descobriu o Brasil foi Pedro Álvares Cabral...

Bruxinha Ângela: Eu também pensava que fosse o senhor Pedro Álvares Cabral, mas ele disse que foi ele.

Pedrinho: Além de ruim é mentiroso...

Bruxinha Ângela: Claro, ora, pois ele é bruxo! Você queria que ele dissesse a verdade?

Pedrinho: Ah, isto é mesmo, ele nem sabe o que é verdade. *(Pausa)*. Por que você não vai ganhar a vassoura a jacto?

(MACHADO, 1977, p. 25 e 26).

3.1.4 CONFLITO E SUA SOLUÇÃO

A peça apresenta um conflito principal explícito, claramente estabelecido, qual seja, o conflito de inclinação maniqueísta estabelecido na dualidade entre o bem e o mal, seguido de pequenos conflitos secundários. E eles vão surgindo a cada cena, como o conflito professor/aluno, resultado dos embates entre a Bruxa-Chefe e a Bruxinha Ângela, Bruxo Belzebu III e Bruxinha Ângela, bem como, os conflitos que surgem do próprio relacionamento interpessoal entre as bruxinhas. Vejamos:

Bruxo: Muito bem! Muitíssimo bem! E ainda uma pergunta para ver se você é mesmo sabida. Quais as duas coisas melhores do mundo?

Bruxinha Caolha: Fazer maldades e obedecer ao Senhor!

Bruxo: Esplêndido! Colossal! Quanta inteligência! Com bruxinhas como você a maldade está salva no mundo...Vamos a outra. Você aí. *(O bruxo aponta para Bruxinha Ângela que se aproxima muito encabulada.)*

Bruxo: Por que os cabelos desta bruxa são tão esquisitos?

Bruxa-Chefe: Ela nasceu assim, sua Ruindade.

Bruxo: Muito estranho isso. É preciso pintá-los com suco de asas de urubu cansado.

(MACHADO, 1977, p.13 e 14).

Como dissemos anteriormente, o conflito é elemento fundamental para caracterizar o gênero dramático, sendo que é através e por meio dele que as ações se desencadeiam. Neste sentido, Pallottini afirma:

Existem e devem existir, portanto, num texto dramático, conflitos variados e de toda a espécie, subordinados a um conflito central, principal. Uma peça de teatro é um grande conflito, e cada cena é um conflito pequeno (ou deve sê-lo). No entanto, esses conflitos não podem ser estáticos, imutáveis e imóveis. Eles devem nascer, instalar-se, crescer, aumentar em quantidade. As forças em oposição, as vontades contraditórias, as energias opostas não permanecerão sempre iguais, caso em que padeceriam de estatismo, como já foi dito. Com base em

um recrudescimento das vontades ou forças envolvidas, o conflito crescerá, se intensificará, aumentará qualitativamente, até que atinja um novo momento em seu desenrolar. Isso (e mais a variação qualitativa) será o móvel da ação *dramática* propriamente dita. (PALLOTTINI, 2005, p.82).

A ação no texto teatral analisado estabelece uma dinâmica e um ritmo próprio a cada cena. Os conflitos não são estáticos, há mobilidade entre as personagens, os conflitos secundários não resultam em excesso de verbalização das personagens, a ação é vivida em cena como busca da solução de conflitos. Em sua pesquisa, Pupo apresenta um dado relevante acerca das 70 peças analisadas, qual seja:

A dicotomia entre o bem e o mal, concebidos como polos antagônicos e irreduzíveis, caracteriza 50,8% das peças que apresentam conflito claramente definido. A visão de mundo nitidamente maniqueísta que vem caracterizando não só o teatro, mas a produção cultural para crianças como um todo, tem sido tema de intensos debates dentro de parcelas significativas dos grupos envolvidos com um trabalho voltado para o público infantil. Na medida em que o conflito maniqueísta implica ausência absoluta contradição interna, as personagens que nele estão envolvidas ou se acham enquadradas dentro do polo da ordem (bem) ou do polo da desordem (mal). Como tais, desconhecem qualquer modalidade de ambivalência de sentimentos e funcionam exclusivamente como tipos a serviço da trama, não chegando a ter uma dinâmica própria da ação. (PUPO, 1991, p. 62).

3.1.5 TIPO DA TRAMA

O texto apresenta apenas uma trama, simples, qual seja: a incapacidade da Bruxinha Ângela na arte de fazer maldades, em contraponto a suas irmãs Bruxinha Caolha, a pior de todas, Bruxinha Fredegunda, Bruxinha Fedorosa, Bruxinha Fedelha, Bruxinha Furibunda. Desta forma, não é uma trama múltipla ou complexa.

3.1.6 NARRADOR

No texto teatral analisado não se verifica a presença do narrador, como foi dito anteriormente, o narrador no texto teatral infantil, normalmente, sintetiza o que já aconteceu em cena, introduz personagens em cena, liga cenas, comenta a ação ou conclui

a trama com um tom moralizante ou didatizante. Ter um narrador em cena é algo que pode funcionar para o empobrecimento da convenção teatral e subestimar a capacidade do leitor/espectador infantil e juvenil. As próprias ações das personagens já dão conta de traçar o enredo e apresentar soluções para os conflitos.

3.1.7 TRATAMENTO DO TEMPO

A peça ocorre em 1 ato e 3 cenas sem intervalo. O texto teatral analisado apresenta linearidade no desenvolvimento da ação dramática, sem quebra na linearidade, sem flashback (apresentação de fatos anteriores/ passado) ou saltos para o futuro. Há a preservação da sequência cronológica dos fatos, com início- meio- fim. O texto teatral escrito pela dramaturga Maria Clara Machado apresenta marcas temporais, referências a partes do dia. Vejamos:

Bruxa-Velha: Com licença, sua Ruindade, mas faltam algumas para o exame.

Bruxo: As outras examinarei amanhã. Fiquei de mau humor. Agora tenho que ir jantar na casa de um ogre meu amigo... Tratem de ser bem ruins se querem ganhar a vassoura a jacto. E você, Bruxinha Ângela, se até a meia noite não fizer uma maldade será encerrada para sempre na Torre de Piche... e não é suco de violetas não, está ouvindo, é suco de cravo de defuntos...

(O bruxo monta na sua vassoura que o vice vai buscar e sai acompanhado pelas bruxinhas e pela bruxa-instrutora. Elas saem dando uma volta pela cena cantando. O vice vai na garupa do Bruxo sempre segurando-lhe a cauda.). (MACHADO, 1977, p.18).

3.1.8 LOCAL

Os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação dramática são ambientados em uma floresta, onde se estabelece os ensinamentos e aplicação de exames. Maria Clara Machado apresenta um cenário para *A Bruxinha que Era Boa*. Cenário único: uma floresta. Percebe-se a presença do contexto não urbano, onde a natureza é uma aliada.

3.2 RECURSOS DRAMÁTICOS

Na escrita de *A Bruxinha que Era Boa*, Maria Clara Machado se utiliza de poucos recursos dramáticos. Mesmo assim, o texto teatral analisado se mostra rico e criativo, pois seu enredo se mostra cativante ao leitor/espectador infantil e juvenil. As personagens são construídas de forma a possibilitar uma injunção da criança e do jovem com o seu próprio universo escolar. Detalharemos, a seguir, os recursos dramáticos encontrados nesse texto teatral.

3.2.1 MÚSICA

A música é um recurso dramático relevante para o texto teatral infanto-juvenil, podendo servir de pano de fundo para o desenrolar da ação dramática. No texto teatral analisado, observa-se apenas a presença de uma música. Vejamos:

CANTO DAS BRUXINHAS

Zum, zum, zum,

Somos bem ruinzinhas...

Zum, zum, zum,

Somos as bruxinhas...

Zum, zum, zum,

Cavalgando as vassourinhas...

(Escurece na cena enquanto se tira a cadeira. Não é preciso cair o pano.).

(MACHADO, 1977, p. 19).

Verifica-se, ainda, a presença da música que vem da flauta de Pedrinho, o lenhador. Vejamos:

Bruxo: Ai.... ai.... ai.... Uma música de flauta.... música de flauta!...

Pára.... pará.... Bruxa instrutora apita para estas bruxinhas montarem em suas vassouras... Vamos fugir daqui... vamos embora....

(Todo este jogo deve ser feito em câmera lenta).

(MACHADO, 1977, p. 50).

3.2.2 DANÇA

O texto teatral analisado não apresenta o recurso dramático da dança. Entretanto, destaca-se a plena consciência da dramaturga Maria Clara Machado em relação ao corpo

em cena, que é um corpo ágil, lábil e flexível. Assim sendo, o corpo está em constante transformação, tendo a consciência deste estado corpóreo sempre em mutação, o dramaturgo (a) pode/deve construir as personagens levando em consideração a atenção ao presente do corpo em ação.

No texto teatral analisado, Maria Clara Machado faz uma escolha consciente e consequente de não colocar os corpos das bruxinhas para dançar, talvez, por entender tratar-se de uma escola de bruxaria, com exames e castigos, a exemplo da Torre de Piche, assim, os corpos são rígidos. Vejamos:

Bruxo: Por que está tão alegre?

Bruxa-Chefe: A única coisa que ela gosta de fazer é cavalgar em vassoura.

(Bruxinha Ângela, montadinha em sua vassoura, passa pela cena dando gritinhos de prazer.)

Bruxo: *(Levantando-se)* Isto são maneiras de uma bruxa se comportar em cima de uma vassoura? Mostre a ela como se faz, Bruxa-instrutora. *(Bruxa-Chefe faz uma demonstração com gritos muito feios).*

(MACHADO, 1977, p.14 e 15).

3.2.3 MÁSCARA

O texto teatral analisado apresenta o recurso dramático da máscara. Uma vez que as bruxinhas más: Bruxinha Caolha, Bruxinha Fredegunda, Bruxinha Fedorosa, Bruxinha Fedelha, Bruxinha Furibunda são caracterizadas com a máscara da feiura (narizes pontiagudos, cabelos pretos e roxos desgrenhados). A única que não possui a máscara é a Bruxinha Ângela, que possui cabelos loiros e rosto angelical.

(Vêm-se as cinco bruxinhas em fila e a bruxa-instrutora, de costas. Todas estão montadas em vassouras. A de costas, que é a bruxa-chefe, apita e as bruxinhas dão direita-volver. A bruxa-instrutora dá outro apito. As bruxinhas começam a cavalgar em suas vassouras. A bruxa-instrutora torna a apitar; elas param.)

A última da fila é diferente das outras. Debaixo da roupa preta de bruxa, emoldurado por cabelos belos estranhamente louros (as outras têm cabelos pretos e roxos desgrenhados) surge um rostinho angélico: é a bruxinha Ângela. Voa com grande prazer na sua vassoura e monta com elegância, enquanto suas irmãs voam como verdadeiras bruxas; gargalhadas e movimentos bruscões.)

(MACHADO, 1977, p. 07).

É importante que ao levar esse texto para as aulas de teatro na escola ou em cursos livres, o professor esteja atento para contemplar todas as diversidades étnico-raciais presentes, desconstruindo estereótipos e quebrando preconceitos enraizados na cultura brasileira.

3.2.4 COMICIDADE

A comicidade se faz presente em diversos momentos no desenvolvimento do enredo e na ação das personagens. É relevante destacar que coexistem simultaneamente várias modalidades de procedimentos cômicos.

Nota-se a presença da comicidade verbal, que segundo Maria Lúcia Pupo:

Ela se caracteriza como um incidente que pretende provocar o riso através de recursos da própria linguagem, seja mediante equívoco provocado pela diversidade de acepções de uma palavra, seja através de mecanismos que acentuem a rigidez dessa mesma linguagem. (PUPO, 1991, p. 86).

Aparece ainda a comicidade de gestos e de movimentos que, segundo Pupo, “caracteriza-se como um incidente que pretende provocar o riso através da gestualidade ou movimentação motivada por circunstância exterior à personagem. Segundo Bergson, trata-se de uma modalidade em que o cômico é acidental, permanecendo na superfície do indivíduo”. (PUPO, 1991, p. 86 e 87). Vejamos:

Bruxinha: Oh! Que bom Pedrinho, então vá depressa! Monta na minha vassoura e corre... e voa... e volta... e vem me tirar daqui depressa...
Pedrinho (*Querendo andar não pode*) Não posso sair do lugar... Não sei o que há com minhas pernas...
Bruxinha Ângela: Isto é bruxaria. Caolha deve estar por perto!
Pedrinho: Estou pesado como chumbo... Minhas pernas... minhas pernas... minhas pernas...
(*Pedrinho cai sentado no chão.*)
(*Montada numa linda vassoura toda vermelha com cabo amarelo e fitas penduradas, entra Caolha.*)
(MACHADO, 1977, p. 42).

3.2.5 ENVOLVIMENTO DO PÚBLICO

No texto teatral analisado, o leitor/espectador infantil e juvenil é convidado, desde a primeira cena até a última, a se envolver com o texto teatral (e a se envolver com o espetáculo no momento da encenação). *A Bruxinha que Era Boa* se vale de alguns procedimentos que tornam mais fluida a relação texto/leitor, ator/espectador. Alguns desses procedimentos abrem brechas para a participação do leitor/espectador, mas essa participação é controlada pelo emissor. Não se vislumbra no texto, perguntas diretas dirigidas ao leitor/espectador, não há esse convite nas rubricas do texto teatral e nem há rubricas que evidenciem a participação direta de uma ou mais crianças da plateia no palco.

Não se vislumbra no texto teatral analisado elementos que evidenciem o convite ao leitor/espectador julgar, opinar ou decidir o destino das personagens, ainda que o público infantil e juvenil, quase sempre, possa realizar injunções sobre as ações das personagens e sua própria vida real.

Nesse texto teatral, em diversos momentos são feitas perguntas às bruxinhas e abrem-se brechas à interação do leitor/espectador. Vejamos:

Bruxo: Horrível! Vamos então às perguntas. Talvez ela possa se salvar pelas perguntas. Quem descobriu o Brasil?
Bruxinha Ângela: Foi Pedro Álvares Cabral.
Todas: Oh!
Bruxo: (*Muito ofendido*) Então você não sabe que antes de este português desembarcar aqui, EU, o bruxo Belzebu, o Ruim, já morava nestas florestas?
(MACHADO, 1977, p. 16).

3.2.6 EXPLICITAÇÃO DA CONVENÇÃO TEATRAL

Em *A Bruxinha que Era Boa* não ocorre a explicitação da convenção teatral. Assim, não há a limitação da possibilidade de a criança fruir plenamente a experiência cênica, pois o público infantil é plenamente capaz de atribuir sentidos e entender a metáfora do espaço cênico. A respeito da explicitação da convenção teatral Maria Lúcia Pupo contribui ao afirmar:

A necessidade de tornar explícitos, a nível de textos, aqueles elementos que permitem a decodificação do espetáculo, suscita uma importante

questão sobre o conceito particular de plateia que subjaz à criação analisada.

A já referida postura professoral que permeia a dramaturgia infantil parece engendrar uma perspectiva equivocada segundo a qual caberia ao emissor teatral adulto esclarecer a diferença entre realidade e ficção. Ao reiterar verbalmente o processo de construção do sentido vivido pelo público, esses procedimentos revelam, em última análise, uma postura de hesitação em assumir plenamente a metáfora do espaço cênico. O recurso à explicitação da convenção teatral tende a limitar a possibilidade de a criança fruir plenamente a experiência de uma leitura autônoma – e eventualmente poética- ao seu nível, do espetáculo que lhe é destinado. (PUPO, 1991, p. 99 e 100).

3.3 PERSONAGENS

A Bruxinha que Era Boa apresenta dez personagens: Bruxinha Ângela, a bruxinha que era boa, Pedrinho, o lenhador, e as demais bruxas: Bruxinha Caolha, a pior de todas, Bruxinha Fredegunda, Bruxinha Fedorosa, Bruxinha Fedelha, Bruxinha Furibunda, Bruxa-Instrutora ou Bruxa-Chefe, Bruxo Belzebu III, sua Ruindade Suprema, e o Vice-Bruxo. Detalharemos, a seguir, a análise das personagens utilizando as subcategorias de análise apresentadas por Pupo (1991).

3.3.1 PADRONIZAÇÃO

No texto teatral analisado se vislumbra uma parcial padronização das personagens. O bem está ligado ao belo, ao justo, algo moralizante, enquanto o mal está ligado ao feio, ao injusto, algo desmoralizante. Salienta-se que o texto analisado apresenta inclinações maniqueístas, como já dissemos anteriormente, estabelecidos entre a dualidade do bem e do mal, excluindo-se ambivalências. Assim, a Bruxinha Ângela, a bruxinha que era boa, sendo a personagem protagonista, assume o centro da cena e expõe seus conflitos de ordem psicológica e identitária. Vejamos:

Pedrinho: Quem é a Bruxa-Chefe?

Bruxinha Ângela: Bruxa-Chefe é a instrutora. Bruxa-Chefe disse que eu sou esquisita, porque não sei fazer maldades...

Pedrinho: É esquisito mesmo... Quem sabe você não é bruxa nada?

Bruxinha Ângela: O que?!

Pedrinho: Quem sabe você é uma fada disfarçada?
 Bruxinha Ângela: Ah! Isto não! Fada não gosta de andar de vassoura a jacto como eu gosto, ora!
 Pedrinho: Gosta sim. Para gostar de andar de vassoura a jacto não precisa ser bruxa. Até eu gostaria de dar uma voltinha.
 Bruxinha Ângela: (*Espantadíssima*) Quem sabe você é um bruxo disfarçado?
 Pedrinho: Ah! Isto não ora! Eu também não gosto de fazer maldades.
 Bruxinha Ângela: Então não é bruxo mesmo. Bruxa Caolha sim, é que gosta. Por isso vai ganhar a vassoura. Quando ela queimar sua casa.
 Pedrinho: O que?
 Bruxinha Ângela: Ela vai queimar sua casa com bruxa Fredegunda.
 Pedrinho: Meu Deus... Que horror! Minha mãe e meu pai estão lá dentro... eles são tão pobres e não tem outra casa para morar... vou correndo...
 (MACHADO, 1977, p. 27 e 28).

Percebe-se ao longo da trama a instauração de um conflito interno da personagem. A Bruxinha Ângela não consegue fazer maldades, logo seria ela uma fada ou uma bruxa? No teatro destinado a crianças e jovens existem diversas formas de tentar solucionar o conflito, tanto o conflito entre as personagens, quanto o conflito de ordem psicológica. Muitas vezes a solução é encontrada de forma a retomar o equilíbrio original das personagens. No texto teatral analisado a solução encontrada é aprisionar a maldade, caracterizada na figura do Bruxo Belzebu III, aprisionado na Torre de Piche. Vejamos:

Pedrinho: Pronto seu malvado, você agora vai ficar aí até o resto da vida. ..e ninguém mais aprenderá a fazer maldades! E a floresta vai ser de novo das fadas e dos passarinhos... Podem vir, passarinhos... Podem vir, passarinhos!
 (*Uma luz bonita invade o palco e ouve-se o cantar de milhares de passarinhos.*)
 Pedrinho: Pronto, fadas! Pronto, meninos e meninas! Todos já podem brincar na floresta... A maldade já está presa... A maldade já está presa na Torre de Piche! Para sempre.
 Bruxinha Ângela: Que beleza! Que beleza! Vamos, Pedrinho, vamos passear por cima das árvores na vassoura a jacto...
 (*Os dois montam na vassoura e saem cavalgando... dão uma volta pelo palco e saem. Vê-se o bruxo com os braços estendidos por fora das grades e a cara muito feia roncando. A bruxa-instrutora volta com as 4 bruxinhas e todas vão adormecer em volta da torre. Só se ouve o canto dos passarinhos.*)
 PANO.
 (MACHADO, 1977, p. 50 e 51).

Se a Bruxinha Ângela é a mocinha da trama, Pedrinho, o lenhador assume o papel do herói, sendo ele quem a salva da terrível Torre de Piche. A personagem é

caracterizada como possuidora de atributos necessários para superar de forma criativa e excepcional os problemas que vão surgindo. Pedrinho encontra uma solução mágica para transformar as Bruxinhas más em pedra, roubando a chave e resgatando a Bruxinha Ângela, que se encontra presa na Torre de Piche. Vejamos:

(Todas começam a cavalgar quando se ouve a música de flauta. Uma por uma, elas tentam correr e não conseguem. A música continua sempre e as bruxas parecem que estão andando em câmera lenta. Pedrinho se aproxima sempre tocando flauta até que uma por uma vão endurecendo até virarem estátuas.)

Pedrinho: Estão todas durinhas que nem pedra...

Bruxinha Ângela: Oh! Pedrinho, você é formidável!

Pedrinho: Bem que papai disse que com está música elas virariam estátuas...

Bruxinha Ângela: Depressa, Pedrinho, tira a chave da Caolha...

Pedrinho: Vamos montar na vassoura a jacto antes que o bruxo chegue... Papai disse que esta música é muito difícil de adormecer o bruxo...Ele é ruim demais, nem música adianta mais...

(Pedrinho tira a chave da Caolha e abre a portinha da Torre descendo Bruxinha Ângela que abraça Pedrinho.)

Bruxinha Ângela: Oh! Pedrinho, como você é bonzinho!

Pedrinho: Grande coisa, bruxinha, todo menino deve ser bom mesmo, mas você sim é que é bruxinha, e é boazinha. Estou muito desconfiado que você é uma fadinha extraviada... *(ouve-se a gargalhada do bruxo)* Iiii lá vem o bruxo, vamos nos esconder depressa.

(Os dois se escondem atrás da torre. Chega o bruxo que, dando com suas bruxinhas em estátuas, leva enorme susto.)

(MACHADO, 1977, p. 48 e 49).

3.3.2 NATUREZA

No texto teatral analisado estão presentes 09 bruxas e bruxos, seres do universo fantástico ou mágico e apenas uma figura humana, Pedrinho, o lenhador. No texto há menção aos pais do menino, que não chegam a fazer parte das ações.

3.3.3 IDADE

Todas as personagens possuem idade indeterminada. São 03 personagens adultos: Bruxa-Chefe, Bruxo Belzebu III e Vice-Bruxo, e 07 personagens crianças: Bruxinha Ângela, Bruxinha Caolha, Bruxinha Fredegunda, Bruxinha Fedorosa, Bruxinha Fedelha, Bruxinha Furibunda e Pedrinho, o lenhador.

No teatro destinado a crianças e jovens a presença de personagens adultos e personagens crianças, pode ser interpretado como uma estratégia do dramaturgo para pôr em relevo os conflitos, que decorrem da relação estabelecida entre as personagens, os conflitos geracionais.

O poder adultocêntrico pode ser exercido por pais, professores ou qualquer outra figura de referência, em conflito com o desenvolvimento das personagens crianças e jovens. No texto analisado, esses conflitos decorrem da relação estabelecida entre a Bruxinha Ângela e a Bruxa-Chefe ou Bruxa-Instrutora, como também da relação estabelecida entre a Bruxinha Ângela e o Bruxo Belzebu III.

Isto chama-se adultocentrismo, prática social milenar que centra o poder nas mãos dos adultos, deixando que crianças e jovens tenham menos liberdade. Assim, determinamos socialmente que as crianças tenham menos liberdade, que seu conhecimento seja validado por adultos, e que elas ocupem menos espaços do que nós, adultos. Este cenário está em transformação, prova disto é o Estatuto da Criança e do Adolescente, que no Brasil já completou três décadas de existência. Entretanto, o país ainda carece de efetivação e proposituras de políticas públicas para a infância e juventude.

3.3.4 GÊNERO

No que se refere ao gênero das personagens, impera o gênero feminino. São 06 bruxinhas e 01 bruxa-instrutora ou Bruxa-Chefe. As personagens masculinas são 03: Bruxo Belzebu III, Vice-Bruxo e Pedrinho, o lenhador. Assim, vislumbra-se no texto um jogo interessante com a linguagem. A Bruxinha Ângela sofre discriminação, e algumas vezes sofre com o reforço de estereótipos e generalizações, principalmente, por ser bonita, calma e dócil, tendo bom comportamento e beleza, não se parecendo com as outras bruxinhas e nem fazendo maldades.

3.3.5 COR/ETNIA E NACIONALIDADE

No texto teatral analisado há ausência de menção à cor da pele das personagens, não sendo possível determinar cor/etnia. No tocante à nacionalidade, ocorre uma injunção de que as personagens são brasileiras. Vejamos:

Bruxo: Horrível! Vamos então às perguntas. Talvez ela possa se salvar pelas perguntas. Quem descobriu o Brasil?
Bruxinha Ângela: Foi Pedro Álvares Cabral.
Todas: Oh!
Bruxo: (*Muito ofendido*) Então você não sabe que antes de este português desembarcar aqui, EU, o bruxo Belzebu, o Ruim, já morava nestas florestas?
(MACHADO, 1977, p. 16).

É relevante destacar que nos contextos atuais, o professor de teatro precisa estar atento às questões identitárias. Ao levar esse texto para as aulas de teatro, na escola ou em cursos livres, é importante promover a reflexão sobre povos originários e formação da cultura brasileira, de forma a contemplar diversidades.

3.3.6 ATIVIDADE ESCOLAR E ATIVIDADE PROFISSIONAL

No texto teatral há a representação de atividade escolar, bem como, a representação de escolaridade das personagens. Trata-se de uma escola de bruxaria localizada no meio da floresta, onde são aplicados exames, castigos e punições para as bruxinhas que não executam bem as provas. Reforça-se a floresta como espaço onde regras não podem ser violadas, passíveis a punições e castigos. Vejamos:

Bruxa-Chefe: Muito bem. Muito bem, Bruxinha Caolha continua a primeira da classe... Passemos ao 3º ponto: Feitiçarias antigas e modernas. Peguem seus caldeirões e o livro de receitas e vamos ver se vocês aprenderam as principais bruxarias.
(*As cinco bruxinhas saem e voltam com enormes caldeirões e pás onde misturam folhas enormes num mesmo ritmo agitado. Só Bruxinha Ângela pica sua verdurinha devagar, completamente fora do ritmo. Notando isto, bruxa-chefe apita nervosamente. O ritmo para. Todas olham bruxinha Ângela que continua calmamente a picar.*)
Bruxa-Chefe: Bruxinha Ângela, você vai muito mal mesmo. Se continuar assim, terá que ser mandada, presa, para a Torre de Piche. Você quer ir para lá?!...
Bruxinha-Ângela: Não...
Bruxa-Chefe: Então trate de aprender as bruxarias direitinho para ser uma bruxa ruim de verdade.
(MACHADO, 1977, p. 08 e 09).

No texto analisado, há a representação de atividade profissional por parte das personagens. Em relação aos antagonistas, há a representação de 1 personagem lenhador, no caso, o menino Pedrinho, e a representação de uma bruxa-instrutora ou Bruxa-Chefe, além do Bruxo-diretor, o Vice-diretor e as estudantes.

3.3.7 RELAÇÕES FAMILIARES

No texto teatral analisado, há a explicitação das relações familiares das personagens. No caso, as bruxinhas são chamadas de irmãs pela Bruxa-Chefe, no entanto não há a confirmação de que elas sejam da mesma família. Em relação ao menino Pedrinho, o lenhador, existe a referência verbal ao seu pai e sua mãe, que não chegam a fazer parte das ações.



Figura 13. A Bruxinha que Era Boa, 1958. (CAMPOS, 1998, p. 104).

Capítulo 4: ANÁLISE DO TEXTO “PLUFT, O FANTASMINHA”

A partir desse momento, realizaremos a análise de *Pluft, o Fantasminha*, peça escrita pela dramaturga Maria Clara Machado e encenada pela primeira vez no Tablado, em setembro de 1955, no Rio de Janeiro. A encenação teve a direção da própria Maria Clara Machado, cenário de Napoleão Moniz Freire⁶, figurinos e adereços de Kalma Murtinho⁷, sonoplastia de Edelvira Fernandes e Martha Rosman, corneta de Jean Pierre Fortin, caracterizações de Fred Amaral, fantasmas de Mário Cláudio da Costa Braga. Atores: Carmem Sílvia Murgel, Kalma Murtinho, Germano Filho, Vânia Velloso Borges, Emílio de Mattos, Eddy Rezende, João Augusto e Roberto Cleto. A peça foi premiada pela Associação Paulista de Críticos Teatrais e pelo jornal O Estado de S. Paulo, com o prêmio Saci, contando com 49 apresentações e um público de 10.176 espectadores, conforme dados do Centro Brasileiro de Teatro Para a Infância e Juventude.

A peça foi encenada por grupos profissionais e amadores nas últimas sete décadas e em todas as regiões do país. Destaca-se a encenação orientada pela Prof^a. Dr^a. Maicyra Teles Leão e Silva, realizada pelos alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, no ano de 2019. Assim, a partir dessa experiência, alguns alunos participantes montaram o Grupo Teatral Três Toques. Essa encenação de *Pluft, o Fantasminha* permaneceu em cartaz no Museu da Gente Sergipana - Governador Marcelo Déda, como mais uma temporada do Projeto Teatro no Museu para o público infantil. O átrio do museu foi transformado em palco, com apresentações de *Pluft* acontecendo aos sábados, às 16h, nos dias 10, 17, 24 de setembro e 01 de outubro de 2022.

De acordo com Cláudia Arruda Campos, na excelente biografia de Maria Clara Machado, publicada pela EDUSP, em 1998, ao longo dos anos, a peça foi traduzida para outros idiomas e encenada em outros países. Para o inglês, foi traduzida como *Pluft, the Little Ghost*. Para o francês, como *Plouft, le petit fantôme*. Para o espanhol, como *Pluft El Fantasma*. Para o alemão, como *Pluft das geisterlein, Phandasfischer Komödie für kinder* von Maria Clara Machado. (CAMPOS, 1998, p. 13 e 14).

Pluft, o Fantasminha foi uma peça bem recepcionada pela crítica e pelo público, alcançando crianças de diferentes faixas etárias, talvez, por possibilitar estabelecer conexões com seus próprios medos e anseios, tão característicos do desenvolvimento

⁶ Um dos maiores cenógrafos brasileiros do século XX.

⁷ Uma das principais referências nacionais no campo do figurino.

infantil e tão próprio dessa fase da vida. Assim, trata-se de um dos textos teatrais mais emblemáticos dentro do teatro destinado às crianças.

Quem nunca teve medo de crescer? Quem nunca sonhou com as profissões que teria quando fosse adulto? Quem nunca teve um amigo imaginário? Essas e outras questões permeiam o imaginário infantil e nesse texto teatral analisado essas e outras questões se fazem presentes. Encontraremos esses elementos através das categorias de análise de Maria Lúcia Pupo: enredo, recursos dramáticos e personagens.

4.1 ENREDO

Pluft, o Fantasminha trata-se de uma peça com temática de aventura, na qual Pluft, sua mãe senhora Fantasma e seu tio Gerúndio, auxiliam a menina Maribel e seus três amigos marinheiros, Sebastião, Julião e João, a se livrarem do malvado marinheiro Perna de Pau, na sua busca incessante pelo tesouro do falecido capitão Bonança. Na peça de Maria Clara Machado, os três marinheiros amigos, Sebastião, o mais corajoso, seguido por Julião e João abrem o prólogo cantando:

Ainda era uma criança,
Quando saiu para o mar
A aprender a navegar
O Capitão Bonança!

Depois morreu no mar,
Deixou de navegar.
Onde está a herança
Do velho Capitão Bonança!?
(MACHADO, 1977, p.167).

O diálogo travado entre os três marinheiros amigos já evidencia parte do conflito principal da peça, qual seja, a necessidade de encontrar o tesouro perdido do capitão Bonança. Em seguida, inicia-se o ato único, com Pluft e sua mãe senhora Fantasma entrando em cena e instaurando, definitivamente, conflitos secundários como o medo de gente vivenciado pelo fantasminha, bem como, o medo do mundo. Vejamos:

Pluft: Mamãe!
Mãe: O que é, Pluft?
Pluft: (*Sempre com a boneca de pano*) Mamãe, gente existe?
Mãe: Claro, Pluft, claro que gente existe.
Pluft: Mamãe, eu tenho tanto medo de gente! (*Larga a boneca.*)
Mãe: Bobagem, Pluft.

Pluft: Ontem passou lá embaixo, perto do mar, e eu vi.
Mãe: Viu o que, Pluft?
Pluft: Vi gente, mamãe. Só pode ser. Três.
Mamãe: E você teve medo?
Pluft: Muito, mamãe.
Mãe: Você é bobo, Pluft. Gente é que tem medo de fantasma e não fantasma que tem medo de gente.
Pluft: Mas eu tenho.
(MACHADO, 1977, p. 171, 172 e 173).

Em sua autobiografia, a autora nos revela detalhes relevantes sobre a escrita do *Pluft, o Fantasma*, vejamos:

Escrevi depois *O Rapto das Cebolinhas* e *A Bruxinha que Era Boa*. Ambas ganharam prêmios, mas foi *Pluft, o Fantasma* que mais me deu prazer. Escrevi-a em 20 dias. Estava muito infeliz na época. Tinha acabado um namoro e me sentia rejeitada e só. No entanto, *Pluft, o Fantasma* fala muito mais da perda da mãe, transformada na peça numa senhora fantasma meio desligada- no medo de crescer, de enfrentar o mundo. Qual a criança que até hoje não tem medo de crescer, não tem medo do mundo?
Gosto sempre de me lembrar de uma pequena espectadora de uns oito anos, quando viu Pluft aflito reclamar que a mãe falava demais ao telefone, parou a peça e disse: - Não liga não, Pluft, mamãe também é assim... (MACHADO, 1991, p.251).

O desfecho dessa peça é surpreendente, o marinheiro Perna de Pau fica estarrecido ao descobrir o tesouro do capitão Bonança; pois ao contrário do que ele tanto sonhara, no cofre não havia dinheiro e sim um retrato da neta Maribel, um papel (receita de peixe assado) e um rosário.

4.1.1 OBJETIVO

Percebe-se que *Pluft, o Fantasma* é uma peça que prima pela fruição e prazer estético do público infantil. Assim, ela não sustenta uma tese de ordem moral explícita. Não há a intenção de moralizar e nem de ensinar o espectador infantil e nem há a exacerbação de valores éticos consagrados socialmente.

Maria Clara Machado atinge com *Pluft, o Fantasma* o ápice da sua dramaturgia. Pluft é, de longe, uma personagem complexa, formada por camadas que vão revelando-se ao longo da peça e da instauração e resolução de conflitos. Inclusive, na resolução do conflito de ordem psicológica, que se materializa no medo de gente, no medo

do mundo e no medo de crescer, através de correlações estabelecidas com as outras personagens, o fantasminha vai passando por processos internos de desenvolvimento infantil e superação de seus medos, tornando-se mais corajoso e encarando os desafios que a ação dramática o impõe.

O objetivo é, portanto, a reflexão sobre a necessidade de superação dos medos e crenças limitantes, através da transposição dos obstáculos no caminho, superação das dificuldades, estabelecimento da solidariedade. Ocorre, por fim, a promoção da catarse, na sua acepção mais tradicional e aristotélica possível _ a descarga de sentimentos e emoções no público infantil, possibilitando-os a identificação ou possibilitando o estranhamento necessário para a formulação da sua própria imaginação e senso crítico.

4.1.2 CONTEXTO

Pluft, o Fantasminha é construído através da verossimilhança, com elementos do mundo real, mesmo que ali estejam presentes elementos do imaginário sobrenatural como fantasmas. Três fantasmas, Pluft, senhora Fantasma e tio Gerúndio vivem em um sótão, na casa do falecido capitão Bonança. A casa está localizada numa praia, distante da cidade, próxima do mar, que no texto teatral aparece por evocação, mas é elemento primordial na peça. Um dos elementos possíveis para caracterizar o contexto é a intertextualidade. No caso, Maria Clara Machado estabelece a intertextualidade com *O Fantasma da Ópera*, romance francês de ficção gótica, escrito por Gaston Leroux. Vejamos:

Maribel; E seu pai?

Pluft: Meu pai era fantasma da Ópera.

Maribel: Fantasma da Ópera?

Pluft: É. Trabalhava num teatro grande!... Agora ele morreu. Virou papel celofane. (Em tom confidencial) Mamãe não gosta que se fale nisto não. Ela fica muito triste, coitada. Quando papai morreu...

Maribel: Virou papel celofane?

Pluft: É. Quando papai morreu virou papel celofane, a família teve que deixar o teatro e vir morar aqui com tio Gerúndio.

(MACHADO, 1977, p. 184 e 185).

Três marinheiros amigos, Sebastião, Julião e João buscam resgatar a menina Maribel, neta do falecido capitão Bonança. Maribel foi levada à força pelo malvado

marinheiro Perna de Pau, que em seu desejo incessante de encontrar o tesouro deixado pelo avô da menina, pretendia casar-se com ela. Vejamos:

Perna de Pau: É aqui mesmo. Foi aqui que o Capitão Bonança escondeu o tesouro. (*Corre até a janela*) Aqueles três patetas nunca descobrirão esta casa. Então eles queriam ser mais espertinhos do que o marinheiro Perna de Pau, hem? Queriam salvar a netinha do Capitão, hem? Mas o Capitão Bonança Arco-Íris morreu e quem vai entrar no tesouro sou eu! Está ouvindo? Sou eu... (MACHADO, 1977, p. 177).

4.1.3 TEMÁTICA

Trata-se de uma peça com temática de aventura, tendo um contexto marcado por elementos de verossimilhança, com elementos do mundo real e do imaginário sobrenatural. Em sua pesquisa, Pupo (1991) aponta que das 70 peças que compuseram sua amostra de análise, a aventura era a temática mais frequente.

A aventura é a temática mais frequente em todos os anos e em relação a todas as faixas de público, aparecendo em 70% dos textos da amostra. Constitui a maioria (81,8%) das publicações, embora se incline, seguidamente, para os conflitos de caráter maniqueísta. Geralmente a ação dos textos de aventura se desenvolve em apenas um único local, quase sempre não urbano. A supremacia do tema aventura, no entanto, vem decrescendo; entre os anos 1950-1959 constituía 90,9% da produção, ao passo que nos anos setenta representa apenas 63,9% dos textos. (PUPO, 1991, p.57).

4.1.4 CONFLITO E A SUA SOLUÇÃO

Sem um conflito relevante torna-se impossível a caracterização do gênero dramático. É pelo conflito principal e pelos conflitos secundários, que dele decorrem, que a peça vai sendo costurada a linhas fortes e pontos precisos. As ações das personagens decorrem de conflitos e a busca de soluções. Assim, temos um tecido textual bonito, criativo e engenhoso, permeado por um enredo preciso, recursos dramáticos enriquecedores e personagens simples ou complexos, que podem resultar em uma peça inovadora.

Apresenta um conflito principal, que é a aventura para libertar a menina Maribel das garras do marinheiro Perna de Pau, em sua busca incessante pelo tesouro do capitão Bonança. Seguido pelos conflitos secundários, algumas vezes esses conflitos são internos

às personagens, portanto, de ordem psicológica das próprias personagens. No texto analisado, apresentam-se como o medo de gente, o medo do mundo e o medo de crescer de Pluft, além dos conflitos estabelecidos entre a menina Maribel e o marinheiro Perna de Pau -sua recusa ao casamento, por exemplo - além dos conflitos decorrentes do relacionamento dos três marinheiros amigos na busca por definir qual a melhor estratégia para libertar a netinha do capitão Bonança e encontrar seu tesouro. Vejamos:

Maribel: É. Já vou, antes que volte o Perna de Pau.

Pluft: Espera! (*Para e respira fundo*) Pronto! Tomei coragem. Mamãe, mamãe... Eu vou. Eu vou ao mundo procurar os amigos de Maribel. (*Entra a mãe.*)

Mãe: (*Numa efusão de alegria*) Meu filho! (*Abraçam-se*) Se seu pai fosse vivo, ficaria orgulhoso de você. (*Sai rapidamente.*)
(MACHADO, 1977, p.190).

Destaca-se que conflitos de ordem psicológica costumam caracterizar personagens complexos no teatro infantil. É o caso de Pluft, que se reveste de camadas e vai revelando-se ao longo da peça, passando por estágios do desenvolvimento infantil e aprendendo a superar seus medos. Essas personagens costumam centrar as pormenorizações e detalhes da ação dramática, atraindo para si a maior atenção do público. Vejamos:

Pluf: (*De mão dada com Maribel*) Sim, mamãe... sim... adeus! (*Toma a benção da mãe*) Vamos, Maribel, vamos procurar seus amigos.

Maribel: Adeus, senhora Fantasma. Voltaremos para procurar o tesouro. Nunca vi família mais simpática, muito obrigada...

Pluft: Vamos, Maribel... Iiiii! Está me nascendo uma coragem!
(MACHADO, 1977, p.191).

4.1.5 TIPO DA TRAMA

Apresenta uma trama simples, composta em prólogo e ato único. No prólogo são apresentados os três marinheiros amigos, Sebastião, Julião e João, cada qual com seu objeto cênico à mão. O primeiro, com um toco de vela acesa ou um lampião, ele traz a luz, ilumina os caminhos; o segundo, com a garrafa, símbolo da embriaguez e da confusão; o terceiro, com o mapa, símbolo da orientação, da localização geográfica ou espaço-temporal. Eles já sinalizam um dos conflitos, salvar a netinha do capitão Bonança e encontrar o tesouro. Vejamos:

Sebastião: Deve ser aqui! Veja no mapa, Julião!
Julião: Veja você, Sebastião. (*Troca o mapa pela vela do Sebastião.*)
Sebastião: É melhor o João ver; João é o encarregado do mapa. (*Troca a garrafa com João e bebe um traguinho. Fazem várias vezes este jogo de trocar.*)
João: (*Com o mapa*) Uma casa perdida na areia branca perto de um mar verde... Deve estar perto... Pega na luneta, Julião.
Julião: (*Olhando pelo gargalo da garrafa*) Estou vendo um mar calmo com algumas ondinhas brancas.
Sebastião: Então Vamos!
(MACHADO, 1977, p.167 e 168).

No ato único, Pluft, mãe Fantasma e tio Gerúndio compõem a primeira cena. O início do diálogo entre o fantasminha e sua mãe é no mínimo provocador. Instala-se, a partir daí, um conflito e a busca de sua solução por parte da personagem protagonista. Vejamos:

Pluft: Mamãe!
Mãe: O que é, Pluft?
Pluft: (*Sempre com a boneca de pano*) Mamãe, gente existe?
Mãe: Claro, Pluft, claro que gente existe.
Pluft: Mamãe, eu tenho tanto medo de gente! (*Larga a boneca*).
Mãe: Bobagem, Pluft.
(MACHADO, 1977, p. 171 e 172).

É natural sentir medo, principalmente se ele surge frente a situações que ameaçam nossa estabilidade e segurança. As reações frente ao medo podem ser as mais diversas possíveis, desde fugir, correr, enfrentar, esconder-se ou paralisar. No texto analisado, o medo da personagem protagonista Pluft configura-se no medo de gente, medo do mundo, que pode ser traduzido no medo que surge frente ao desconhecido. Percebe-se que o medo da personagem é superado através do encontro com a menina Maribel. Pluft percebe, então que gente é uma gracinha. Vejamos:

Maribel: (*Tensa*) Como é que você se chama?
Pluft: (*Tenso*) Pluft. E você?
Maribel: Eu sou Maribel.
Pluft: Você é gente, não é?
Maribel: Sou. E você?
Pluft: Eu sou fantasma.
Maribel: Fantasma, mesmo?
Pluft: É. Fantasma mesmo. Mamãe também é fantasma.
Maribel: (*Relaxando*) Engraçado, de você eu não tenho medo!...
Pluft: (*Idem*) Nem eu de você. Engraçado...
(MACHADO, 1977, p. 182 e 183).

4.1.6 NARRADOR

Na peça analisada não se verifica a presença do narrador. Esse recurso não costuma ser utilizado nos bons textos do teatro infantil, pois as próprias personagens dão conta de emitir a mensagem através da ação dramática e da instauração e resolução dos conflitos. No bom teatro infantil, as próprias ações das personagens instauram os conflitos e a busca por sua solução, nessa dinâmica a trama vai se construindo. Não há no texto analisado, a necessidade de um narrador para sintetizar o que já aconteceu em cena, nem introduzir personagens em cena, nem ligar cenas, muito menos comentar a ação ou concluir a trama com um tom moralizante.

4.1.7 TRATAMENTO DO TEMPO

A peça apresenta marcas temporais, referências a partes do dia. Por exemplo, o prólogo se passa à noite, prova disto é que um dos marinheiros amigos traz uma vela acesa ou lampião, logo é noite. Outro exemplo de marcas temporais diz respeito à definição de datas, horas ou estações do ano. No caso da peça analisada, há definição das horas. Vejamos:

Pluft: (*Que está aflitíssimo*) Anda, mamãe. Não temos tempo a perder. Deixa de falar difícil e entra logo no assunto. (*Um relógio bate três horas*) Três horas da manhã! Está vendo? Coitadinha da Maribel... Não aguento mais. Vou sozinho ao mundo salvar minha amiga... (*Trepa na janela e fica parado, a olhar, enquanto a mãe fala rapidamente fantasmês no telefone. Ouve-se bem longe a canção do Bonança*) Mais gente, mamãe! (*Corre pela cena agitado*) Os três amigos da Maribel. Só pode ser... Que animação. (MACHADO, 1977, p.197)

A peça analisada apresenta linearidade no desenvolvimento da ação dramática, sem quebra na linearidade ou instauração de flashback (apresentação de fatos anteriores/passados) ou saltos para o futuro. O tempo em Pluf é cronológico e não psicológico.

4.1.8 LOCAL

Os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação dramática são ambientados em um sótão da casa do falecido capitão Bonança. “Uma casa

perdida na areia branca perto de um mar verde...” (MACHADO, 1977, p. 168). O mar aparece por evocação, mas é elemento primordial para compreender a ambientação.

Cenário:

Um sótão. À direita uma janela dando para fora de onde se avista o céu. No meio, encostado à parede do fundo, um baú. Uma cadeira de balanço. Cabides onde se vêem, pendurados, velhas roupas e chapéus. Coisas de marinha. Cordas, redes. O retrato velado do capitão Bonança. À esquerda, a entrada do sótão.

Ao abrir o pano, a Senhora Fantasma faz tricô, balançando-se na cadeira, que range compassadamente. Pluft, o fantasminha, brinca com um barco. Depois larga o barco e pega uma velha boneca de pano. Observa-a por algum tempo. (MACHADO, 1977, p. 171).

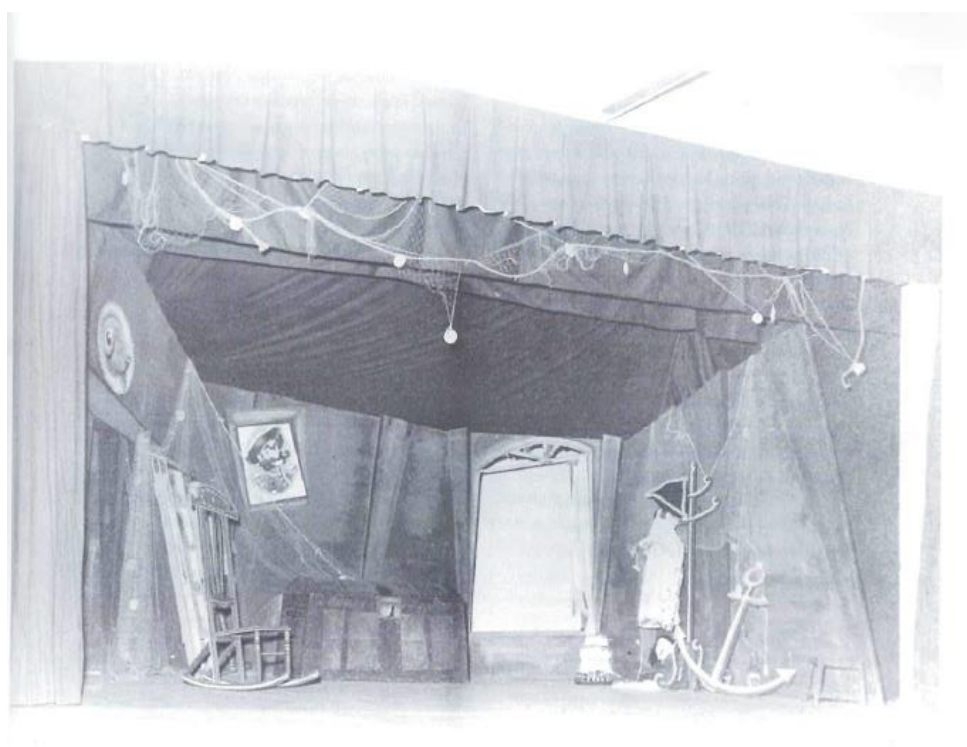


Figura 14. Cenário da peça *Pluft, o Fantasminha*, *O Tablado*, 1955. (CAMPOS, 1998, p. 17).

4.2 RECURSOS DRAMÁTICOS

Estão presentes em *Pluft, o Fantasminha* vários recursos dramáticos. Destaca-se a música, elemento quase obrigatório quando tratamos de teatro infantil, a comicidade, subdividida em comicidade verbal, comicidade de gestos ou movimentos, comicidade de situação, através da repetição e do quiproquó ou a trapalhada, além do recurso dramático do envolvimento do público, permitindo que eles interajam diretamente com o espetáculo, assumindo uma postura de espectador ativo. Detalharemos a seguir, os recursos dramáticos encontrados na peça.

4.2.1 MÚSICA

A música é um recurso dramático quase obrigatório quando se trata de teatro infantil e mesmo no teatro juvenil. Ela é um recurso tão importante que existem certos espetáculos que não conseguiriam encontrar sua razão de ser sem a sua presença. De fato, a música ajuda a contar a história e atua no desenvolvimento da ação dramática. Na peça analisada, observa-se a presença de algumas músicas. A primeira delas é cantada pelos três marinheiros amigos da menina Maribel. Eles cantam a música do capitão Bonança em algumas partes do texto teatral. Vejamos:

Ainda era uma criança,
Quando saiu para o mar
A aprender a navegar
O Capitão Bonança!

Depois morreu no mar,
Deixou de navegar.
Onde está a herança
Do Capitão Bonança!?
(MACHADO, 1977, p. 167).

Verifica-se ainda, a presença da música cantada pelo marinheiro Perna de Pau.

A menina Maribel, bel, bel!
Tem os olhos cor do céu, céu... céu...
E os cabelos cor de mel... mel... mel...
(MACHADO, 1977, p. 177).

4.2.2 DANÇA

A peça analisada não apresenta o recurso dramático da dança. No entanto, as músicas cantadas pelas personagens geralmente ocorrem durante suas ações, como, por exemplo, caminhadas. Disso, infere-se que tais músicas conduzem também a ritimização das ações executadas pelas personagens enquanto cantam.

4.2.3 MÁSCARA

A peça analisada não apresenta o recurso dramático da máscara.

4.2.4 COMICIDADE

Em *Pluft, o Fantasminha*, a comicidade se faz presente em diversos momentos no desenvolvimento do enredo. É relevante acrescentar que coexistem no texto, simultaneamente, várias modalidades de procedimentos cômicos. Seja na presença da comicidade verbal, utilizando elementos da própria linguagem para provocar o riso, seja na presença da comicidade de gestos e movimentos, que segundo Maria Lúcia Pupo: “Caracteriza-se como um incidente que pretende provocar o riso através da gestualidade ou movimentação motivada por circunstância exterior à personagem”. (PUPO, 1991, p. 86 e 87).

Ocorre, ainda, a comicidade de situação, com suas variantes: a repetição, o quiproquó ou a trapalhada, tão popular na comédia pastelão. Podemos citar dois clássicos da comédia pastelão, os americanos *The Three Stooges* (Os Três Patetas) com as personagens Moe, Larry e Curly, com grande atuação no cinema americano, e os brasileiros *Os Trapalhões*, com as personagens Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, com grande atuação no cinema e na televisão durante a segunda metade do século XX.

Na peça analisada, destacamos uma cena onde estão presentes elementos da comicidade verbal, junto com a comicidade de gestos e movimentos, além da comicidade de situação, através da repetição. Ela se dá através dos três marinheiros amigos, Sebastião, Julião e João. Vejamos:

João: (*Desanimado*) Já andamos muito! Pobre Maribel!
 Julião: Pobre Maribel!
 Sebastião: Pobre Maribel!
 (*Os três se abraçam e sentam-se no chão.*)
 Sebastião: (*Levantando-se*) Precisamos salvar a neta do nosso grande capitão Bonança!
 João: (*Mesmo*) Precisamos achar o tesouro da neta do grande capitão Bonança!
 Julião: Precisamos pegar o ladrão do tesouro da neta do grande capitão Bonança!
 Sebastião: Viva o grande capitão Bonança!
 Todos: Vivaaaa!
 Sebastião: (*Para Julião*) Vamos!
 Julião: (*Para João*) Vamos!
 João: (*Para alguém imaginário que o segue*) Vamos!
 (*Os três recomeçam a cantar e saem pela direita, descendo o prosccênio.*)
 Fim do prólogo.
 (MACHADO, 1977, p. 168, 169 e 170).

4.2.5 ENVOLVIMENTO DO PÚBLICO

Com *Pluft, o Fantasminha*, Maria Clara Machado torna a relação texto/leitor, ator/espectador fluida e aberta a interações e trocas. Para tal, ela utiliza o recurso dramático do envolvimento do público, fazendo perguntas direcionadas ao público, através das próprias personagens ou através das rubricas no texto, que orientam os atores de como fazer. Assim, se vislumbra no texto, perguntas diretas dirigidas ao leitor/espectador ou explicações dadas diretas ao público. Vejamos:

Pluft: Xisto também sabe.
 Mãe: É mesmo.
 Pluft: (*Para o público*) Xisto é meu primo, fantasma de avião. (*Chamando*) Xisto! Xisto! (*Olham para cima. Ouve-se barulho de avião se aproximando.*)
 Mãe: (*Sempre olhando para cima*) Xisto, você sabe onde está o tesouro do falecido capitão Bonança?... O que? (*barulhos de bolhas*) Fale mais alto, ou então, desce!
 Pluft: Ele fica enjoado quando desce. O que? Ele está falando fantasmês. Pode falar português, Xisto, todo mundo aqui é amigo. (*À plateia*) Ele é muito desconfiado. Está dizendo que quem sabe onde está o tesouro é a prima Bolha. É bem capaz. Prima Bolha trabalha na polícia secretíssima...
 Mãe: (*Que durante a conversa de Pluft com a plateia ficou conversando com Xisto em fantasmês*) Obrigada, Xisto, vou telefonar já, já, para prima Bolha. (*Corre ao telefone*) Zero, zero, zero, zero. Alô? Prima Bolha, querida, antes de mais nada quero avisar que amanhã é a reunião das senhoras fantasmas para incentivar o intercâmbio cultural entre

gente e fantasma. (*Barulhos de bolhas muito agitadas*). (MACHADO, 1977, p. 196 e 197).

4.2.6 EXPLICITAÇÃO DA CONVENÇÃO TEATRAL

Não encontramos elementos que nos possibilitam afirmar que há excesso de explicitação da convenção teatral, muito pelo contrário. As próprias personagens dão conta de construir a trama a partir das ações realizadas de forma dinâmica e criativa e através da instauração de conflitos e a busca por sua solução.

4.3 PERSONAGENS

A peça analisada apresenta oito personagens: Pluft, o fantasminha; Mãe Fantasma; Gerúndio, o tio de Pluft; Maribel, a menina; Perna de Pau, o marinheiro pirata; Sebastião, Julião e João, três marinheiros amigos.

Destacamos, ainda, as personagens que são apenas referidas, pois mesmo elas tendo um peso menor na trama e não chegando a aparecer no palco, apresentam relação com Pluft, o protagonista e com Maribel, a menina. Essas cinco personagens são: Prima Bolha, a prima da Mãe Fantasma; Xisto, o primo de Pluft; o pai de Pluft; Naftalina Vaporosa, a noiva de tio Gerúndio; e uma personagem central na trama, o capitão Bonança, que aparece por evocação e por um retrato na parede.

Detalharemos, a seguir, a análise das personagens utilizando as subcategorias de análise apresentadas por Pupo (1991).

4.3.1 PADRONIZAÇÃO

Na peça analisada não se vislumbra uma padronização das personagens. Ao longo da trama, Pluft, a personagem protagonista, vai se revelando em camadas. No princípio, o seu grande medo é o medo de gente, do mundo e do mar. Percebe-se sua forte relação maternal com a Mãe Fantasma e com Gerúndio, seu tio. Pluft é órfão de pai, talvez daí decorra a exposição de conflitos de ordem psicológica da personagem, um medo sempre presente. Neste sentido, Cláudia de Arruda Campos nos fala sobre o sentimento medo no teatro infantil, ela nos diz:

Se até então o medo aparecia nas peças infantis brasileiras, era sob a forma risível da covardia, encarnado em personagens com maior ou menor dose de ridículo, muito dificilmente capazes de suscitar qualquer identificação. A intenção talvez fosse de fato o distanciamento. Por esse raciocínio, as crianças não deveriam mesmo identificar-se com medrosos- com o sentimento do medo-, mas observar a certa distância e precaver-se da atitude da covardia. Assim agem, ainda hoje, vários textos (entre peças e narrativas) para crianças: o medo é negado, o que, em última instância, desampara a criança, para quem o medo é uma realidade intransponível pelo simples ato da vontade.

Basta isso para dizer-se que Maria Clara Machado tem um primeiro e grande acerto na concepção da história: colocar-se na perspectiva da criança. E colocar-se “no lugar de” é bem o gesto que compõe Pluft, o Fantasma, permitindo-se também ser lida como uma peça sobre a descoberta do outro e sobre a construção da identidade. (CAMPOS, 1998, p.15).

A partir da relação estabelecida com a menina Maribel, que é gente, Pluft passa por processos internos do desenvolvimento infantil e faz nascer a coragem em seu íntimo, possibilitando-o ir ao mundo procurar os amigos da menina e libertá-la da perseguição do marinheiro Perna de Pau.

Em síntese, as personagens secundárias são simples, ao contrário de Pluft, protagonista complexo, que centra as pormenorizações e detalhes na trama, atraindo para si os olhares e atenção do público.

4.3.2 NATUREZA

Na peça analisada estão presentes três fantasmas, Pluft, Mãe Fantasma e Gerúndio, eles são seres do imaginário sobrenatural. Temos, ainda, cinco figuras humanas: Maribel, Perna de Pau e os três marinheiros, Sebastião, Julião e João. No texto há menção ao pai de Pluft e ao falecido capitão Bonança, avô da menina Maribel, e também a Prima Bolha e Xisto, além da Naftalina Vaporosa, noiva de tio Gerúndio, que não chegam a fazer parte das ações.

4.3.3 IDADE

Todas as personagens possuem idade indeterminada. São duas personagens crianças, Pluft e Maribel, e seis personagens adultos: Mãe Fantasma, tio Gerúndio, Perna de Pau, Sebastião, Julião e João.

Reforçamos aqui o que dissemos no capítulo anterior, ao tratarmos sobre a *A Bruxinha que Era Boa*. No teatro destinado a crianças e jovens, a presença de personagens adultos e personagens crianças, pode ser interpretada como uma estratégia do dramaturgo para pôr em relevo os conflitos, que decorrem da relação estabelecida entre as personagens, os conflitos geracionais.

4.3.4 GÊNERO

No que se refere ao gênero das personagens, ocorre uma presença massivamente masculina. São cinco personagens masculinos: Tio Gerúndio, Perna de Pau, Sebastião, Julião e João. E apenas duas personagens femininas: Mãe Fantasma e Maribel.

Pluft é uma personagem complexa, apresentando-se em camadas ao longo da trama e no desenvolvimento das ações. Essa personagem possui gênero indeterminado.

Nota-se uma questão delicada, a perseguição do marinheiro Perna de Pau à menina Maribel, que sofre discriminação e maus tratos pela figura masculina. Em contraponto, a menina passa pela proteção e cuidado por parte de Pluft e os três marinheiros amigos. Em tempos violentos como os nossos dias, problematizar essas e outras questões é importante. É relevante lembrarmos que a peça foi escrita na década de 1950, onde as questões de gênero e defesa da mulher contra a violência mal começavam a serem debatidas no Brasil.

4.3.5 COR/ETNIA E NACIONALIDADE

Assim como ocorre em *A Bruxinha que Era Boa*, também em *Pluft, o Fantasminha* há ausência de menção à cor da pele das personagens ou explicitação de traços fenotípicos, não sendo possível determinar cor/etnia. No tocante à nacionalidade, ocorre uma indeterminação da nacionalidade das personagens.

4.3.6 ATIVIDADE ESCOLAR E ATIVIDADE PROFISSIONAL

Na peça há a representação de atividade profissional de alguns personagens. Sebastião, Julião, João e Perna de Pau são marinheiros. Tio Gerúndio, que passa a maior parte do seu tempo dormindo em um baú, também havia sido marinheiro.

Pluft: Olha, mamãe, olha o que eu descobri! O que é isto?!

Mãe: Isto tio Gerúndio trouxe do mar. (*Pluft fora da cena continua a descobrir coisas, que vai jogando em cena: panos, roupas, chapéus etc.*)

Pluft: Por que tio Gerúndio não trabalha mais no mar, hem, mamãe?

Mãe: Porque o mar perdeu a graça para ele... (MACHADO, 1977, p. 174).

4.3.7 RELAÇÕES FAMILIARES

Segundo Pupo, “A explicitação das relações familiares de uma personagem, através de ação no palco ou mesmo através de referências verbais, é outro elemento que pode ser utilizado como indicador da sua caracterização”. (PUPO, 1991, p. 126).

Na peça analisada, há a explicitação das relações familiares das personagens. As personagens que compõem o núcleo familiar de Pluft são a Mãe Fantasma, que se mostra uma personagem afetuosa e cuidadosa, sempre apta a preparar e servir os pastéis de vento. Gerúndio, tio de Pluft, que é um velho marinheiro cansado de navegar, dorme dentro de um baú e vive a contar histórias para o fantasminha; além do pai de Pluft, que aparece por evocação e é descrito como um famoso fantasma da ópera, já falecido virou papel celofane. A orfandade paterna pode evidenciar-se no sentimento de medo do fantasminha.

Maribel é a netinha do falecido capitão Bonança, que na peça aparece por evocação e por um retrato na parede. A menina tem três marinheiros amigos, Sebastião, o mais corajoso, Julião e João. Eles tentam resgatá-la das garras do malvado marinheiro Perna de Pau, ganancioso que sonha em encontrar o tesouro do capitão Bonança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar dramaturgia infantil não é tarefa fácil, pois o que se reveste de aparente ingenuidade no texto teatral pode revelar-se elemento dramático essencial na construção da trama. Assim, quem se propõe a analisar dramaturgia infantil ou mesmo juvenil, precisa ter um olhar atento ao enredo, aos recursos dramáticos e as personagens, e atenção para o que está além do texto. Boa dose de sensibilidade ajuda, colocar-se no lugar do espectador infantil e juvenil pode auxiliar a compreender seus anseios e aspirações e o que a fruição estética pode proporcioná-lo.

As categorias e subcategorias de análise dramatúrgica apresentadas por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo foram cruciais na investigação sobre as especificidades da dramaturgia de Maria Clara Machado. Em nossa pesquisa encontramos respostas através da análise dos enredos, dos recursos dramáticos e das personagens nas três peças analisadas.

De uma forma geral, as peças têm por objetivo levar as crianças a refletirem sobre si e seu universo circundante, possibilitando uma fruição estética e o desenvolvimento do gosto pelo teatro. Salienta-se que as três peças analisadas são completamente diferentes, se considerarmos seu enredo, recursos dramáticos e personagens, porém elas apresentam algumas similaridades, como a qualidade estética e literária.

Se compararmos as três peças, perceberemos que *O Boi e o Burro no caminho de Belém* conta com 22 personagens, *A Bruxinha que Era Boa* conta com 10 personagens e *Pluft, o Fantasminha* conta com 08 personagens.

De forma resumida, *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, *A Bruxinha que Era Boa* e *Pluft, o Fantasminha* revelam enredos permeados por contextos não urbanos. Predomina a temática de aventura, os conflitos e a busca de soluções se dão de forma engenhosa e criativa. As ações são vividas intensamente pelas personagens.

As três peças apresentam tramas simples, não se verifica a presença do narrador, figura dispensável no teatro infantil. O tratamento do tempo é o presente, sem instauração de flashback ou saltos para o futuro, existindo nos textos marcas temporais, que se expressam em partes do dia ou horas. Os locais variam entre um estábulo, uma floresta

ou um sótão. As peças são enriquecidas por vários recursos dramáticos: música, dança, máscara, comicidade e envolvimento do público.

A análise das personagens revela padronização e não-padronização, a natureza é formada por seres humanos e seres do universo fantástico ou mágico, a idade é quase sempre indeterminada, o gênero se divide entre as personagens femininas e os masculinos, com exceção de Pluft, que possui gênero indeterminado.

Nenhuma menção é feita a cor/etnia. Quanto à nacionalidade, há menção a origem das personagens, sendo brasileira em *A Bruxinha que Era Boa* e judaica como em *O Boi e o Burro no caminho de Belém*. Enquanto professores de teatro, precisamos estar atentos para promover a pluralidade e a diversidade étnico-raciais na sala de aula, fazendo com que os alunos reflitam sobre si, sobre o outro e as questões identitárias.

Nas três peças há a demonstração de atividades escolares e de atividades profissionais, ora por um pastor, ora por bruxos instrutores, ora por marinheiros. As relações familiares são explicitadas por núcleos onde sentimentos de amor e solidariedade imperam.

Maria Clara Machado completou 100 anos em 2021. Desejamos que sua dramaturgia infantil se frutifique em novas encenações por grupos teatrais profissionais e amadores pelos próximos 100 anos, que seus textos sejam mais lidos na academia e fora dela e que análises dramatúrgicas possam ser feitas e tragam novos olhares para sua obra. Que esses novos olhares despertem também a crítica, reconfigurem valores, desconstruam padrões, derrubem preconceitos e desmistifiquem estereótipos dentro da dramaturgia infantil. Assim, o texto da autora segue a ser recepcionado de forma crítica por novas gerações de espectadores.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Edição. São Paulo: Ediouro, 1972.

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

LUCAS. *Bíblia online*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/lucas_2_4-7/. Acesso em: 25 de março de 2023.

MACHADO, Maria Clara. *Teatro Completo*. 2. ed. Volume I. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

MACHADO, Maria Clara. *Maria Clara Machado: eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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

Revista Cadernos de Teatro. O Tablado, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://otablado.com.br/cadernos> . Acesso em 28 de abril de 2023.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Temas em História do Brasil contemporâneo*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011. Disponível em:

https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/18595116022012Temas_em_Historia_do_Brasil_Contemporaneo_aula_11.pdf . Acesso em: 28 de abril de 2023.

O Serviço Nacional de Teatro – SNT. Publicado em 22/12/2021 11h14. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/o-servico-nacional-de-teatro-2013-snt> . Acesso em: 28 de abril de 2023.

ANEXO

A dramaturgia de Maria Clara Machado foi publicada ao longo dos anos pela Editora Agir. A publicação de seus textos trouxe mais credibilidade para o teatro infantil brasileiro, conquistando novos leitores/espectadores. Apresentamos, abaixo, uma cronologia das peças infantis da autora.

Peças Infantis de Maria Clara Machado:

1953 - O Boi e o Burro no Caminho de Belém

1954 - O Rapto das Cebolinhas

1955- Pluft, o Fantasminha

1956 - O Chapeuzinho Vermelho

1957 - O Embarque de Noé

1958 - A Bruxinha que Era Boa

1960 - O Cavalinho Azul

1961 - Maroquinhas Fru-Fru

1962 - A Gata Borracheira

1963 - A Menina e o Vento

1965 - A Volta do Camaleão Alface

1967 - O Diamante do Grão-Mogol

1968 - Maria Minhoca

1969 - Camaleão na Lua

1971 - Tribobó City

1976 - O Patinho Feio

1976 - Camaleão e as Batatas Mágicas

1979 - Quem Matou o Leão?

1980 - João e Maria

1981 - Os Cigarras e os Formigas
1984 - O Dragão Verde
1985 - Aprendiz de Feiticeiro
1987 - O Gato de Botas
1992 - Passo a Passo no Paço
1994 - A Coruja Sofia
1994 - Tudo Por um Fio
1996 - A Bela Adormecida
2000 - Jonas e a Baleia (Com Cacá Mourthé)
2004 - O Alfaiate do Rei