

GLÁUCIA DOS SANTOS LEMES

**A CONSTITUIÇÃO DO JOGO
DRAMÁTICO INFANTIL EM *EU
CHOVO, TU CHOVES, ELE CHOVE...*,
DE SYLVIA ORTHOF**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
MESTRADO EM LETRAS
TRÊS LAGOAS/MS
2014**

GLÁUCIA DOS SANTOS LEMES

**A CONSTITUIÇÃO DO JOGO
DRAMÁTICO INFANTIL EM *EU
CHOVO, TU CHOVES, ELE CHOVE...*,
DE SYLVIA ORTHOF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
MESTRADO EM LETRAS
TRÊS LAGOAS/MS
AGOSTO/2014**

GLÁUCIA DOS SANTOS LEMES

**A CONSTITUIÇÃO DO JOGO DRAMÁTICO INFANTIL EM *EU CHOVO, TU
CHOVES, ELE CHOVE...*, DE SYLVIA ORTHOF**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e Orientador)
(UFMS/Campus de Três Lagoas)

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões
(UFMS/Campus de Três Lagoas)

Prof.^a Dr.^a Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
(UNESP/Campus de Assis)

MEMBRO SUPLENTE

Prof.^a Dr.^a Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torqui
(UFGD/FACALE).

Três Lagoas/MS, 22 de agosto de 2014.

DEDICATÓRIA

Tenho a graça de concluir mais um trabalho, e a alegria de poder compartilhar com aqueles que acreditaram em mim.

Dedico esta pesquisa, bem como todas as minhas conquistas aos meus amados filhos Mariana e Guilherme, meus melhores e maiores presentes.

Em especial, dedico este trabalho ao meu amor, companheiro e amigo de todas as horas, meu esposo Romildo pelo amor, apoio, confiança e motivação incondicional que sempre me impulsiona em direção às vitórias.

Aos meus pais, Valdomiro e Vicenta (*in memoriam*) que estejam onde estiverem, tenho certeza que olham por mim. Nunca esquecerei os ensinamentos e amor que me mostraram a direção correta e me ensinaram a ter fé na vida. Saudades eternas.

AGRADECIMENTOS

Durante esses dois anos só tenho a agradecer a todos que passaram pelo meu caminho e que deixaram um pouco de si. Os momentos de alegria serviram para me permitir acreditar na beleza da vida; os de sofrimento, serviram para um crescimento pessoal único. Serei eternamente grata a todas as pessoas que foram imprescindíveis para a realização e conclusão deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Wagner Corsino por acreditar que eu era capaz. Agradeço pelos ensinamentos, orientações, incentivo, amizade e dedicação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos conhecimentos transmitidos, pelas orientações, pelas críticas construtivas e valiosas sugestões. Registro aqui o meu reconhecimento.

Aos que estiveram presentes em minha trajetória acadêmica: colegas, os mais chegados e a todos que contribuíram com sua força, conselhos, ajuda e colaborações. Jamais os esquecerei! Sentirei saudades!

À UFMS e aos funcionários do Programa de Pós Graduação em Letras, que foram tão importantes nessa trajetória.

Aos mais que eu não tenha citado aqui, mas que de uma forma ou de outra contribuíram não apenas para a minha dissertação, mas também para eu ser quem eu sou.

Ao amigo Cristovam Henrique, pela ajuda oportuna que contribuiu na etapa final desse trabalho.

À minha família maravilhosa, que nos momentos de desânimo e dificuldades foi minha âncora de sustentação.

Agradeço a Deus, que iluminou o meu caminho durante essa caminhada, proporcionando-me saúde e força para eu chegar até aqui.

Se as coisas são inatingíveis...

Ora, não é motivo para não querê-las...

que tristes oscaminhos que não fora a presença distante estrelas....

Mário Quintana

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – UM BREVE PANORAMA DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL	14
1.1 - Gênero Dramático: o miradouro do teatro.....	14
1.2. O teatro brasileiro em cena: uma síntese histórica	17
1.3. O teatro infantil: panorama universal	24
1.4. Teatro infantil nos palcos brasileiros: temas e autores	27
CAPÍTULO II - SYLVIA ORTHOF: TRAÇOS E RETRATOS DE UMA INVENTADEIRA DE PALCO E ESCRITA	35
2.1. A literatura infantil de Sylvia Orthof	39
2.2. A dramaturgia Infantil de Sylvia Orthof no cenário brasileiro	53
2.3. Em cena: Eu chovo, tu choves, ele chove.....	55
2.3.1. Contexto social	55
2.3.2. Na cena textual, a peça.....	56
2.4. O humor e do riso em Eu chovo, tu choves, ele chove.	69
CAPÍTULO III – A CONSTITUIÇÃO DO JOGO DRAMÁTICO EM EU CHOVO, TU CHOVES, ELE CHOVE.....	777
3.1. Conceituando jogo	777
3.2. Jogos teatrais e jogos dramáticos: especificidades	79
3.3. O jogo dramático infantil no texto Eu chovo, tu choves, ele chove... ..	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	899
REFERÊNCIAS	911
ANEXOS	94

RESUMO

O teatro é a arte de representar transmitida ao público por meio do espetáculo e que para que o espetáculo aconteça são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público, sendo que o texto é parte essencial do drama. Com base nos estudos de Ubersfeld (2005), Pavis (1999) e Pallottini (1988), Pascolati (2003) acerca do modo de estruturação do texto teatral, e nas contribuições de Slade (1985) e Japiassu (2001), entre outros no que concerne à dramaturgia infantil, este trabalho tem como objetivo a análise das falas das personagens contidas no texto dramático *Eu chovo, tu choves, ele chove...* (2001), da dramaturga Sylvia Orthof bem como a constituição do jogo dramático infantil e a manifestação do poder no plano da ação. Este estudo parte do pressuposto de que a arte é um instrumento fundamental para o desenvolvimento do ser humano. Sob essa perspectiva, este estudo tenta proporcionar um novo olhar para a dramaturgia infantil, pois, no dinamismo dos jogos dramáticos, a criança desenvolve sua fluência criativa e caminha por instâncias inerentes ao processo artístico. Aspectos como a imaginação, a percepção, e emoção, a intuição, a memória, o raciocínio e a socialização são elementos promovidos pelo exercício da teatralidade infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Teatro infantil; jogos dramáticos; Sylvia Orthof.

ABSTRACT

The theater is the art of representing transmitted to the public through the show and for the show to happen three elements are essential: the actor, the text and the audience, and the text is an essential part of the drama. Based on studies Ubersfeld (2005), Pavis (1999) and Pallottini (1988), Pascolati (2003) concerning the way of structuring the theatrical text, and contributions of Slade (1985) and Japiassu (2001) in relation to child drama, this paper aims to analyze the speeches of the characters contained in the dramatic text *Eu chovo, tu choves, ele chove..* (2001), the playwright Sylvia Orthof, as well as the creation of kids dramatic play and the manifestation of power in the plan of action. This study assumes that art is fundamental to the development of the human instrument.

From this perspective, this study attempts to provide a new look for child drama, because the dynamism of dramatic games, children develop their creative fluency and walks instances inherent artistic process. Aspects such as imagination, perception, and emotion, intuition, memory, thinking and socialization are elements promoted by the exercise of children's theatricality.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian drama; Children's drama; dramatic games; Sylvia Orthof.

INTRODUÇÃO

O teatro é uma manifestação artística presente na cultura de muitas civilizações. As primeiras características teatrais foram de origem religiosa relacionada a rituais que exaltavam os ancestrais sagrados de cada povo, que, aos poucos, foram cedendo lugar às encenações dramáticas. No Brasil, a arte de representar foi trazida pelos jesuítas no século XVI, com o intuito de catequese. Com a chegada da família Real Portuguesa no século XIX, começa a tomar novo impulso, com construções apropriadas, apresentações de companhias teatrais vindas de outros países, o que impulsiona a formação de núcleos teatrais por grupos acadêmicos nos grandes centros.

Entendemos que o Teatro é uma arte cênica, fonte de cultura e educação, e também um processo de socialização. Assim, o teatro dirigido às crianças contribui para uma produção de bens culturais, já que trata de temas diferenciados, quebrando vários tabus, como a morte e sexualidade. Mas o teatro infantil nem sempre foi visto dessa forma, visto que, a criança não ocupava o seu papel na sociedade, pois era vista como um ser humano menor. Sendo assim, no teatro, o papel da criança era o de representar para adultos e não havia encenação de peças direcionadas a ela. No Brasil, as peças direcionadas ao público infantil só começa a existir depois da Segunda Grande Guerra.

A partir daí, o teatro infantil passa a ser visto como uma coisa mais específica, mas sempre voltado para a educação, num sentido mais pedagógico. Segundo Fernando Lomardo (1994), até a década de 1950, grande parte da dramaturgia infantil retratava o pensamento do adulto em relação à criança, sempre a expondo como um ser inferior, incapaz. Só depois desse período, com iniciativas de algumas companhias teatrais como a dos Artistas Unidos e a do Tablado, começa-se apontar novos rumos para o teatro infantil.

Sob essa perspectiva, Maria Clara Machado representa um marco no teatro infantil brasileiro se revelando uma grande autora de textos teatrais para criança. Em 1953, funda o Tablado, no Rio de Janeiro, apresentando peças com textos adaptados da literatura infantil e várias peças voltadas para o folclore. Dessa forma, o auge do teatro infantil no Brasil tem início a partir de 1970, com as peças dessa autora, que dominaram

as representações para criança nos grandes centros até surgirem novos nomes na dramaturgia infantil.

Assim como a literatura, o teatro infantil, voltado para criança sempre esteve relacionado com atividades pedagógicas, com objetivo único de transmitir valores morais e comportamentos aprovados pela sociedade. Da mesma forma que o teatro infantil é considerado uma arte menor, a literatura para esse público, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003), costuma ser encarada como produção cultural inferior.

No Brasil, as primeiras obras literárias direcionadas ao público infantil só começaram a aparecer no século XVIII. Entre 1920 a 1945 começa a mudar o cenário da literatura infantil, que até então era cópia europeia.

Monteiro Lobato foi o primeiro autor que investiu no público infantil usando de uma nova estética literária, fugindo dos padrões pedagógicos, preocupado em escrever histórias de modo a instigar a criança a tornar-se crítica. A década de 1960 a 1980 ficou marcada pela autonomia na literatura infantil. Nesse período surgem muitos autores que retomam a liberdade de criação iniciada com as obras de Lobato, que atraem as crianças. Entre os muitos autores dessa época estão Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Lygia Bojunga Nunes, Ziraldo, Mário Quintana, Pedro Bandeira, Tatiana Belinky, Sonia Junqueira e Sylvia Orthof, autora da obra do estudo em foco: *Eu chovo, tu choves, ele chove...* (2001).

Apesar desse trabalho estar pautado em um texto dramático, não podemos deixar de falar em literatura infantil, visto que dentre esses autores, Sylvia Orthof é um nome de destaque na literatura infantil brasileira e um grande nome na arte de representar para crianças, embora seu lado teatral seja menos conhecido, principalmente pela nova geração. Ao escrever textos questionadores, divertidos, ágeis e de linguagem fácil, ela se preocupa com a criança, com o universo infantil, contribuindo assim, para a sua formação como leitor crítico e autêntico. Diante desse contexto, é importante salientar que o elo entre a ludicidade e o conhecimento cria-se a partir do momento em que a criança tem ao seu alcance livros de autores, como os de Sylvia Orthof, pois, enquanto ela se diverte, também aprende.

As obras de Sylvia Orthof, literárias e teatrais, são marcadas pelo humor, pela mistura de fantasia e realidade, pela descontração e pelo espírito de liberdade. Em suas histórias, a autora traz personagens como bichos, crianças, avós e objetos personificados, que apresentam comportamentos exagerados, e com atitudes inesperadas quebram as regras de boas maneiras e estereótipos sociais. No conjunto, esses personagens buscam caminhos próprios para solucionar problemas presente no enredo das histórias. São esses os aspectos que fazem a criança se prender à leitura, pois, os temas abordados nas histórias são significativas para o pequeno leitor.

Sylvia Orthof teve sua vida dedicada aos palcos. Atuou como atriz, diretora, cenógrafa, manipuladora de fantoches e dramaturga. Foi premiada, conhecida e reconhecida como uma mulher de teatro. Nos últimos anos de sua vida se dedicou aos livros infantis, se consagrando como escritora para crianças e adolescentes com mais de 100 livros publicados.

O presente trabalho tem como objeto central o texto teatral de Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu chove, ele chove* e, desse modo, o objetivo foi investigar a constituição dos jogos dramáticos no referido texto, visto que, segundo Fernando Lomardo (1994), o jogo dramático é a base do teatro, e que a base do jogo dramático é o “faz-de-conta”. Desse modo, entendemos que o texto teatral *Eu chovo, tu choves, ele chove*, também é drama, pelo discurso emancipatório, mas está permeado pelo jogo dramático, visto que, a peça é uma mistura de realidade e fantasia em que a autora se apropria do imaginário e do faz-de-conta para contar uma história. Outro fator relevante desse trabalho é contribuir para ampliar o espaço com o nome da autora no meio acadêmico, pois são poucos os estudos voltados a essa escritora e dramaturga.

Por meio de pesquisa bibliográfica e ancorada nos estudos de Sábato Magaldi (1997 - 1998), Patrice Pavis(1999), Sonia Pascolati(2009), entre outros autores, foi possível conhecer a concepção de gênero dramático, a origem da arte de representar, assim como o contexto histórico do teatro no Brasil, o espaço que o teatro infantil ocupa nos palcos brasileiros, e ainda a trajetória de Sylvia Orthof como escritora e dramaturga de textos infantis, pelas características humorísticas de suas obras. Esse trabalho apresenta-se dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo, “Um brevepanorama do teatro infantil no Brasil” aborda o gênero dramático, o miradouro do teatro, em suas concepções. Esse capítulo retrata, de

forma sucinta, os períodos da trajetória do teatro brasileiro. Destaca-se, aqui, a pertinência do teatro na condição humana, pois se trata de uma manifestação artística presente em várias sociedades, desde os primórdios dos tempos, em que se caracterizava apenas pelos rituais de origem religiosa, que com o tempo deu lugar às encenações dramáticas, e aos jesuítasque, para catequizar os índios, recorriam a essas encenações. Ainda nesse capítulo serão abordadas questões sobre o teatro infantil e o papel que ocupa na sociedade, em como as primeiras encenações para crianças, sua pertinência no universoinfantil.

No segundo capítulo, “Sylvia Orthof: traços e retratos de uma inventadeira de palco e escrita”, discorreremos sobre a vida e a obra de uma autora que se dedicou ao palco e à escrita. Nesse capítulo, faremos algumas considerações sobre a literatura infantil da autora, suas premiações, suas obras relacionadas por ano de publicação e abordaremos questões sobre o humor e o riso nas obras orthofianas. Também discutiremos a dramaturgia infantil da autora no cenário brasileiro, enfatizando *Eu chovo, tu choves, ele chove*, quanto ao tema, enredo, personagens e humor contidos na peça.

O terceiro capítulo “A constituição do jogo dramático em *Eu chovo, tu choves, ele chove...*”, esclarece a diferença entre jogos teatrais e jogos dramáticos, visto que, nesse capítulo, demonstraremos como os jogos dramáticos se constituí em uma peça teatral e principalmente no texto teatral de Sylvia Orthof, uma vez que sabemos que a base do jogo dramático é o faz-de-conta, e o texto da autora está recheado de humor, musicalidade, imaginação e fantasia.

É nessa perspectiva que esse trabalho se desenvolve, ou seja, possibilitando-nos reconhecer o teatro como uma arte importante na construção humana; conhecer um pouco do panorama histórico do teatro brasileiro, e dentro deste, o papel do teatro infantil. Dentro desse contexto, levando em consideração traços significativos do jogo dramático na peça, achamos a obra *Eu chovo, tu choves, ele chove...* (2001), um instrumento relevante na arte de representar para crianças.

CAPÍTULO I – UM BREVE PANORAMA DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL

1.1 - Gênero Dramático: o miradouro do teatro

Primeiramente, é importante refletir sobre a natureza e a densidade estética do drama antes de abordarmos o teatro infantil, foco de estudo desse capítulo, o que exige algumas considerações acerca da sua etimologia. Quando pensamos em teatro, temos em mente que teatro é a arte de representar, o que é intrínseco ao ser humano uma vez que “o teatro tem origem em rituais como danças tribais, ritos religiosos ou cerimônias públicas ou ainda na tendência humana [...] de experimentar o mundo por meio do jogo, do lúdico” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Segundo Fernando Peixoto (1980, p. 15-16), “o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do expectador. [...] quando existe consciência de que ocorre uma “simulação” [...]”, isto quer dizer que o disfarce é aceito, até mesmo quando o homem representa um deus. Desse modo, tudo indica que “o jogo teatral, a noção de representação, nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo” (PEIXOTO, 1980, p. 14), pois sabe-se que na história da Grécia antiga depois da colheita das uvas os homens homenageavam Dionísio, deus da fertilidade, da dança, da alegria, da embriaguez, com uma grande festa, com canções, procissões, máscara, tochas e interpretações. Esses festejos e comemorações tinham a dimensão de um grande espetáculo proporcionando emoção e prazer aos participantes, visto que o riso e o deboche advinham da representação de seus costumes cotidianos. Nessas celebrações os homens bebiam vinho até chegarem ao êxtase. Esses rituais se assemelhavam a ritos de carnaval, que por sua vez, “[...] graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral” (BAKHTIN, 1993, p. 06). Nessa perspectiva, dá-se a construção do gênero dramático que se consagrou séculos depois.

Segundo Sábato Magaldi (1998), a palavra teatro nos apresenta dois significados fundamentais: inicialmente, teatro pode ser o imóvel, o edifício, destinado às realizações dos espetáculos, com características especiais para essas representações, compostos basicamente de palco e plateia; e também podemos entender teatro como uma arte específica representada por um ator ou um conjunto de atores transmitida a uma plateia. Assim, podemos afirmar que teatro é uma forma

de arte em que o ator ou conjunto de atores interpretam uma história para uma plateia, em um determinado lugar específico. Fernando Peixoto (1980, p. 9) reforça bem essa afirmação, quando diz que teatro é “um espaço, um homem que ocupa esse espaço, outro homem que o observa”.

Quanto à origem etimológica, o termo teatro vem do grego *théatron*, que segundo Magaldi (1998) significa miradouro, lugar no qual é possível observar algo, ou seja, lugar adequado à representação cênica, porque implica a ideia de público, plateia e assistência. Assim, “o termo teatro é associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Já a palavra drama, na concepção de Peter Slade (1978, p. 18) também é originária do vocabulário grego *drao* e quer dizer “eu faço, eu luto”, o que significa ação, “remetendo à existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma conseqüente dinâmica de causa e efeito entre suas ações” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Falar de gênero dramático é falar de gênero teatral, pois, drama configura um texto destinado à representação, seja comédia, tragédia, farsa, etc. Segundo Pascolati (2009, p. 93), o gênero dramático se diferencia dos demais gêneros, visto que, seu estudo “implica uma dupla dimensão: o estudo do texto, o que chamamos literatura dramática, e o estudo do espetáculo, a outra face do fenômeno teatral”. Embora a narrativa esteja inserida no texto dramático, existem algumas diferenças que caracterizam os dois gêneros, como aponta Pascolati (2009, p.96), no quadro a seguir.

	NARRATIVA	DRAMA
ENREDO	Permite multiplicidade de núcleos narrativos. Pode se desenvolver e se desdobrar em muitos episódios.	Concentrado em uma ação nuclear. Circunscrito a poucos episódios
PERSONAGENS	Podem ser inumeráveis e apresentar múltiplas dimensões, sendo possível descrevê-las em pormenores e analisar seu íntimo cuidadosamente.	Em número reduzido e retratadas com pinceladas precisas. Traços essenciais, valores e formas de pensar são revelados por atitudes e

		pelo diálogo.
TEMPO	Pode ser distendido indefinidamente, acolhendo antecipações ou <i>flashback</i> . Possibilita grandes transformações das personagens.	Reduzido ao necessário para o desenlace do conflito, focalizando as personagens numa situação bastante específica.
ESPAÇO	Múltiplo e variado. Pode ser descrito minuciosamente.	Limitado ao essencial. Organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Geralmente reduzido a um ou dois ambientes.
RECEPÇÃO	Ritmo da leitura solitária.	A leitura das indicações cênicas possibilita a construção imaginária de espaços, movimentos e caracteres. Prevê a recepção coletiva pelo público no teatro.

Assim, podemos perceber que o gênero dramático apresenta “o mundo como se fosse autônomo, livre da visão determinante de personagens e narradores” (PASCOLATI, 2009, p 91), visto que a sua relação com o público não se dá através da leitura, mas sim pela mediação de atores que transformam o texto narrativo em ações dialogadas. Aristóteles reforça essa ideia, pois, teoriza o drama, em sua origem, como um gênero que realiza a imitação por meio de personagens em ação e não pela forma narrativa. O filósofo, em sua *Poética* (1993, p. 27), afirma que o “imitar é congênito no homem”, o que o diferencia dos outros animais, pois, o homem não se limita em copiar, mas por imitação, aprender as primeiras noções da realidade e se comprazem no imitado. Assim, entendemos que a imitação é instintiva ao homem desde sua infância e é por meio dela que adquirimos nossos primeiros conhecimentos e experimentamos prazer. Portanto, o princípio da mimese

aristotélica dá-se pela capacidade espetacular da imitação humana, o que torna a arte um objeto de representação e necessidade para o homem.

Magaldi (1998), pondera que a essência da arte dramática implica a ideia de representação e para tanto, no teatro, são necessários três elementos: o ator, o texto e o público, visto que, “o processo teatral não se processa sem a conjugação dessa tríade.” (MAGALDI, 1998, p. 8). Portanto, para que o processo teatral aconteça é preciso ter um público que vê e ouve um ator, ou um conjunto de atores, interpretando um texto.

Sob essa perspectiva, percebemos que teatro é a arte de representar que se comunica ao vivo, expondo ideias, reflexões e conflitos humanos. Sabemos que o teatro é uma arte passageira, mas contundente, visto que cada representação é única e só pode ser lembrada por quem a presenciou. Nenhuma forma de documento é capaz de transmitir a emoção experimentada pelo público que presenciou uma encenação. Segundo Anne Ubersfeld, “a representação é uma coisa instantânea, perecível, somente o texto é duradouro” (UBERSFELD, 1978, p. 8).

1.2. O teatro brasileiro em cena: uma síntese histórica

Da mesma forma que fizemos uma abordagem relevante sobre a natureza do teatro e as especificidades do gênero dramático antes de adentrarmos no contexto da dramaturgia infantil, avaliarmosser pertinente apresentar uma breve síntese da trajetória do teatro brasileiro, visto que a arte de representar para criança é parte desse processo histórico.

Sabe-se que a arte dramática brasileira surgiu no século XVI, quando Portugal começou a fazer do Brasil sua colônia, e os jesuítas, sob a liderança do Padre José de Anchieta, com intuito decatequizar os índios, implantaram uma nova religião, a católica, e também uma diferente cultura, incluindo teatro e a literatura. Assim, a primeira forma de teatro que os brasileiros conheceram foi a dos portugueses, que se baseava na Bíblia e tinha caráter estritamente pedagógico. Os jesuítas encontraram nas tribos brasileiras uma inclinação natural para a música, a dança e a oratória, o que contribuiu para o desenvolvimento da arte teatral que, além de diversão, era um instrumento de civilização e de educação religiosa, pois, o

teatro, pela sua arte representativa, era muito mais eficiente do que um sermão, por exemplo.

Dessa forma, as primeiras peças foram escritas pelos jesuítas, que se utilizavam da própria cultura indígena, uma estratégia de atrair os índios com assuntos que eles conheciam, sem, no entanto, deixar de acrescentar os assuntos da igreja católica, para que o objetivo maior, a catequese, não se perdesse. Nessa perspectiva, as peças tinham sempre um fundo religioso, moral e didático. Os personagens geralmente eram santos, demônios ou então apenas representavam simbolismos, como o amor ou o temor a Deus. Segundo Magaldi (1997, p. 24) “os próprios índios, ensaiados pelos padres, incumbiam-se da representação de diversos papéis, compenetrando-se muito mais dos ensinamentos enunciados”. Nessas representações as mulheres não participavam das encenações, para representá-las os homens se caracterizavam como tal. O teatro, como catequese, passou a ser matéria obrigatória nos colégios da Companhia de Jesus, na área de humanas.

Padre José de Anchieta foi um dos autores de maior destaque na época e entre seus textos destaca-se *Auto de Pregação Universal*, escrito entre 1567 e 1570, representado por vários anos em muitos locais do Brasil e *Na festa de São Lourenço*, também conhecido como *Mistério de Jesus*. Além dos autos, os jesuítas introduziram outros estilos teatrais como o presépio, que passou a ser representado nas festas folclóricas e os pastoris. “Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, [...] eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo” (MAGALDI, 1997, p. 24).

Durante o século XVII as representações de peças escritas pelos jesuítas, com a finalidade de catequese, começaram a ficar mais escassas, pois, dependiam das festas religiosas ou cívicas para que fosse realizado. Esse período é chamado de Declínio do Teatro dos Jesuítas. Sob essa perspectiva, Magaldi (1997, p. 25), enfatiza que “não chegaram a nós outros textos jesuítas e, pelo menos até agora, não se descobriram textos que tenham sido representados durante o século XVII”. Neste século, no Brasil, foi notória a repercussão do teatro espanhol e um nome de destaque ligado ao teatro foi o de Manuel Botelho de Oliveira (Bahia, 1636-1711), considerado o primeiro comediógrafo brasileiro. Magaldi (1997, p. 25) observa que

ele foi o mais antigo poeta brasileiro a ter suas obras publicadas, tendo escrito duas comédias em espanhol (*Hay amigo para amigo* e *Amor, Engaños y Celos*).

Dois anos depois de instalada a Corte Portuguesa, D. João VI, no decreto de 28 de maio de 1810, ordena a construção de um “Teatro decente” no Rio de Janeiro. Assim, são construídas novas casas de espetáculo e a família real portuguesa traz para o Brasil a visita de Companhias teatrais e operísticas e o hábito das apresentações artísticas nas grandes metrópoles. Isso impulsiona a formação de núcleos teatrais por grupos acadêmicos em Olinda, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Dessa forma, as companhias teatrais passaram a tomar conta dos teatros, trazendo com elas um público cada vez maior. Em 1833, estreou em Niterói, uma companhia de teatro totalmente brasileira, dirigida por João Caetano, grande ator e encenador brasileiro, com o drama *O Príncipe Amante da Liberdade* ou *A Independência da Escócia*.

Na trajetória do teatro brasileiro, dos primeiros anos de colônia até os dias de hoje, o que se vê é um país onde o teatro, sem tradição, sempre foi dominado por estrangeiros, falando com sotaque lusitano e imitando modelos europeus. Assim, é comum afirmar “[...] que o teatro brasileiro não existe” e que ainda “[...] não se definiu uma especificidade da cena brasileira, capaz de agir como elemento dinamizador de outras culturas” (MAGALDI, 2004, p. 09). Contudo, não se deve esquecer que o bom teatro é exceção, em todo o mundo.

A existência do teatro está relacionada com o comercialismo e nos dias de hoje, o teatro brasileiro sofre as mesmas vicissitudes do teatro nos grandes centros internacionais, que se igualam na luta pela sobrevivência. É importante ressaltar que a literatura dramática não pode competir com as melhores produções literárias do poema e do romance, visto que, segundo Sábato Magaldi (2004, p.10), “[...] poucos são os textos que se salvam e permitem conjecturar que venham mais tarde a ser citados na história”, mas, aos poucos, continuamente, vem se destacando e impondo-se entre nós.

Para entender melhor o processo de materialização do teatro brasileiro, se faz necessário conhecer os momentos importantes dessa trajetória: o período romântico, Revista e Operetas, a Era das Companhias, os anos de militância e a Cena Contemporânea, o que abordaremos de forma sucinta, já que não é o foco central desse trabalho. Sob esse olhar, podemos dizer que “ninguém, infelizmente, nos ensinou a

amar o teatro brasileiro” (MAGALDI, 2004, p. 12), pois, nas escolas, apenas os romances e a poesia nos são apresentados e nenhum estudo é feito da literatura dramática.

Com o início do romantismo, em meados século XIX o teatro brasileiro começa a se consolidar. Um dos responsáveis por essa estabilização do teatro nacional foi Martins Pena, através de suas comédias de costumes. Assim como ele, outros nomes se destacaram na época: o dramaturgo Artur Azevedo, o ator e empresário teatral João Caetano e o escritor Machado de Assis que se destacou também nos dois gêneros.

Desde a independência do Brasil, em 1822, um sentimento nacionalista tomou conta do povo brasileiro em suas manifestações culturais, atingindo até o teatro. Esse espírito, segundo o romancista Joaquim Manuel de Macedo, destacou alguns mitos, como o mito da grandeza territorial do Brasil, da opulência da natureza do país, de sentimento de igualdade entre todos os brasileiros e da hospitalidade de seu povo. Esses fatores orientaram e estimularam, em grande parte, os artistas românticos desse período. João Caetano encenou em 13 de março de 1838, no teatro Constitucional Fluminense, a tragédia *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, peça de Gonçalves de Magalhães, o que deu início ao teatro verdadeiramente profissional e brasileiro. “O papel de Gonçalves de Magalhães no teatro brasileiro foi, sobretudo o de dar consciência e impulso orientador a uma aspiração íntima do país, quando chefiou o grupo literário que introduziria entre nós o Romantismo” (MAGALDI, 1997, p. 34).

No mesmo ano, a 4 de outubro, também no teatro Constitucional Fluminense, pela mesma companhia de teatro de João Caetano, foi representada pela primeira vez a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, sem nenhuma pretensão histórica. Entretanto, a peça foi o início para a consolidação da comédia de costumes como gênero teatral preferido pelo público, pois, a comédia escrita pelo autor, era de “feitio popular e de ambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira” (MAGALDI, 1997, p. 42). Martins Pena é considerado o verdadeiro fundador do teatro nacional e da nossa comédia de costumes, pela qualidade e quantidade de sua produção, “filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira” (MAGALDI, 1997, p. 42).

O Romantismo deu a tônica de uma dramaturgia de temas brasileiros, contudo, poucos textos chegaram a serem encenados. Depois de enfrentar com muita luta as

árduas crises políticas do país, em 1900, o teatro deu seu grito de liberdade e conseguiu registrar sua marca na história da dramaturgia brasileira.

Em 1922, realizou-se em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, “cujo objetivo era sacudir todos os campos da expressão estética, esclerosados no academicismo e na acomodação” (MAGALDI, 1997, p. 195). Sob essa perspectiva, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Malfatti e muitos outros artistas, renovaram suas artes (a poesia, a música, a pintura, o romance, etc.), atualizando-as respectivamente pelos padrões europeus, adotando uma linguagem mais popular. Infelizmente o teatro ficou de fora na Semana. Oswald de Andrade foi um dos interventores na Semana de Arte Moderna de 1922, o qual teve uma função simbólica importante na identidade cultural brasileira. Mas esse acontecimento foi muito importante, porque depois da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*, texto consagrado na dramaturgia brasileira.

A ditadura, no período de 1937 a 1945, procurou silenciar o teatro, mas devido à ideologia populista, através do teatro de revista, mantêm-se em atividade. Nesse período, segundo Peixoto (1980), surgem as primeiras companhias estáveis no Brasil: Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Eva Tudor, entre outros. Apesar da dramaturgia pobre, é um período dominado pela presença de atores, é “um teatro que hoje precisaria ser revisto criticamente, pois foram sumariamente negados por uma crítica apressada em estabelecer novos critérios” (PEIXOTO, 1980, p. 117). Assim, nesse período, uma nova ideologia começa a surgir, juntamente com Oswald de Andrade que deixa um grande patrimônio teatral para o país com as obras que escreveu: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Segundo Magaldi (1997, p.206),

[...], essas peças são menos construtivas do que destruidoras de todo o convencionalismo passado. Não é à toa que Oswald de Andrade ridiculariza, frequentemente, nos diálogos, o próprio teatro. Essa dramaturgia, como de resto toda a arte nascida do movimento modernista, fez a completa higiene do país, para que se realizassem mais tarde obras sólidas.

Diante desse contexto, observa-se que Oswald de Andrade se mostrou corajoso ao enfrentar desinibido, a ditadura de Vargas que o sufocava com a censura de seus textos.

Em 1938, Paschoal Carlos Magno funda o Teatro do Estudante do Brasil, com intuito de produzir espetáculos sob uma visão mais cultural da expressão teatral. Nesse segmento, com o aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro em 1941, conduzido por Brutus Pedreira, Luiza Barreto Leite e Santa Rosa, tem-se o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil, no qual o grupo faz jus a esse privilégio histórico, visto que, “lançaram-se *Os comediantes* à tarefa de reforma estética do espetáculo” (MAGALDI, 1997, p.207), pois todas as peças tinham que se transformar num grande espetáculo para que fosse possível seguir os passos do teatro europeu. Nesse período, em São Paulo, dois grupos também amadores, realizavam um trabalho semelhante na preparação da nova geração de atores: o *Grupo Teatro Experimental*, de Alfredo Mesquita, e o *Grupo Universitário de Teatro*, de Décio Almeida Prado. Mas, a mudança para um novo padrão cultural só aconteceu com a presença de outro estrangeiro, o polonês Zbigniew Ziembinski, que está definitivamente incorporado no teatro nacional. Dessa forma surgem companhias experimentais de teatro que introduz o modelo estrangeiro entre nós, o que se estende por longos anos, consagrando assim, o princípio da encenação moderna no Brasil. Segundo Magaldi (1997) em São Paulo, o teatro era importação do Rio de Janeiro, pois, a cidade que mais crescia no país, não tinha como hábito cotidiano a arte teatral, portanto, “a procura de um teatro artístico deveu-se ao Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, e ao Grupo Universitário de Teatro, fundado por Décio de Almeida Prado” (MAGALDI, 1997, p. 209).

Nelson Rodrigues, considerado o pai do teatro brasileiro moderno, estreou em 1943, *Vestido de noiva*, encenado por atores amadores do grupo *Os Comediantes*, sob direção de Ziembinski, que o consagrou e promoveu a grande revolução do teatro brasileiro. “Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais” (MAGALDI, 1997, p. 217). Nelson Rodrigues fazia um “teatro desagradável” segundo ele mesmo, assim, fugia dos padrões convencionais, já que suas obras eram consideradas “pestilentas, fétidas, capazes, por si sós de produzir o tifo e a malária na plateia,” visto que o autor “deliciava-se em assustar o repousado gosto burguês” (MAGALDI, 1997, p. 221).

O teatro em São Paulo teve um impulso admirável em 1948, sob responsabilidade do industrial italiano Franco Zampari, criador do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, uma companhia que produzia teatro da burguesia para a burguesia,

importando técnicas e repertórios estrangeiros que, segundo Magaldi (1997, p. 209), a história do TBC “não só domina o panorama nacional dos últimos anos, mas tem sido fonte de outras companhias jovens de mérito”. Com o tempo, o TBC sofreu grandes dificuldades financeiras, e, para evitar um prejuízo maior, Franco Zampari decide vendê-lo, já que se vê impossibilitado de recorrer a novos empréstimos. Assim, o governo de São Paulo, atendendo a reivindicação da classe teatral, assume as dívidas do conjunto, considerando que o TBC era patrimônio da cidade. Em 1957, surge o Teatro de Arena de São Paulo, que mesmo a meio de preocupações sócio-políticas, segundo relatos de jornais, foi considerado a porta de entrada de muitos amadores para o teatro profissional.

Muitos são os dramaturgos consagrados que marcaram uma história na trajetória do teatro brasileiro, entre eles estão o poeta baiano Castro Alves, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, Martins Pena (conhecido como o pai da comédia), Dias Gomes, reconhecido com *O pagador de promessas* em 1960, alcançou projeção nacional ao ser adaptado para o cinema.

Ariano Suassuna, outro desbravador na arte de representar, abre novo caminho no teatro brasileiro, em 1955, quando escreve um de seus inúmeros sucessos, *Auto da Compadecida*, fundindo o milagre de inspiração medieval e o cômico nordestino. O autor “alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal” (MAGALDI, 1997, p. 237).

As décadas de 1960 e 1970 foram as mais duras na história das artes cênicas do país. Em 1964 com o Golpe Militar, as dificuldades são inúmeras para diretores e atores de teatro, pois a repreensão chega avassaladora, transformando-se em verdadeiro terror a perseguição à arte teatral. Assim, nessa luta contra a censura, a dramaturgia brasileira enfraqueceu-se. Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge de Andrade, Vianninha e muitos outros foram perseguidos pelo regime militar. Outros foram presos, torturados ou exilados, entre eles José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Mas mesmo diante deste cenário o teatro mostrou uma força surpreendente, pois muitos grupos e dramaturgos conseguiram projeção na arte de representar.

Nesse segmento, o dramaturgo Plínio Marcos alcançou grande notoriedade ao trazer para o palco a figura da marginalidade, numa linguagem contundente. Suas peças,

Dois perdidos numa noite suja e Navalha na carne, estreadas em 1966 e 1967, foram marcadas pela autenticidade, dando novo vigor à dramaturgia nacional.

Nessa breve apresentação da trajetória histórica do teatro brasileiro, podemos observar que houve grandes mudanças da arte dramática no país. Quanto ao teatro contemporâneo, mesmo com todas as mudanças ocorridas, este mantém vivas as raízes já fixadas anteriormente. Sob esse olhar, o teatro infantil, ao longo dos tempos, também ocupou um espaço mais significativo nos palcos das artes cênicas.

1.3. O teatro infantil: panorama universal

Quando pensamos em teatro infantil, é preciso se reportar ao passado para compreender a evolução do teatro. O espectador de hoje, de modo geral, conhece o teatro de hoje. No caso específico do teatro infantil, o papel da criança era o de representar para adultos e não havia encenação de peças direcionadas a elas, o que nos submete a refletir que a criança não ocupava o seu verdadeiro papel na sociedade, pois era vista como um ser humano menor.

Fernando Lomardo (1994), em seu livro *O que é teatro infantil*, apresenta-nos um panorama histórico do teatro infantil no mundo e no Brasil, abordando os principais realizadores, evolução dramática, o teatro na educação, assim como montagens de textos e discussões sobre como se deve ler ou encenar peças para as crianças. Para o autor, o teatro está completamente vinculado ao jogo dramático, uma vez que o jogo dramático é “qualquer ação em que se vivencie uma experiência imaginária. Portanto, a base do jogo dramático é o “faz-de-conta”. (LOMARDO, 1994, p.10). Assim podemos afirmar que o jogo, no teatro, como forma de representação, é instrumento necessário para a comunicação com o público de uma forma espontânea, prazerosa.

Os registros mais antigos sobre teatro para crianças, segundo Lomardo (1994), referem-se à China, no século III a.C., onde, os manipuladores de bonecos realizavam apresentações de espetáculos domiciliares que divertiam e davam prazer às crianças e mulheres da alta sociedade. Os bonecos, marionetes, fantoches e mamulengos, surgiram a mais de 2.000 a.C. e são umas das mais antigas manifestações teatrais. Segundo o autor, essas manifestações, sendo hoje tão identificado com o teatro infantil, só passaram a fazer parte do universo da criança depois de muito tempo, mesmo porque

“uma arte dirigida à criança não fazia parte do *modus vivendi* dessas antigas sociedades (LOMARDO, 1994, p. 11). Assim como as apresentações com bonecos, o teatro de sombras do autor Frances Dominique Serafhin, conhecido como “sombras chinesas”, é outro importante movimento de teatro de formas animadas, com seus figurinos negros e articulações simples, que também encantou as crianças.

Depois do teatro de bonecos, a herança mais antiga do teatro infantil encontra-se datada entre os séculos XV e XVII da era cristã: a *commediadell'arte*, que significa “a comédia do artesão” ou “o teatro do profissional”. Esta modalidade teatral surgiu na Itália, formada por grupos de profissionais viajantes que se ocupavam exclusivamente do teatro, apresentando-se em palcos móveis, por todas as cidades, lugarejos por onde passavam, sobrevivendo de contribuições espontâneas da plateia com o que pudessem doar, daí o conhecido hábito de “rodar o chapéu”. Atores e atrizes das *commédiadell'arte* eram verdadeiros acrobatas do palco e hábeis improvisadores, uma vez que se dedicavam integralmente ao Teatro. Os espetáculos apresentavam características cômicas, roteiros simples e, mesmo não sendo um teatro voltado para o público infantil, as crianças se encantavam e eram atraídas devida às agilidades cênicas dos artistas unidos ao riso.

O que é marcante nos artistas da *commediadell'artesão* seus personagens fixos, engraçados e exagerados, que sempre se repetiam em cena. Dentre esses personagens destacam-se o Arlequim, a Colombina, o Pierrô, o Pantaleão, o Polichinelo, que atravessaram os séculos e chegaram até nossos dias, tornando-se modelos para os autores infantis. Dentre esses personagens, Polichinelo, foi o que se tornou mais conhecido sem perder suas características originais: debochado, modos grosseiros, intolerante e desrespeitoso com as instituições. O desaparecimento deste grupo de artistas, na Europa do século XVII fez com que outros grupos de teatro de bonecos surgissem e absorvessem, aos poucos, seus textos e seus personagens, continuando a propagação dessa arte, aperfeiçoando e aplicando o cômico aos textos e atingindo seu auge nos séculos XVIII e XIX.

Quanto ao teatro educativo, segundo Lomardo (1994), este fora completamente confundido com o teatro moral ou religioso. O teatro educativo tinha por objetivo reconhecer a criança como um ser em constante mudança. Do século XVII para o século XIX, na Europa, o teatro educativo ganhou permanência até o final da Segunda Guerra

Mundial, abrindo espaços para novas perspectivas. Dessa forma, a função pedagógica do teatro, talvez por influência de propostas educacionais formuladas por alguns estudiosos sobre a infância, passa a ser vista com outros olhos, com maior cuidado. Nesse período surgem muitas companhias de teatro para crianças, assim como uma abertura maior às representações de grandes espetáculos direcionados ao público infantil, e também surgem propostas de um novo fazer teatral direcionado para o campo pedagógico, favorecendo a infância.

Nessa perspectiva, na esteira de Lomardo (1994), surge a primeira companhia moderna profissional – O teatro da criança - inaugurada na Rússia em 1918, formada por artistas adultos, educadores e alguns burocratas. Os espetáculos não tinham a intervenção de bonecos e objetivava formar cidadãos socialistas, através de um método de excessivo rigor, ditatorial, o qual consistia policiar as crianças durante os espetáculos. Junto a um comitê científico, Natalia Satz, era responsável pela direção da companhia e encarregada de observar as reações das crianças no início e no fim de um espetáculo, visto que, o teatro da criança servia como instrumento disciplinar, em outras palavras, a lavagem cerebral. Para que o comportamento das crianças dentro do teatro fosse investigado, os pais deveriam permanecer em outro ambiente, separados dos filhos sob o pretexto de estimular a autonomia da criança e não atrapalhar o processo.

A Companhia de Natália Satz motivou outros países a essa prática, pois, depois da segunda Guerra Mundial, na Europa, surgiram várias companhias dedicadas ao teatro para crianças, visto que, os educadores reconheceram o teatro como importante instrumento no processo educacional. Nessa perspectiva, as companhias surgiram com duas características próprias: uma dramaturgia especializada para crianças e a profissionalização das companhias.

Lomardo (1994) descreve que, na Austrália, desde 1938, o “Theatre for Children” promovia, por meio de suas representações, divertimento às crianças, além de problematizar e discutir em seus roteiros as diversas dificuldades inerentes à infância. Na Finlândia, foi fundado o Teatro Municipal de Turku, uma companhia formada por crianças. No México, após a segunda Guerra, foi criado o Instituto Nacional de Belas-Artes, em 1947; seu objetivo principal era a formação de plateia, nos moldes: “o espectador de hoje é o espectador adulto de amanhã”. Essas companhias, com exceção

da australiana, tinham um caráter pragmático e seguiam as mesmas regras do teatro russo, isto é, o teatro educativo.

1.4. Teatro infantil nos palcos brasileiros: temase autores

Assim como em outros países, em tempos mais remotos, no Brasil, o teatro de bonecos foi o índice do teatro infantil, pois essas manifestações teatrais atraíam as crianças de forma expressiva mesmo não estando direcionada especificamente a elas. Dentre essas manifestações populares no século XVIII, segundo Lomardo (1994, p. 32), havia três tipos de teatro de bonecos: os títeres de capote, os títeres de porta ou janela e os títeres de sala ou ópera de títeres.

Dos três, o mais interessante e curioso era os títeres de capote, um homem vestido com uma imensa capa preta era o próprio teatro. A capa servia de cortina, em que um bonequeiro, por trás desta, manipulava os fantoches, ou títeres (bonecos de luva), enquanto o homem-teatro tocava viola ou violino. As contribuições financeiras feitas pelo público eram espontâneas, assim como vimos na *commédiadell'arte*. Segundo Lomardo (1994), o “homem-teatro” não era exclusividade do Brasil, já que consta em alguns livros de teatro de bonecos que nesse mesmo período apresentações semelhantes a estas, com técnicas variadas, aconteciam na França, na Itália e na China.

Os “títeres de porta e janela”, assim como os “títeres de capote”, também eram apresentados ao ar livre, sobre bancadas das janelas ou portas das casas, pois, nessa época as portas eram divididas em parte inferior e superior, podendo assim abrir somente a parte superior e os bonecos apareciam sobre a parte inferior fechada.

Já os chamados “títeres de sala”, ou “ópera de títeres”, ao contrário dos “títeres de capote” e dos “títeres de porta e janela”, aconteciam em recintos fechados, utilizando-se de outros recursos para a apresentação, como luzes, músicos e alguns tipos de máquinas. Segundo Lomardo (1994, p.33), “essas manifestações se perderam com o tempo, e o teatro infantil (ou o que se assemelhava a ele) voltou ao ostracismo”. Assim, os registros sobre o teatro infantil se restringe apenas aos bonequeiros viajantes, teatrinhos circenses ambulantes e montagens domiciliar nas

casas de família mais abastada, como a peça *Revolta das Flores* montada pela princesa Isabel.

No Brasil, as peças de teatro infantil eram representadas por adultos para uma plateia de crianças e só começa a existir depois da Segunda Grande Guerra. No século XX, como ocorreu na Europa, o teatro infantil torna-se uma atividade mais específica, devido à demanda mais pedagógica do que estética. Segundo Lomardo (1994), os principais desbravadores desse novo gênero foram Olavo Bilac (1865 – 1918) e Coelho Neto (1864 -1934), ao lançarem em 1905, o *Teatrinho*, um livro composto de peças moralistas. Os dois separadamente publicaram *Teatro Infantil* e *Poesias Infantis*, obras compostas por pequenos diálogos e versos, objetivando inserir valores morais à educação que as crianças recebiam na escola, como solidariedade, o respeito ao homem e à natureza, coragem, entre outros.

Outros autores se dedicam a escrever para o público infantil com o intuito de impor à criança normas de comportamento com textos teatrais de caráter doutrinário, entre eles Carlos Góis (1881 – 1934) com as obras: *Ensinai a Ler*, *Alistai-vos!* e *Monólogos Cívicos*. A obra mais conhecida é *A Dona de Casa*, que segundo Lomardo (1994, p. 34-35),

Conta a história de uma menina “pretensiosa” que acredita poder cuidar da casa tão bem quanto a mãe. Numa tarde em que a mãe vai ao dentista, a filha assume o papel de dona de casa e passa a tarde inteira fazendo besteira e se metendo em mil encrencas, para no final admitir sua incapacidade e enunciar a velha fórmula: “Prometo me corrigir”.

Diante desse texto de Carlos Góis podemos perceber que o teatro infantil no Brasil, assim como em outros países, seguia o mesmo discurso pragmático de instruir através de um teatro de cunho moral, desestimulando as crianças de assumirem uma atitude de colaboração. Até a década de 1950, alguns adultos consideravam a criança um ser inferior e essa atitude se refletia na dramaturgia infantil, pois o teatro feito por crianças eram encenados sob a supervisão do adulto, com ajuda de fantoches ou máscaras, para, em seguida, apreender o que as peças queriam transmitir.

Ainda nessa perspectiva, segundo Lomardo (1994, p. 35), duas iniciativas

marcaram a década de 1930: o teatro escolar de Joracy Camargo (1898 – 1973) e Henrique Pongetti (1898 – 1979), que se fundamentava na ideia de fazer teatro para criança pensando no “adulto de amanhã” e a companhia teatral de Olavo de Barros, que montou em 1939 uma companhia de teatro formada por crianças que representava para crianças. A companhia permaneceu ativa até 1943, da qual surgiram atrizes de sucesso como Natalia Timberg e Dayse Lúci. Outros dois autores que contribuíram para o desenvolvimento teatral na escola de cunho moral e cívico foram Eustorgio Wanderley (1882 – 1962) e Figueiredo Pimentel (1869 – 1914).

As primeiras mudanças no teatro infantil começam a surgir no final da década de 1940 com o teatro infantil de Lúcia Benedetti (1914 – 1998) desmistificando a ideia de que o gênero dramático serve somente para orientar a criança a corrigir certos costumes sociais. Esse período marca também a passagem do amadorismo para o profissionalismo e o início das representações feitas pelos adultos para as crianças.

O primeiro registro de representação do teatro infantil no Brasil, segundo Garcia (1998), data-se em 1847, com a Companhia Artistas Unidos, sob a direção de Graça Mello (1914 – 1979) e com a atriz francesa Henriette Morineau (1908 – 1990) liderando o elenco, com a representação de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti em 1948, e de *Josefina e o ladrão*, da mesma autora. *O Casaco Encantado* é um texto ágil, cômico, sem pretensão moralista. Apesar de retratar o bem e o mal, não há conversão do mal para o bem, não há preocupação em mostrar o “bom caminho”, é um texto que não tem mensagem final, mesmo se tratando de uma peça para criança.

Lomardo (1994) assevera que nos anos seguintes crescem cada vez mais os textos direcionados às crianças, como *A Revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga (1949), *Lágrimas de Brinquedo*, de Alfredo Fernandes (1953), *As Três Rosas de Ouro*, de Lúcio Fiúza (1954), *O Boi e o Burro no Caminho de Belém e Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado (1950 e 1955), *Chapeuzinho Vermelho*, de Geraldo Campos (1955), *Joãozinho mais Maria*, de Daniel Rocha (1955), *Maria Trapalhona*, de Thaís Bianchi (1956), *O Caso dos Pirilampinhos*, de Stella Leonardos (1957), *Paulinho no Castelo Encantado*, de Vlademir José (1958). Mais autores seguiram escrevendo para crianças como Rebelo de Almeida, Odilo Costa Filho,

Zuleika Mello, Silveira Sampaio, GeisaBoscoli, José Valuzi e muitos outros. O objetivo maior desses autores, ao escreverem seus textos, era o de construir uma dramaturgia mais consistente para crianças, o que a maioria não conseguiu, já que, a maioria dos autores ainda conservava em seus textos o moralismo muito acentuado dominado pelo teatro escolar até então.

Em fins dos anos de 1940, Maria Clara Machado tenta as primeiras experiências com teatro para criança, recriando antigas formas de espetáculos populares, animadas por bonecos (os “mamulengos” do Nordeste). Dessa experiência, surge o Teatro de Bonecos (RJ), fundado e mantido sob sua direção, durante cinco anos.

Em 1951, a dramaturga, juntamente com Martins Gonçalves, funda o Tablado, no Rio de Janeiro. Para esse teatro, os textos adaptados foram os clássicos da literatura infantil (*Chapeuzinho vermelho*, *A gata borralheira* e outros), fragmentos de farsas do repertório europeu (*O médico imaginário*, de Molière), mitos religiosos (*São Jorge e o dragão*) e várias peças breves do tipo folclórico. Nesse período, tanto a crítica quanto a classe teatral, segundo Lomardo (1994, p. 55), “mantiveram, em momentos variados, opiniões contraditórias a respeito do trabalho de Maria Clara Machado e do Tablado” Não era só em relação ao teatro infantil, o teatro para adultos também enfrentava as opiniões favoráveis e desfavoráveis como podemos observar nos comentários de Paulo Francis, publicado no jornal *Última Hora* em 1957: “O espetáculo de O Tablado já dispõe dos ingredientes que poderiam resultar em um estilo, mas por motivos vários, não evoluiu; seu trabalho quase sempre sugere improvisação e mau acabamento” (LOMARDO ,1994, p.55-56). Em sentido oposto à opinião de Paulo Francis, ZoraSeljan, em crítica publicada no jornal *O Globo*, em 1961, ponderou que “O Tablado é o único teatro experimental do Rio e, das experiências a que se atreveu, a mais ousada constitui êxito completo: foi o fato de ter selecionado peças modernas e virtuosas.” (LOMARDO ,1994, p.55-56). Em uma visão reflexiva, José Arrabal questionou, em sua coluna em *O Jornal*, em 1971: “E assim, o Tablado vira instituição. Já é instituição. O que pode ser um perigo. Até um mal. [...] Mas necessário se faz ter a coragem de perguntar a si mesma: ‘Seria esta a concepção mais ajustada ao tempo em que estamos vivendo?’” (LOMARDO ,1994, p.55-56).

Diante de tantas indagações, o que se sabe é que Maria Clara Machado nunca deixou de se preocupar com as produções do Tablado, pois, os espetáculos montados e

representados pelo mesmo, sempre foram de boa qualidade, o que é significativo no que se refere à arte de representar para crianças diante de um contexto da dramaturgia infantil carente de bons textos e bons espetáculos.

Assim, entre 1953 e 1978, as peças infantis de Maria Clara Machado praticamente dominaram as representações teatrais para crianças nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro. Dentre as inúmeras peças, a mais conhecida e encenada *Pluft, o fantasma*, se destaca como um extraordinário sucesso até os dias de hoje.

Após o golpe militar de 1964, o teatro infantil começa a trilhar novos caminhos e os textos infantis começam a apresentar novas temáticas, com temas originais como a ficção científica sem, no entanto, descartar as lendas folclóricas e os contos de fadas. Nessa perspectiva, Pernambuco de Oliveira (1922 – 1983) outro autor de teatro infantil, ficou famoso com a peça *A Revolta dos Brinquedos*, assim como o poeta Walmir Ayala (1933 – 1991) que também escreveu para criança e entre suas peças são lembradas *Chico Rei, A Salamanca de jarau e A Onça de Asas*. Oscar Von Pfuhl, o dramaturgo se destacou com obras que “se caracteriza pela colocação de conflito sobre o contexto de uma relação política, seja no âmbito “cidadão x cidadão” [...], “patrão x empregado” [...] e da relação “adulto x criança” (LOMARDO, 1994, p. 58). A característica desse dramaturgo é a adaptação que ele fez dos clássicos, como Cervantes (*Dom Chicote*), Shakespeare (*Romão e Julinha*), Goldoni (*As Beterrabas do Sr. Duque*) e Grimm (*Um Lobo na Cartola – Chapeuzinho Vermelho*). Os textos de Jurandyr Pereira, dramaturgo que também escreveu para crianças, segue a mesma linha de Oscar Von Pfuhl, o discurso da “conversão do mal”. Entre seus textos estão *O Pirata, O Velho e o Mar, A menina das Estrelas, Libel, a Sapateirinha*.

Outros autores também conhecidos nesse período são Tatiana Belinky (*A Sopa de Pedra, Moisés Salvo das Águas, Os Dois Turrões*), Zuleika Mello (*A Formiguinha Vai à Lua, A Formiguinha Vai à Escola*), Pasqual Lourenço (*O Planeta dos Palhaços, O Sorriso do Palhaço, Chuva de Sorrisos*), Stella Leonardos (*O Guinholzinho do Seu Titerote*). É o início de uma dramaturgia que começa “a se alimentar de sua própria produção, se estabelecendo cada vez mais como gênero definido” (LOMARDO, 1994, p. 63).

Desse modo, a literatura infantil, assim como o teatro infantil no Brasil, teve o seu *boom* a partir de 1970, com as peças de Maria Clara Machado, uma grande revelação de autora para crianças que representa um marco no teatro infantil brasileiro. Nesse período o teatro infantil ganha destaque como gênero específico, visto que, nunca se discutiu tanto a dramaturgia infantil como nessa época. Em 1974, prêmios de destaque aos melhores do teatro no Rio e em São Paulo, como Molière, são conferidos também ao teatro infantil. Em 1975 o teatro Guaíra, de Curitiba, promove o Seminário de Teatro Infantil que a partir de 1976 transforma-se em Encontro Nacional de Teatro Infantil com a finalidade de discutir com artistas e arte-educadores, os problemas existentes e propor soluções para o teatro-educação e o teatro para crianças. Nesse período, o nome de Sylvia Orthofé destaca na dramaturgia infantil depois de ganhar dois prêmios consecutivos no concurso de teatro infantil promovido pelo teatro Guaíra.

Em 1978, o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN instituiu, dentro do Projeto Mambembe, o “Mambembinho”, que promovia apresentações em várias capitais brasileiras, de grupos de vários estados. No mesmo ano, funda-se em São Paulo a Associação Paulista de Teatro para a Infância e a Juventude – APTIJ que promovia oficinas de dramaturgia para atores de teatro infantil. No âmbito editorial, somente o teatro educativo mereceu maior atenção, pois, além de publicações de autores brasileiros, também são publicados alguns textos de arte-educadores estrangeiros, como *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin (1979, chegando ao Brasil com dezesseis anos de atraso) e o *Jogo Dramático Infantil*, de Peter Slade (1978, 24 anos de atraso). Obras essas, de grande contribuição para a nossa dramaturgia, mesmo chegando em atraso.

Diante desse contexto e de acordo com os estudos de Clóvis Garcia (1988), podemos perceber que nos anos de 1960, a expressão corporal e o jogo dramático passaram a ter maior importância do que a expressão verbal e os textos clássicos foram esquecidos. Nos anos de 1980 o teatro novamente integrou a retomada dos clássicos e a valorização da palavra com a valorização do visual, auxiliada pelo desenvolvimento da tecnologia teatral.

No teatro infantil, os clássicos correspondem à adaptação de histórias tradicionais, representadas pelos contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos. Lomardo (1994, p. 41) nos explica que:

Os contos de fadas são narrativas seculares que em dado momento foram graficamente registradas por algum pesquisador (Grimm, Perrault, etc.) e seu conteúdo pode ser interpretado de diversas maneiras. Essa é uma de suas maiores qualidades, como também de qualquer expressão verdadeiramente artística.

Dessa forma, entendemos que os contos de fadas constituem o universo infantil contribuindo para a formação e autoafirmação da criança assim como, na construção de sua identidade.

O teatro é uma arte cênica, fonte de cultura e educação, e também um processo de socialização. Desse modo, o teatro dirigido às crianças contribui para uma produção de bens culturais, já que, hoje, trata de temas diferenciados, quebrando vários tabus, pois a temática se modificou. Para Garcia (1988), as encenações perderam o caráter fragmentado dos jogos e voltaram a ter uma estrutura dramática mais consistente. A temática se volta para a ecologia, para os problemas da vivência infantil, para o desenvolvimento psicológico da criança, como o medo, a morte, a velhice, o sexo, os preconceitos, o que revela um amadurecimento no teatro infantil.

Infelizmente, não existem lugares e financiamento específico para tais apresentações e essas manifestações teatrais, se caracterizam como modalidade de lazer que se expande em uma sociedade em que a repartição de poder é desigual, sem contar ainda com um agravante maior: é o adulto que geralmente decide quando levar a criança ao teatro e qual o espetáculo assistir. Quando se fala em teatro infantil, ainda há uma atitude preconceituosa por parte dos órgãos culturais, da imprensa, da crítica, da própria classe teatral para com esse tipo de teatro, uma vez que:

Por ser “infantil” o teatro para o público jovem seria necessariamente, um teatro menor. Não há espaço nos jornais, não há crítica especializada, não há verbas específicas, não há casas de espetáculos adequadas e reservadas ao Teatro Infantil, o que não acontece em outros países. Quando estivemos em Moscou, em 1975, a cidade contava com 25 teatros reservados para as montagens dirigidas ao público jovem e, em 1981, foi inaugurado um belo, espaçoso e aparelhado Teatro de Ópera destinado ao público infantil e juvenil. Aqui, os espetáculos para crianças têm que se contentar com o espaço proscênio - o palco reservado às montagens para adultos - com prejuízo para a cenografia, para a iluminação, para a movimentação cênica. O que sobra dos teatros fica para o Teatro Infantil. Na verdade,

essa marginalização expressa a situação da criança na nossa estrutura social, também relegada a segundo plano. (GARCIA, 1998 p. 88):

Ocorre, todavia, que apesar da existência de muitos espetáculos modestos, primários, sem qualidade artística (como no teatro para adultos), o teatro para crianças, independente de todas as dificuldades, acompanha e incorpora as tendências do teatro contemporâneo.

CAPÍTULO II - SYLVIA ORTHOF: TRAÇOS E RETRATOS DE UMA INVENTADEIRA DE PALCO E ESCRITA



Memória é coisa puladinha,

Vai e volta, dá um nó, um laço,

Adora reticências! (Sylvia Orthof, 1996).

Com muito humor e descontração, do mesmo modo com que escreveu seus textos, Sylvia Orthof narra toda sua trajetória de vida em seu *Livro Aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996), o qual inspirou o subtítulo desse capítulo. Nesse livro, a autora, com seu jeito aparentemente atrapalhado de ser, como ela mesma se vê, narra sua biografia sem descrever os acontecimentos de forma certinha: “Tem gente organizada que sabe das datas direitinho. Este depoimento, perdão, mistura estações, não tem ordem cronológica certa. *Mea-culpa*. Vou escrevendo, tal qual os fatos chegam na minha doida cabeça” (ORTHOF, 1996, p. 38).

A artista Sylvia não gostava de escrever sobre suas intimidades, talvez, porque segundo ela, a mãe lhe dizia que a vida “pessoal” é pessoal e intransferível. A autora dizia que “nem tudo merece ser contado. Acho lindo a ficção, o faz-de-conta!” (ORTHOF, 1996, p. 48). Dessa forma, acompanhamos seu percurso biográfico e ficamos conhecendo um pouco da vida da autora desde sua infância.

Sylvia OrthofGeostkorzewicznasceu em Petrópolis, no hospital dos Estrangeiros no Rio de Janeiro, em 03 de setembro de 1932. Filha única de um casal de imigrantes judeus austríacos, sempre esteve ligada à arte. Seu pai, Gerhard Orthof, era pintor; o tio materno, compositor; a avó paterna era casada com um letrista de operetas vienenses; e a avó materna era pintora e ceramista de uma família burguesa de Viena que perdeu tudo na guerra e veio para o Brasil, fugindo do nazismo. Os pais se separaram quando ela tinha sete anos, numa época que isso não era muito comum. Seu pai se casou novamente e então, Sylvia foi morar com a avó Trude (Gertrud Alice Goldenberg). Foi atriz de teatro, trabalhou em televisão e cinema. Começou a atuar na Escola de Arte Dramática do Teatro do Estudante com quinze anos de idade.

Antes de completar dezoito anos, fez cursos de desenho, pintura, arte dramática e teatro na escola Educação pelo Teatro, em Paris, entre 1950 e 1952, onde aprendeu mímica com Marcel Marceau, e também foi aluna do *Éducation Par Le Jeu Dramatique*, onde decorou trechos de Racine, Molière, Verlaine, entre outros. Em Paris, estreitou laços com a única irmã de sua avó Trude, a famosa tia Hedy, que havia fugido para a França durante a guerra. Ao retornar ao Brasil, foi trabalhar em São Paulo como atriz no Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) e em tele peças na TV Record.

Aos 25 anos casou-se com Sávio Pereira Lima, um médico aventureiro e amigo dos artistas. No período de 1956 a 1960, Sylvia Orthof foi morar em Marabá, uma aldeia de pescadores no sul da Bahia, hoje Nova Viçosa, onde teve sua primeira filha, Cláudia Orthof. Nesse período, desenvolveu o teatro de bonecos, feitos de sabugo de milho e de palha, com crianças e também o teatro com pescadores da região, como ela descreve em seu depoimento: “Ali, à luz de lampião, comecei a rabiscar poesias, pequenas histórias. Inventamos, a professora do lugar e eu, um teatrinho feito de sabugo de milho” (ORTHOF, 1996, p. 28). Dois anos depois foi morar em Petrópolis, onde nasceu Geraldo, hoje Gê Orthof, ilustrador. Entre as amizades conheceu Póla e Tato Gostkorzewicz e Zilahe Luís Tranin, amigos da vida inteira.

Em 1960 se mudou para a recém construída Brasília (DF), onde nasceu Pedro, seu filho mais novo. Sylvia, com 32 anos, via-se com três filhos, um marido respeitadíssimo profissionalmente e uma grande insatisfação profissional, até que passou a ministrar aulas de teatro na Universidade de Brasília, realizando um trabalho significativo na montagem do teatro universitário. Foi contadora de histórias na rádio

MEC, júri do concurso de Miss Brasília e ganhou todos os prêmios de originalidade como desenhista de fantasias de carnaval. Trabalhou em um programa infantil de fantoches, na TV Brasília usando toda a sua criatividade e com Golda de Oliveira, uma grande amiga, fez o Teatro Candanguinho. Foi então que começou a tomar gosto pela escrita e começou a escrever para bonecos, em 1960 e 1961.

Coordenou as atividades de teatro do SESI e realizou um trabalho lindo com o espetáculo *Morte e vida Severina*, baseado na obra de João Cabral de Melo Neto. Esse trabalho de Sylvia entusiasmou Paulo Autran, que viajava com o mesmo espetáculo pelo Brasil numa turnê nacional. No SESI, Sylvia desenvolvia um trabalho com operários, o qual acabou lhe trazendo problemas com o governo militar, pois nessa época, 1964, os militares haviam tomado o poder e segundo Sylvia “qualquer pessoa corria o risco de ser tachada de subversiva, sobretudo trabalhando com operários e estudantes” (ORTHOF, 1996, p. 29), o que dificultou o trabalho da autora. Sylvia perdeu sua função de professora e foi transferida para o setor de maquiagem. Paralelamente a esse trabalho, Sylvia dirigia um grupo, na UnB, o TEMA, que ganhou o primeiro prêmio de melhor espetáculo de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro, com seu primeiro texto escrito, *Cristo versus Bomba*, um grito contra a guerra.

O grupo foi convidado para representar o Brasil, no Festival de Teatro, na cidade de Nancy, em Paris mas a censura criou situações que fizeram com que Sylvia pedisse demissão da Universidade e então, o grupo de teatro TEMA, não sobreviveu. Sylvia entrou em depressão e a situação se agravou quando a autora recebeu um “convite” para ser professora de teatro da Academia de Polícia e foram buscá-la em casa. Só não foi presa, graças ao Ministro Jarbas Passarinho que gostava de arte e de cultura, e sua mulher, dona Ruth também foi do Teatro do Estudante. Assim, o Ministro liberou seu nome, por achar que Sylvia não era comunista. Em seu depoimento Sylvia relata essa passagem:

Lembrei que o ministro Jarbas Passarinho havia assistido ao espetáculo que dirigi, no SESI, *Morte e vida Severina*, e que batera palmas, entusiasmado. Como foi importante esse gesto ‘dele! Sou agradecida até hoje. Obrigada, ministro Passarinho, de coração! (ORTHOF, 1996, p. 35).

Assim, ela precisou se refugiar em Paris por quatro meses, no ano de 1966, com sua vó Trude. Seus filhos Gê e Cláudia ficaram com a tia, Pedro e Sávio ficaram em

Brasília. Apesar da censura, segundo Sylvia Orthof (1996), o texto foi levado a Paris por Eduardo Cabus.

Em 1972, aos quarenta anos ficou viúva. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1974. Passado algum tempo, casou-se com Tato, viúvo de sua grande amiga Pola, que se tornou ilustrador de seus livros. Essa época marcou a retomada de sua vida profissional. Dessa vez em outro campo, a literatura. Em 1975, fundou a Casa de Ensaio Sylvia Orthof, no Rio de Janeiro, exclusivamente dedicada a espetáculos infantis. Nesse mesmo ano, foi premiada em primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil Guaíra, no Paraná, com a peça *A Viagem de um Barquinho*. No ano seguinte, em outra edição do mesmo concurso do Teatro Guaíra, ganhou novamente, em primeiro lugar, com a peça *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove...* Ela então decidiu se dedicar ao teatro infantil e montou vários espetáculos que foram ganhando um prêmio atrás do outro. Aos quarenta e oito anos, publicou seu primeiro livro, o que originou novos interesses na autora, como ela mesma descreve: “já em idade em que muitos pensam em aposentadoria, isso nos dá um impulso, um vigor que nasce da novidade” (ORTHOF, 1996, p. 46).

No final de seu depoimento em *Livro Aberto* (1996), a autora se despede dizendo que: “Escrever sobre a gente é complicado! Existem duas verdades: a nossa e a do outro. Ou existem três verdades, hein? A nossa, a do outro e a verdade!?!” (ORTHOF, 1996, p. 48). Sylvia Orthof, se dedicou exclusivamente aos livros infantis nos últimos anos de sua vida. Morreu em 1997, deixando mais de 120 livros de literatura infantil e juvenil publicadas e 10 peças de teatro para o público infantil, um grande legado para a arte no Brasil.

2.1. A literatura infantil de Sylvia Orthof



Escrever para criança é ser

Adulto-criança no momento mágico

Da escrita ou da leitura. A sintonia vira pipa,

O fio que se avoa-inventa-tenta-volta-e-vem,

Busca de liberdade e céu. As asas-páginas

Devem bater dentro de nós, escritores e leitores.

Não existem mais barreiras de idade,

O mais infantil dos textos

Quando bate na magia da arte, vira viagem!

Sabe-se que Monteiro Lobato foi o primeiro autor que produziu de forma autêntica para o público infantil usando de uma nova estética literária, fugindo dos padrões pedagógicos. Em suas histórias, os personagens discutem problemas sociais, econômicos e culturais e desse modo instiga a criança a tornar-se crítica. A primeira obra destinada às crianças foi *Narizinho arrebitado*, publicado em 1921.

Nas décadas de 1940 a 1960, a literatura se destacou pela grande quantidade de obras literárias. Nesse período a literatura infantil reproduziu o modelo literário internacional, aderindo à cultura de massa. Retoma-se então, a liberdade de criação que teve início com as obras de Monteiro Lobato. Nesse período surgiram novos autores com propostas questionadoras, ideias arrojadas e uma linguagem moderna que atraem as crianças. Entre esses autores estão Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Lygia Bojunga Nunes e Sylvia Orthof.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003, p. 11), a literatura voltada para crianças sempre enfrentou preconceito histórico e fazem uma observação pertinente em *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*: “Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior” (2003, p. 11). Assim como a literatura, o teatro infantil também foi considerado uma arte menor e sempre esteve relacionado com atividades pedagógicas, com objetivo único de transmitir valores e atitudes aprovados pela sociedade.

Como já vimos anteriormente, Maria Clara Machado, entre outros autores, se destacou na literatura infantil pelas características de seus textos, desprovido do tradicional “ensinamento”, carregados de muita ação, diálogos dinâmicos e muito bom humor. Na década de 1970, diante de produções já existentes da literatura infanto-juvenil, surge Sylvia Orthof, outro nome que se consagraria na literatura infantil brasileira e um dos maiores nomes da arte de representar para crianças. Aos 48 anos, publicou seu primeiro livro, e a partir daí, se dedicou a escrever exclusivamente para crianças. Depois que ganhou a primeira colocação no Concurso de Dramaturgia Infantil do Teatro Guaíra-PR em 1975, Sylvia logo ficou conhecida entre os autores de literatura infantil e abriram-se os caminhos para uma brilhante escritora de textos infantis.

Nessa época Ruth Rocha era editora da revista *Recreio* e a convidou para que ela publicasse seus textos na revista. Sylvia passou uma noite em claro e escreveu vinte histórias. Segundo Sylvia, havia um segredo para transformar ideias em histórias: “eu começara a colecionar ideias que pensava que poderia transformar em teatro infantil. Tinha uma caixa lilás, cor de magia, onde colocava papeizinhos, rabiscos, notícias de jornal, tudo que pudesse virar enredo” (ORTHOF, 1996, p. 42). Sylvia escrevia porque precisava ganhar dinheiro, e isso não a incomodava, pelo contrário, para a autora isso era um estímulo, lhe trazia energia, o que lhe dava vontade de escrever todos os dias. Talvez essa satisfação toda tem a ver com sua condição de mulher, já que toda sua geração tinha sido tão submissa. Segundo a autora, ela descobriu “que o fato de ser escritor envolve outra verdade: a generosidade interior, que vira palavra!” (ORTHOF, 1996, p. 42), visto que, no campo da literatura conheceu autores reconhecidos que a tratavam de igual para igual como: Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Eliane Gianem, Fanny Abramovich.

Em seus textos ousados, narrados ora em prosa, ora em verso, a autora valoriza a criança e o seu mundo, indo sempre ao encontro do mundo imaginário. “Dizem, sei lá... que sou escritora. Eu acho que sou inventadeira de fantasiosas doidices” (ORTHOF, 1996, p. 03). É assim que Sylvia se define, pois suas histórias viram-se do avesso, repleto de fantasia, humor e personagens descontraídos que proporcionam ao leitor conhecer um mundo de magia. Seus textos são questionadores, divertidos, ágeis e de linguagem fácil. Na maioria de seus textos, a autora aborda a liberdade como forma de expressão e talvez esse aspecto esteja relacionado com o momento histórico político vivenciado pela autora quando escreveu a maioria de suas obras.

Sylvia Orthof sempre gostou de livros, histórias, escritos e foi uma grande admiradora das obras de Lobato, que, segundo a autora, “Monteiro Lobato criou a minha infância e foi minha primeira paixão literária” (ORTHOF, 1996, p. 06). Em *Livro Aberto* (1996), a autora conta um pouco de sua vida e percebemos que Sylvia anda de mãos dadas com a emoção, pois a saudade das descobertas, das brincadeiras da infância, dos livros que a mãe lia para ela, a faz viajar nas recordações. A autora se recorda das mangas do quintal de sua casa que eram, em sua doce imaginação de criança, personagens do Monteiro Lobato:

A manga-carlotinha tinha um jeito de Emília. A manga-rosa, imponente, era Dona Benta. Tia Nastácia não era manga, porque era preta e tinha que ser jabuticaba. Como nosso quintal não tinha jabuticaba, Tia Nastácia era a noite, quando anoitecia sobre o quintal, mamãe chamando para o banho antes do jantar. A manga-espada era a minha mãe, cortando o meu brinquedo: espada, faca.[...] Eu tinha que aprender a usar os talheres, a não colocar os cotovelos sobre a mesa, a mastigar de boca fechada [...] Por isso, eu detestava comer e era magra que nem o Visconde de Sabugosa! (ORTHOF, 1996, p. 05)

Assim, de tanto imaginar, Sylvia Orthof acabou imaginando o mundo para leitores curiosos, transformando-o em histórias cômicas da literatura infantil.

A autora conta que foi justamente aos sete anos que resolveu escrever um livro: “comprei um caderno, enfeitei com desenhos, comecei a escrever uma história sobre uma catedral que tinha perdido a cabeça” (ORTHOF, 1996, p. 09). Nessa época, Sylvia morava em Petrópolis, a cidade Imperial, onde havia uma catedral, cuja torre, estava destruída, incompleta. Daí então surge a ideia da história. Ela mostrou o início da história para uma amiga mais velha que ficou horrorizada, dizendo que escrever sobre catedral sem cabeça era pecado, e chamou os escritos de Sylvia de heresia. A garota a fez rasgar o caderno todo e depois queimá-lo. Assim, o primeiro livrinho da autora foi queimado, “tal qual bruxa na inquisição, credo!” (ORTHOF, 1996, p. 09).

A artista escreveu mais de 500 textos, dos quais foram publicados mais de 120 livros de literatura infantil e juvenil, 10 peças de teatro para o público infantil, um filme para vídeo e discos com suas histórias. Desse modo, apresentaremos as obras dessa autora, que teve papel importante na arte e literatura brasileira, seguindo a ordem de publicação:

OBRA	ANO 1ª EDIÇÃO	EDITORA	ILUSTRAÇÃO
Uma história de telhado	1981	Codecri - RJ	Gê Orthof
A vaca mimosa e a mosca Zenilda	1982	Ática – SP Coleção Lagarta Pintada	Gê Orthof
Histórias curtas e brutas	1982	Codreci – RJ Coleção Cuca Legal	Tato
Maria vai com as outras	1982	Ática – SP	Sylvia Orthof
A barriga de H. linha	1983	Brasil-América – RJ	Tato
A limpeza de Tereza	1983	Ática – SP	Sônia Maria de Souza
João Feijão	1983	Ática - SP	Walter Ono
O inspetor geral	1983 (Adaptação em português do clássico da literatura russa)	Scipione - SP	Não mencionado
Os bichos que tive: memórias zoológicas	1983	Salamandra - RJ	Gê Orthof
Um pipi choveu aqui	1983	Global - SP	Tato
As aventuras da família Repinica	1984	Salamandra - RJ	Tato
Enferrujado, lá vai o soldado	1984	Salamandra - RJ	Tato
Gato pra cá, rato pra lá	1984	Memórias Futuras - RJ	Tato
Mudanças no galinheiro, mudam as coisas por inteiro	1984	Memórias Futuras - RJ	Gê Orthof
No fundo do fundo, lá vai o tatu Raimundo	1984	Nova Fronteira - RJ	Tato
Se as coisas fossem mães	1984 Adaptado p/ o	Nova Fronteira - RJ	Ana Raquel

	teatro		
Bruzundunga da Silva	1985	Melhoramentos - SP	Patrícia Gwinner
Dona noite doidona	1985	Ao Livro Técnico - RJ	Tato
Pé de pato	1985	Ao livro Aberto - RJ	Tato
Uxa, ora fada, ora bruxa	1985	Nova Fronteira - RJ	Tato
A fada sempre viva e a galinha-fada	1986	FTD - SP	Tato
A mesa de botequim e seu amigo Joaquim	1986	Salesiana	Não encontrado
A velhota cambalhota	1986	Lê – Belo Horizonte	Tato
A viagem de um barquinho	1986/Texto teatral	Nova Fronteira - RJ	Tato
Dumonzito, o avião diferente: passageiro igual a gente	1986	Ao Livro Técnico - RJ	Guto
Ervilha e o príncês	1986/Texto teatral	Memórias Futuras - RJ	Sylvia Orthof
A história avacalhada	1986	Rio Gráfica - RJ Série Rabicho	Eva Furnari
Jogando conversa fora	1986	FTD - SP	Gê Orthof
Senhor vento e dona chuva	1986 (Do autor Paul de Musset adaptado por Sylvia Orthof)	Melhoramentos – RJ Coleção Trans- ação	Tato
Uma velha e três chapéus	1986	FTD – SP (Coleção Primeiras Histórias)	Tato
Dita-cula, a coruja	1987	Salesiana - SP	Livro não

			encontrada
Doce, doce... e quem comeu regalou-se	1987	Paulus Editora – SP	Tato
Felipe do abagunçado	1987	Globo - RJ	Gê Orthof
Folia dos três bois	1987	Antares – RJ (Coleção 10 direitos da criança)	
Nana pestana	1997	Nova Fronteira - RJ	
O cavalo transparente	1987/Texto teatral	FTD - SP	Tato
Papos de anjo	1987	Record - RJ	Tato
Ponto de tecer poesia	1987/Texto teatral	FTD - SP	
Saracotico no céu	1987	Rocco - RJ	Tato
Se a memória não me falha	1987	Nova Fronteira - RJ	Tato
A gema do ovo da ema	1988/Texto teatral	FTD - SP	
O sapato que miava	1988	FTD - SP	Tato
Pirraça que passa, passa	1988	Melhoramentos – SP (coleção conte outra vez)	Tato
Sou Miloquinha, a duende	1988	Quinteto - SP	Tato
Ave alegria	1989	FTD - SP	
História de arrepiar o cabelo	1989	José Olympio - RJ	
Luana adolescente, lua crescente	1989	Nova Fronteira – RJ (Ganhou o prêmio Adolfo Aizen, da UBE)	Sylvia Orthof
Pinguilim, voz deflautim	1989		

Quem roubou o meu futuro?	1989/Texto teatral	Atual - SP	
Trem de pai... Uai!	1989	José Olympio - RJ	
Tumbune, o vaga-lume	1989	Ática - SP	Luiz Maia
Choque no roque	1990	Memórias Futuras – RJ	
Curupaco, paco e tal, quero ir pra Portugal	1990	Nova Fronteira - RJ	Tato
Foi o ovo? Uma ova!	1990	Formato – Belo Horizonte	Tato
Zoiudo, o monstinho que bebia colírio	1990	Nova Fronteira - RJ	Tato
A família Eco-eco	1991	Imago - Rj	Tato
A poesia é uma pulga	1991	Atual - SP	
Chora não!	1991	Nova Fronteira - RJ	Fernando Nunes
Pomba colomba	1991	Ática – SP (Coleção Lagarta Pintada)	Sônia Maria de Souza
Bóia, bóia, lambisgóia	1992	Lê – Belo Horizonte	Tato
Fada cisco-quase-nada	1992	Ática – SP	Eva Furnari
Galo, galo, não me calo!	1992	Formato - BH	Cláudio Matins
Guardachuvandodoideras	1992	Atual - SP	Tato
Eu sou mais eu	1993	Moderna - SP	
Fraca fracola galinha d'Angola	1993	Ática - SP	Tato
São Francisco bem-te-vi	1993	FTD - SP	Luiz Maia
Tia Anacleta e sua dieta	1993	Paulinas – SP	Tato
Tia Januária é veterinária	1993	Paulinas – SP (Coleção Lua Nova)	Tato
A onça de Vitalino	1994	Salamandra - RJ	Tato
Canarinho, cachorrão e a tigela de ração	1994	Braga - Curitiba	Ricardo Carneiro

Chamuscou, não queimou	1994 (Autores: Lia Neiva, Ângela Carneiro e Sylvia Orthof)	Ediouro – RJ	Elisabeth Teixeira, Mariana Massarani, Roger Mello)
Cropas ou praus?	1994 (Autores: Ângela Carneiro, Lia Neiva e Sylvia Orthof)	Ediouro – RJ	Elisabeth Teixeira, Mariana Massarani, Roger Mello)
Mais que perfeita adolescente	1994	Ediouro - RJ	Elisabeth Teixeira
Nem assim nem assado	1994 Autores:Angela Carneiro, Lia Neiva e Sylvia Orthof)	Ediouro – RJ (Coleção Assim é se lhe parece)	Elisabeth Teixeira, Mariana Massarani, Roger Mello
Que raio de história	1994	Ediouro _ RJ	
Quem acorda sonha	1994 Autores: Angela Carneiro, Lia Neiva e Sylvia Orthof)	Ediouro – RJ (Coleção Assim é se lhe parece)	Elisabeth Teixeira, Mariana Massarani, Roger Mello
Tia Carlota tricota e tricota	1994	Paulinas – SP (Coleção Lua Nova)	Tato
Tia Libória conta história	1994	Paulinas - SP	Tato
Vovó viaja e não sai de casa	1994	Agir - RJ	aJoanna Pen
A luxúria	1995 (Autores: Angela Carneiro, Ivanir Calado, Leo Cunha, Lia Neiva, Luiz Antonio Aguiar, Sonia Rodrigues	Ediouro – RJ	

	Mota e Sylvia Orthof)		
Avoada, a sereia voadora	1995	Ática - SP	Semíramis
Duas histórias de perna fina	1995	Quinteto – SP (Coleção Camaleão)	Helena Alexandrino
Fada fofa em Paris	1995	Ediouro - RJ	Sylvia Orthof
Fantasma de camarim	1995 (Grande clássico de caráter didático para a educação infanto-juvenil)	Formato - Belo Horizonte	Anna Göbel
Manual de boas maneiras das fadas	1995	Ediouro - RJ	Sylvia Orthof
Meus vários quinze anos	1995	FTD – SP (Coleção Cara Metade)	
Quincas Plim, foi assim	1995	Paulina - SP	Tato
Tem minhoca no caminho	1995	Braga - Curitiba	ElaniPaludo
Adolescente poesia	1996	Ediouro - RJ	
Cordel adolescente, ó xente!	1996	Quinteto - SP	Tato
Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita	1996/Biografia	Atual	
As que bicho lagarticho	1996 (Autores: Dulce Osinski e Sylvia Orthof)	Braga – Curitiba	
Tem cachorro no salame	1996	FTD – SP (Coleção: Bota história nisso)	Tato
Tem cavalo no chilique	1996	FTD – SP (Coleção: Bota história nisso)	Tato

Tem graça no Botticelli	1996	FTD – SP (Coleção: Bota história nisso)	Tato
Cantárim de cantará	1997/Texto teatral	Agir - RJ	
Ciranda de anel e céu	1997	Global - SP	Cláudia Scatamacchia
Fada fofa e os sete anjinhos	1997	Ediouro - RJ	Sylvia Orthof
História engatada	1997	Braga - Curitiba	Eva Furnari
História enroscada	1997	Braga - Curitiba	Eva Furnari
História vira-lata	1997	Braga – Curitiba (Coleção Rabicó)	Eva Furnari
O livro que ninguém vai ler	1997	Ediouro - RJ	Gê Orthof
O Rei preto de Ouro Preto	1997	Moderna – SP (Coleção Viramundo)	Tato
Ovos nevados	1997	Formato – Belo Horizonte	Ana Raquel
Papai Bach, família e fraldas	1997	Paulinas – SP (Coleção Lua Nova)	Tato
Sonhando Santos Dumont	1997	Salamandra - RJ	Tato
Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina	1997/Texto teatral	Nova Fronteira - RJ	
A décima terceira mordida	1998	Global - SP	
As visitas de dona Zefa	1998	Ática – SP (Coleção Fuzuê)	Tato
Bagunça total na cidade imperial	1998	Paulinas - SP	Tato
Cadê a peruca do Mozart?	1998	Paulinas - SP	Tato
Fada fofa e a onça fada	1998	Ediouro - RJ	Sylvia Orthof

Rabiscos ou rabanetes	1998	Global – SP (Coleção Pasquinzinho)	Gê Orthof
Moqueca, a vaca	1999	Paulinas- SP (Coleção Lua Nova)	Tato
Vovô Bastião vai comendo feijão	2000	Paulinas - SP	Tato
Eu chovo, tu choves, ele chove	2001/Texto teatral	Objetiva - RJ	Glenda Rubinstein
A bruxa Fofim	2002	Nova Fronteira - RJ	Sylvia Orthof
A garupa e outros contos	2002	Martins Fontes – SP (Coleção Literatura em minha casa)	
Contos de estimação	2002 (Autores: Adriana Falcão, Ruy Castro, Silvio Romero, Sylvia Orthof)	Objetiva – RJ (coleção Literatura em minha casa)	
As casas que fugiram de casa	2002	Record - RJ	Elisabeth Teixeira
Malandragens de urubu	2002 (Há também a versão em disco da coleção TABA – Histórias e Músicas da Abril Cultural com músicas de Louro e João de Barro e Folclore	Record - RJ	Elisabeth Teixeira

	Brasileiro)		
Pererê na pororoca	2002	Record - RJ	Elisabeth Teixeira
Contos da escola	2003 Seleção e apresentação: Ruth Rocha (Autores: Anna Flora, Carlos Heitor Cony, Edy Lima, Leo Cunha, Lygia Fagundes Telles, Moacir Scliar, Pedro Bandeira, Sylvia Orthof)	Objetiva - RJ	Elisabeth Teixeira
Contos pra rir e sonhar	2003 (Autoras: Ruth Rocha e Sylvia Orthof)	Salamandra - RJ	
A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstrinho	2004	SM Edições - SP	Andrés Sandoval
Você viu? Você ouviu?	2004	Vertente - RJ	Elvira Vigna
Conto com você	2006 (Autores: Cora Coralina, Daniel Munduruku, Edla van Steen, Eva Funari, Luis da Camara Cascudo, Moacyr Scliar, Sylvia Orthof)	Global – SP (coleção Antologia de Contos para Crianças)	
Faz de Conto	2006	Global – SP	

	(Autores: Cora Coralina, Luis da Camara Cascudo, Ignacio de Loyola Brandão, Marina Colasanti, Mário Quintana, Sidonio Muralha, Sylvia Orthof)	(coleção Antologia de Contos para Crianças)	
A Rainha rabiscada	2008	FTD - SP	Jótah
Que saracotico	2009	Editora Ática-SP	

Dentre seus trabalhos, muitos de seus livros ganharam prêmios no campo da literatura infantil e premiações com peças teatrais, como podemos observar na demonstração a seguir:

1975 – *Viagem de um barquinho* – 1º lugar no concurso Nacional de Dramaturgia Infantil Guaíra, no Paraná;

1976 – *Eu chovo, tu choves, ele chove...* – 1º Prêmio de Dramaturgia no Paraná;

1978 – *A viagem do barquinho* – Prêmio Molière de Teatro;

1979 – Espetáculo *A gema do ovo da ema* – Concurso do Serviço Nacional de Teatro e o conto *O pé chato e a mão furada* – 1º Concurso Nacional de Contos Infantis do Banco Auxiliar de São Paulo;

1982 – *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda* – Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Literatura Infantil;

1983 – *Os bichos que tive* – Prêmio de melhor livro infantil do ano da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e Prêmio de melhor livro para criança da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil);

1985 – *O sapato que miava* – Prêmio de Jornalismo da Abril;

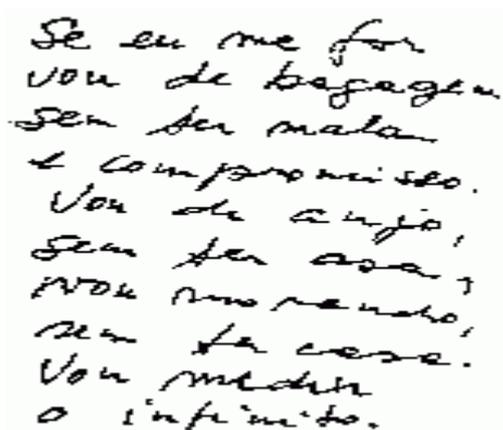
1986 – *Os bichos que tive* – Certificado de Honra do Ibbby (International Board on Books For Young People);

1987 – *Ponto de tecer poesia* - Prêmio Odylo da Costa Filho, da FNLIJ.

1990 – Adaptação de *O cavalo transparente* para o teatro pelo grupo Tespis – Prêmio de melhor espetáculo do ano em teatro infantil da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte).

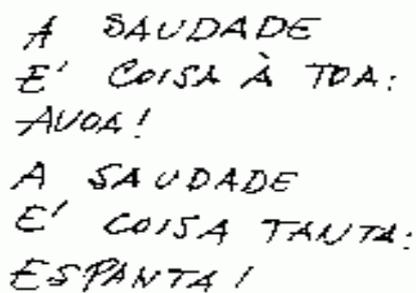
Dentre as obras publicadas e os prêmios conquistados, Sylvia Orthof, já no hospital, ainda escreveu cinco poemas antes de morrer: *Se eu me for*, *Hoje sou mais ontem*, *Passarinho*, *A cor do tempo* e *A saudade*. Esses pequenos poemas foram encontrados, depois de sua morte, em sua bolsa pela sua filha Cláudia, os quais, juntamente com alguns outros poemas em forma de prece foram publicados no ano seguinte sob o título de *Pequenas orações para sorrir*. Ao ler esses poemas, especialmente *Se eu me for* e *Saudade*, percebemos que era como se a autora já soubesse que iria partir e da saudade que deixaria na família e amigos e da falta que faria aos seus leitores:

Se eu me for



Se eu me for
 Vou de bagagem
 Sem ser mala
 e compromisso.
 Vou de cujo,
 Sem ser asa,
 Vou de um nenê,
 Sem ser casa.
 Vou medir
 o infinito.

Saudade



A SAUDADE
 É COISA À TDA:
 AUA!
 A SAUDADE
 É COISA TANTA:
 ESPANTA!

2.2. A dramaturgia Infantil de Sylvia Orthof no cenário brasileiro

Sylvia Orthof, antes de se tornar uma consagrada escritora de literatura infanto-juvenil, foi escritora, diretora e produtora de teatro infantil e juvenil. Segundo a autora, “o mundo deu voltas, voltinhas, empurrões, bofetadas, felicidades, lágrimas...” (ORTHOF, 1996, p. 39). Essas viravoltas a fizeram navegar no mundo da dramaturgia infantil, quando, em 1975, escreveu o texto teatral *A viagem de um barquinho*, para concorrer ao Prêmio Dramaturgia Infantil, pela Fundação Guaíra, no Paraná, como a própria autora descreve em *Livro Aberto*: “[...] foi assim, através de um rio azul, de pano, um rio de faz-de-conta (de *viagem de um barquinho*) que Ana Maria Machado pulou dentro da minha vida e virei escritora (dizem) de textos acriançados-adultentos” (ORTHOF, 1996, p. 39).

Nessa época, Sylvia já estava viúva, morando no Rio de Janeiro, com três filhos para cuidar e precisando trabalhar, recebeu um convite de Carlos Kroeber (1934 – 1999), um dos fundadores do Teatro Experimental em Belo Horizonte, para trabalhar no teatro ao lado de Tônia Carrero. Apesar de ser uma grande oportunidade, Sylvia não aceitou, pois não poderia voltar ao teatro, trabalhar à noite e deixar as crianças sozinhas. Foi quando ficou sabendo sobre o concurso de dramaturgia infantil, promovido pelo Teatro Guaíra e resolveu participar. Escreveu *A viagem de um barquinho*, enviou o texto sob pseudônimo e ganhou a primeira colocação no concurso: “Quem telefonara era a grande Ana Maria Machado, queria saber quem eu era...” (ORTHOF, 1996, p. 40).

Depois desse prêmio, a autora inventou o Grupo Casa de ensaio e tal como sonhara, foi apresentar o espetáculo no Museu de Arte Moderna. Mas, antes da estreia, uma tristeza muito grande abalou a autora: sua mãe, “a querida contadeira de história, Trude, faleceu de um ataque no coração” (ORTHOF, 1996, p.41). Sylvia fez o espetáculo em homenagem a ela. Nessa primeira montagem, Cláudia Orthof, sua filha mais velha, interpretou a lavadeira do espetáculo e Gê Orthof, seu filho do meio, representou o barquinho. Só o filho caçula, Pedro não participou da peça, pois, segundo a autora, ele era muito pequeno e não tinha vocação para ator.

Nesse mesmo ano, em 1975, a autora montou a Casa de Ensaios de Sylvia Orthof, no Rio de Janeiro, onde escrevia e montava espetáculos de teatro dedicados ao público infantil e juvenil.

No ano seguinte, 1976, Sylvia Orthof ganhou novamente a primeira colocação no Concurso de Dramaturgia Infantil do Teatro Guaíra, com o texto teatral *Eu chovo, tu choves, ele chove*. A partir daí Sylvia começou a escrever textos direcionados ao público infanto-juvenil e recebeu outros prêmios por seus textos teatrais, destacando-se o Prêmio Molière de Teatro, o Prêmio Mambembinho e o Prêmio Nacional do Teatro (INACEN).

Sylvia Orthof escreveu dez textos teatrais, encontráveis na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, que são: *A viagem de um barquinho*(1975), *Eu chovo, tu choves, ele chove...*(1976), *Cantarim de cantar*(1997), *Cristo versus Bomba*, *A gema do ovo da ema*(1988), *Ciranda de Vila-Rica*, *Folia dos três bois*(1987), *Ervilina e o Príncês*(1986), *O cavalo transparente* (1987)e *Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina*(1987). Algumas dessas peças foram adaptadas e publicadas como livros de história, com o mesmo título, mas com outro tratamento literário.

Podemos perceber que vários dos textos dramáticos da autora abordam a liberdade, como em *Eu chovo, tu choves, ele chove...* (2001), *Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina* (1997) e *A gema do ovo da ema* (1989). Os textos de Sylvia Orthof são permeados de jogos dramáticos, são ágeis, divertidos, em que a autora brinca com a linguagem, mistura humor, fantasia e realidade. Essas características a consagraram no palco e na literatura infantil em que suas histórias ficarão marcadas pelos traços de uma autora que usa do humor, do riso, da musicalidade, de diálogos curtos e consistentes, de personagens descontraídas e engraçadas para compor seu cenário.

Sua jornada de vida virou espetáculo com *O Teatro do Livro Aberto*, que era mambembe muito bem ensaiado composto por um pequeno grupo de atores-cantores-músicos, que viajava, visitava escolas, teatros, auditórios e praças. Segundo Sylvia, Tato, seu marido, cuidava dos cenários e ela fazia de tudo um pouco, como ela mesmo descreve: “transformo livros em teatro, dirijo, invento acessórios, me descabelo e adoro inventar novidades!” (ORTHOF, 1996, p. 44), e ainda acrescenta: “nesse tipo de trabalho, o livro sofre uma transformação de linguagem. Porque livro não é teatro, nem teatro é livro” (ORTHOF, 1996, p. 44). O lado poético da autora se adentrou nas peças infantis, no mundo mágico da criança.

O espetáculo de Sylvia Orthof foi interrompido no dia 24 de julho de 1997, quando faleceu, deixando uma grande produção literária, com histórias e textos

teatrais que serão únicos, carregados de sua presença, pois, segundo Orthof (1996, p. 47), “o escritor se esconde dentro de cada texto”.

2.3. Em cena: Eu chovo, tu choves, ele chove...

2.3.1. Contexto social

O texto teatral de Sylvia Orthof, *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove...* foi escrito em 1976, mas só foi publicado em 1981. É uma das peças mais premiadas da autora. Apesar de ser um texto divertido, ágil, a autora deixa claro que a liberdade de expressão é o foco principal da sua literatura. O texto dramático de Sylvia Orthof, *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove...* demonstra a visão de mundo e ideias da autora. A obra de Sylvia expõe que a subversão na literatura é uma prática comum entre os grandes autores, como afirma Ana Maria Machado:

Podemos examinar os melhores livros que vêm dos diferentes países e constataremos que, na maioria das vezes, vamos encontrar neles alguma forma de subversão, expressando ideias e emoções que geralmente não se aprovam, fazendo troça de figuras honradas e pretensões sociais, desafiando os poderes estabelecidos, desobedecendo às autoridades – ou apenas mostrando, de modo claro, que as roupas novas do imperador simplesmente não existem (MACHADO, 1999, p.52).

Isto não quer dizer que tenha influência de outras literaturas. Ao contrário, podem ocorrer “confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada tem a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico” (PERRONE-MOISÈS, 1990, p.950). Nessa época, qualquer pessoa corria o risco de ser tachada de subversiva, sobretudo trabalhando com operários e estudantes, como aconteceu com Sylvia, no período de 1964, quando morava em Brasília e teve que se refugiar em Paris: “De repente perdi meu espaço no SESI. Na Universidade de Brasília, passei de professora de teatro para professora de maquiagem. O que seria aquilo?” (ORTHOF, ano 1994, p.29).

Vários textos dramáticos de Sylvia Orthof foram escritos entre os anos de 1970 a

1979, em plena ditadura militar, e isso explica porque suas obras enfocam a liberdade como tema central. *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove...* foi escrito em 1975, pouco antes da extinção do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, que dava força total à censura e às perseguições políticas totalmente arbitrárias. Com seu texto ágil e divertido, a autora faz uma crítica à sociedade utilizando-se do humor para retratar a relação de poder entre patrão e empregado, e também enfatiza a liberdade, mostrando como um simples pingo de chuva, que representa a classe subordinada, pode subverter a ordem estabelecida e transformar a vida numa grande aventura.

Segundo Ana Maria Machado, o texto teatral de Sylvia Orthof “é um ótimo ponto de partida para uma montagem teatral” (ORTHOF, 2001, p. 12), visto que a teatralidade é marcante nos diálogos, na música, cenário, figurino e encenação, pois, apresenta a produção-representação das ações humanas, nesse caso é a relação patrão e empregado.

2.3.2. Na cena textual, a peça

Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove... é uma peça de teatro em que a autora brinca com a linguagem, começando pelo título, em que conjuga o verbo chover, que contrariam todas as gramáticas que o consideram impessoal. Na peça, os fatos ocorrem em três ambientes: céu, terra e mar, em que, ao todo, destacam-se dez personagens que são diferenciados e que se entrelaçam no contexto da peça: Pingo de Chuva, Sereia, Chuveiro, Chuvisco, Tia Nuvem, Príncipe Elefântico, Ovo Bonifácio, Ova de Peixe, Sol e Dona Galinha d’Angola. Os personagens estão bem caracterizados, como é possível observar no contexto da peça, e isso é um fator relevante, uma vez que:

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto um resultado de sua existência e da forma como ele se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado), recriado na cena por um artista autor ou por um artista ator (PALLOTTINI, 1989, p.11).

Dessa forma, com muita criatividade e humor, Sylvia personifica seres como ovo, galinha, sereia, sol, nuvem e príncipes, uma vez que a intenção da autora é romper

com a dramaturgia tradicionalista e possibilitar ao público momentos de riso, capacidade de criação e imaginação.

Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove... é um texto teatral articulado, composto por diálogos curtos e um número considerável de didascálias. Ana Maria Machado em sua apresentação sobre o texto reforça essas características ao dizer que esse texto é uma peça de teatro “gostosíssima de ler, com tudo explicado: o elenco dos personagens, as indicações do que eles fazem, as frases que dizem” (ORTHOF, 2001, p. 12), como podemos observar essas características nessa passagem:

(O SOL VAI TOMANDO O MEIO DO PALCO, RELUZINDO POUCO A POUCO, DIZENDO “PLOC! PLOC! PLOC!”. OS PINGOS VÃO SUMINDO, FUGINDO DE CENA. O SOL, MUITO ORGULHOSO, TOMA ARES DE CANTOR DE ÓPERA, E COMEÇA A DANÇAR E A CANTAR, COM A MESMA MÚSICA DE “CIRANDA-CIRANDINHA”.) (ORTHOF, 2001, P.22).

A peça conta a história de “Pingo de Chuva” que quer muito chover sozinho. Para tanto, Pingo precisa cumprir uma ordem do “Patrão Chuveiro” e entregar uma carta para a “Sereia” que mora no fundo do mar. Para chegar ao seu destino, Pingo tem que percorrer um longo caminho, pois, precisa encontrar a poça que vai dar no fundo do mar e que fica no galinheiro da “Dona Galinha D’Angola”.

A peça inicia com uma confusão de guarda-chuvas coloridos e todos são pingos de chuva. Os guarda-chuvas abertos simbolizam uma cortina de teatro que se abre, iniciando o espetáculo. Todos começam cantando e dançando em homenagem à dona chuva:

*No caminho desta chuva... ploc!
Muita história vai chover;
Na ciranda-cirandinha... ploc!
Tudo pode acontecer!*(ORTHOF, 2001, p. 19)

A trilha sonora é baseada em melodias folclóricas, de cantigas populares que todos conhecem: *Ciranda cirandinha*, *Meu limão meulimoeiro*, *Skindô-lê-lê*, adaptadas para a peça. Surge o Chuvisco, representado por um fantoche que permanece debaixo de um guarda-chuva. “Chuvisco” só aparece no começo da peça. É um personagem

medroso que não desobedece nunca ao “Patrão Chuveiro”, fala sempre baixinho porque tem medo da reação do patrão:

– Psiu! Fale baixo. Psiu! Ui! Ui!(ORTHOF, 2001, p.20).

Podemos perceber que autora brinca com os vocábulos “Ora”, “Ui”, “Ai”, “Psiu”, “Ei”, e muitos outros que encontramos nos diálogos dos personagens, o que faz com que a história se torne lúdica e proporciona ao leitor criar uma brincadeira imaginária com esses diálogos enquanto lê o texto.

O personagem “Sol”, representado por um ator que usa uma máscara brilhante e dourada, exuberante como um cantor de ópera, reluzente, soberano e espaçoso, vai tomando o meio do palco e muito alegre começa a dançar e cantar uma melodia de *Ciranda-Cirandinha*:

Ó ciranda-cirandinha
Sou o Sol e vou solar
Neste solo, vou solando,
Na ciranda, cirandar!

Sou um Sol de brincadeira
Sol maior eu vou cantar
Na ciranda-cirandeira
Eu também quero brilhar!

O anel que tu me deste
No verão vira confete (JOGA BRILHOS)
Pois o sol é muito quente
E o verão tudo derrete! (ORTHOF, 2001, p. 22)

Com a entrada do Sol, os pingos de chuva se assustam com seu brilho intenso, sua dança e sua música. Assim, já no início da peça, a autora provoca o humor, visto que esse personagem rouba a cena, pois, todos os pingos de chuva se encolhem com medo de secar com a luminosidade do sol, que sente-se soberano:

– Eu sou o Sol! Façam o favor de fechar o guarda-chuva. Hoje vai ser um lindo dia de sol! Um dia lindo de mim! Quer dizer: um lindo dia de sol... eu sou o Sol! (ORTHOF, 2001, p.21).

Aparece Pingo de Chuva, meio medroso, meio tímido, diferente dos demais pingos. É calmo, educado e está sempre pronto para ajudar os amigos. Seu maior desejo

é chover sozinho, mas isso se torna quase impossível, pois, sempre tem alguém lhe pedindo alguma coisa. É um personagem muito importante e permanece o tempo todo na peça, dando ênfase à história, pois, é ele o responsável pelo desenrolar do drama, é quem enfrenta o Patrão Chuveiro, desobedecendo a suas ordens. Assim, ele é considerado o herói da peça, por ser amigo e companheiro. Pingo de Chuva, com todo seu jeitinho de bom garoto, pede delicadamente para o Sol ir embora, pois ele precisava chover. “O senhor poderia fazer o favor de ir embora, poderia?” (ORTHOF, 2001, p. 23). Já o Sol atende ao pedido sai de cena cantando, e Pingo de chuva fica muito agradecido: “Obrigadinho, Senhor Sol! Até qualquer dia, hora e lugar!” (ORTHOF, 2001, p.23).

Nesse instante surge Chuvisco, tremendo, e pede para Pingo de Chuva falar com o Patrão Chuveiro para que todos possam chover. Já que ele conseguiu fazer o Sol ir embora, poderia também mudar a opinião do patrão. Pingo então resolve atender o pedido do amigo e enfrentar o Patrão chuveiro, que entra em cena envolto em uma cortina de plástico, trazendo uma escova na mão, com pose de rei, cantarolando:

Sou Chuveiro bem elétrico
 Sou patrão..trão... trão...
 Manda-chu... va... va...
 Mando to... dos... dos...
 Tomar ba... nho... nho...
 Com escova, com chuveiro e sabão... bão... bão!
 (ORTHOF, 2001, p.26)

Quando começa a falar com o Chuveiro, este o ignora e diz que está ocupado:

PINGO – Eu podia falar com o senhor, seu Patrão Chuveiro?
 CHUVEIRO – Estou ocupado!
 PINGO – Só um instantinho, seu Patrão Chuveiro!
 CHUVEIRO – Estou ocupado, no banheiro! (ORTHOF, 2001, p.26-27).

Patrão Chuveiro é um personagem autoritário, nervoso, impaciente e se irrita facilmente. Não tem tempo pra nada, principalmente para ouvir seus empregados. Pingo de Chuva insiste com o Patrão, pois precisa de licença para que todos os pingos possam chover, mas o Patrão é irredutível e não quer escutá-lo, se faz de surdo:

PINGO – Escuta, seu Chuveiro...

CHUVEIRO – O quê? Dinheiro? Você quer dinheiro?

Não tenho! Estou com água nos ouvidos, ouviu?

PINGO – Puxa, o senhor não entende o que a gente fala!

CHUVEIRO – Dinheiro pra comprar bala? Ora, não tenho, estou ocupado! Só tenho água nos ouvidos... [...] (ORTHOFF, 2001, p. 27).

O Chuveiro sai de cena e Pingo de Chuva desiste de se fazer ouvir pelo Patrão que, para ele, é tudo igual: ou está zangado, surdo ou ocupado! Ocorre, todavia, que o Patrão Chuveiro volta imediatamente pulando com uma carta na mão, agora de bom humor, e faz um pedido a Pingo de Chuva. Se ele aceitar terá licença para chover: Pingo precisa entregar uma carta para a Sereia que mora no fundo da poça que vai dar no fundo do mar. O Patrão lhe passa a carta e o endereço, explicando tudo, para que ele chegue ao local indicado. Pingo também recebe a licença carimbada para chover, desde que não molhe a carta. Pingo se sente muito feliz, agradecido e começa a chover imediatamente, recitando em ritmo de pingo e ploc:

Eu chovo... ploc... tu Cho... vês... chovendo... ploc...
 uma carta... ploc... eu vou... choviscar... ploc...
 se eu chovo... tu choves, ele chove...
 Nesta chuvavós todos choveis...
 numa história que canto a vocês! Ploc! Ploc! Ploc! (ORTHOFF, 2001, p. 30).

No momento que se prepara para ir cumprir sua missão, feliz da vida porque pode chover, Pingo encontra com Tia Nuvem que vem cantando Skindô-lê-lê:

Oi skindô-lê... lê...
 eu também quero chover!
 oiskindô-lá-lá!
 nesta chuva quero entrar! (ORTHOFF, 2001, p. 31).

Importa mencionar que TiaNuvem configura-se na peça como uma personagem aflita e afobada. Nessa cena em destaque, Pingo tenta ignorá-la, mas esta, quando o vê faz drama porque ele não quer levá-la junto, chora exageradamente e insiste para chover com ele. Pingo diz que “prefere chover sozinho”, mas Tia Nuvem insiste tanto que

acaba convencendo o sobrinho, pega-o pela mão e arrasta-o consigo, logo estão chovendo no galinheiro:

PINGO – Estamos chovendo! Ploc! Ploc! (CAI PAPEL PICADO)

NUVEM – Juntinhos: sobrinho e Titia Nuvem... e chovemos num galinheiro... veja! (ORTHOF, 2001, p. 33).

Assim, chegam juntos ao galinheiro e são recebidos pela Dona Galinha D'Angola, que fala com sotaque português, vive arrastando as pernas, inventando doenças, dizendo que está fraca:

PINGO – Como vai a senhora?

GALINHA – Estou fraca! Estou fraca! Estou com uma pontinha de febre reumática, um pouco asmática e resfriada... Tenho um resto de dor de garganta e uma ligeira coceira alérgica... De resto, vou indo bem, pois, pois! (ORTHOF, 2001, p. 36).

Nesse diálogo, entre Pingo e Dona Galinha d'Angola percebemos que a galinha é totalmente hipocondríaca, adora ficar doente. É um personagem que desperta o riso, totalmente humorística, com sotaque português, voz rouca, fraca, meia cansada, resfriada, que esta sempre contando histórias de suas doenças imaginárias.

Tia Nuvem, muito inconstante, muda de ideia a todo o momento, assim, resolve voltar para buscar seu querido guarda-chuva que, segundo ela, deveria estar morrendo de saudades suas. Depois que Tia Nuvem se foi, Pingo conversou muito com a Dona Galinha D'Angola que lhe contou tudo sobre suas doenças e lhe apresentou seu filho Bonifácio, um ovo moderno, inteligente e genial, que segundo ela, não dava nenhum trabalho, era quieto, calado. Dona Galinha era muito orgulhosa por ter um filho assim. Pingo observou o Ovo e perguntou:

– Seu filho fala?(OVO BONIFÁCIO É UM TRAVESSEIRO OVAL, COM CARA, E NO LUGAR DA BOCA UM ZÍPER FECHADO)

GALINHA – Não. Ele é um ovo moderno. Já nasceu inteligente. Sabe que falar é coisa de gente burra. Ele cala. Veja que testa oval, que silêncio! Um ovo genial, não dá trabalho, um encanto! (ORTHOF, 2001, p. 37).

Dona Galinha se empolga ao falar do filho e começa a cantar um fado. Pingo está preocupado em encontrar a poça que o levará à casa da Sereia, é preciso agir com diplomacia:

PINGO – Dona Galinha desculpe interromper sua cantoria, mas a senhora sabe onde fica uma poça? Meu patrão mandou que eu entregasse esta carta para uma Sereia que mora no fundo de uma poça de seu galinheiro! Conhece a poça?(ORTHOF, 2001, p.38).

Dona Galinha diz que conhece e vai buscar um espelho redondo e o coloca no chão, dizendo que o espelho é a poça onde mora a Sereia. Pingo pergunta como entrará na poça, ou melhor, no espelho que representa a poça. Dona Galinha pergunta ao filho Bonifácio, mas ele permanece calado. Dona Galinha diz que ele não fala, mas pensa, visto que é um ovo pensante. Pingo pergunta a Dona Galinha se ela tem certeza de que o espelho é mesmo uma poça. Ela diz que sim, “pois uma poça parece um espelho e um espelho parece poça”. Dessa forma, a autora desperta a curiosidade na plateia (ou no leitor), usando do *nonsense*, algo sem sentido, visto que a criança começa a imaginar como é a poça que existe dentro do galinheiro, e como que dentro da poça existe um mar onde mora uma Sereia. Assim, a criança cria um mundo imaginário dessa cena e tende a participar desse desfecho.

Para complicar ainda mais a história, Dona Galinha pede para Pingo levar seu filho Bonifácio com ele, pois Bonifácio está apaixonado, sofrendo por amor, por uma Ova de Peixe que mora junto com a Sereia. Coitado do Pingo, primeiro teve que levar a carta, depois a Tia Nuvem e agora um Ovo? Como era generoso, acabou aceitando, pois se era um caso de amor de ovo por ova, ele ajudaria o Bonifácio.

Dona Galinha ficou muito feliz. Pingo tentou conversar com Bonifácio, perguntando-lhe como iriam entrar na poça. Nada do ovo falar. Pingo descobre um jeito de entrar na poça:

PINGO – [...] (PEGA NA POÇA) Já sei! Se a poça estiver no chão e eu estiver em cima, estou no seco... mas se eu segurar a poça sobre mim, fico dentro da poça... porque sobre minha cabeça... nossa cabeça, Bonifácio, está a poça... logo, já estamos dentro da poça e estamos dentro d’água, Bonifácio! (SURGE UM CARTAZ ONDE SE LÊ: CHOVE NA POÇA – INUNDAÇÃO) (ORTHOF, 2001, p. 41).

Dessa forma, Pingo e Bonifácio chegam ao mar, na casa da Sereia que tem jeito de madame que manda e desmanda. Adora ficar se arrumando e se olhando no espelho, além de reclamar de sua empregada Ova de Peixe. Pingo lhe entrega a carta do Patrão Chuveiro, a qual ela lê imediatamente:

SEREIA – (LENDO) Querida Madame Sereia, atenciosas saudações. Venho, por meio desta carta e missiva, pedir a Senhora Madame em casamento. Eu estava noivo da Patroa Banheira, mas ela é muito parada, muito sem graça, prefiro casar com a senhora. Esperando que aceite o meu pedido de casamento, assino-me e subscrevo-me, cordiais saudações. Chuveiro. (ORTHOF, 2001, p. 44).

A Sereia aceita prontamente o pedido do Patrão Chuveiro, e muito eufórica começa os preparativos para o casamento:

SEREIA – (AFLITA) Estou noiva! Estou noiva! Quanto trabalho! Preciso casar, fazer uma festa, colocar um véu de noiva na cabeça! Preciso mandar convites de casamento, preciso casar e ser feliz e ter muitos filhos! [...] (ORTHOF, 2001, p. 44).

Podemos observar que a autora retrata o sentimento de muitas mulheres, ainda nos dias de hoje, em relação ao casamento. Que não se trata de um sentimento verdadeiro, mas reforça a ideia da mulher “precisar”, “ter” e “poder” se casar. Nessa correria toda, a personagem Sereia percebe que sua empregada Ova de Peixe não se encontra e reclama sua falta aos visitantes:

SEREIA – [...] Estou exausta, exausta! Cri, cri, cri, cri! Onde andará a minha empregada Ova de Peixe? Preciso de ajuda! No tempo da minha avó Tainha, as ovas encravavam de escovão! Cri... cri... cri... cri...! Ih... esqueci de cantar! Preciso cantar! (ORTHOF, 2001, p. 44).

Novamente a palavra “preciso” se repete para demonstrar a sua posição de patroa, visto que ela precisa mostrar seu canto, mesmo que para isso, por ser desafinada, se aproprie da voz de Ova de Peixe.

Ova de Peixe é uma personagem meiga que se assemelha à Gata Borracheira dos contos de fadas, pois, ela usa um avental e está sempre com uma enceradeira encerando o chão da casa da Sereia e de todo o Oceano Pacífico, Atlântico e Índico. No conto de fada, na história *Cinderela*, a madrasta de Gata Borracheira, como era chamada,

encarregava-a dos serviços mais cansativos da casa. “Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. [...] A pobre menina suportava tudo com paciência” (MACHADO, 2010, p. 19). Ova de Peixe também trabalha muito e a Sereia a trata como escrava, explorando pelo seu trabalho e obrigando-a a cantar no seu lugar, pois ela tem uma voz encantadora. Quando Pingo de Chuva a encontra, ele fica admirado, pois ela está cantando uma música meu limão, meu limoeiro:

Escovão, enceradeira, hão pra encerar!
 Ai, quanto chão tem o mar?
 Ai, que tanta trabalhadeira,
 Tanto chão pra encerar! (ORTHOFF, 2001, p. 46).

Pingo de Chuva lhe conta que seu namorado, o Ovo Bonifácio veio visitá-la. Ela fica muito feliz, tira o avental e corre para se arrumar, pois não quer que ele a veja “desarrumada”. Porém, quando volta em cena, para o casamento da Sereia, ela já se transformou na “Princesova de Peixova” e está irreconhecível.

A Sereia entra em cena toda enfeitada para o casamento e vai receber seus convidados. Ela cumprimenta Ova de Peixe que está entre os presentes, sem reconhecê-la e a chama de Dona Princesa. Ova pergunta-lhe se ela não a reconhece e a Sereia lhe diz que é muito esquecida e que não está lembrada. Depois de trocarem algumas palavras, Madame Sereia tenta lembrar de onde a conhece. Princesova de Peixova, muito elegante, revela à Madame Sereia que é Ova de Peixe, sua empregada. A Sereia fica perplexa: como pôde uma simples empregada se transformar em princesa? Essa passagem do texto nos faz lembrar da história da Gata Borracheira, que num passe de mágica, se transforma em princesa. Dessa forma, a autora, no desenrolar dos acontecimentos faz com que haja uma troca de valores entre patrão e empregado, um ponto final na relação de poder entre a Madame Sereia e a Ova, como no conto da Cinderela. A diferença entre elas é que Cinderela, ou Gata Borracheira, precisou de ajuda para se libertar da madrasta e de suas filhas e Ova de Peixe, por si mesma, se proclamou livre de sua ama como podemos perceber nesse diálogo entre as duas:

SEREIA- Espera ai... acho que estou reconhecendo- a.
 Você é a Ova de Peixe!

OVA- Sou. Eu era uma pobre Ova de Peixe. Agora mudei de roupa e virei Princesova de Peixova!

SEREIA- E a enceradeira?

OVA- A enceradeira enjoou e enguiçou.

SEREIA- Isso é uma revolução, é?

OVA- É. Era chuva, virou poça... era poça...virou inundação. e vai virar tromba-d'água... chuvarada!

SEREIA- E eu vou ficar sem criada e sem enceradeira?
Cri...cri... cri... cri..

OVA- Vai.

SEREIA- Mas eu detesto bagunça. Quem vai limpar o fundo da poça que é o fundo do mar?

OVA- A senhora! (ORTHOF, 2001, p. 51).

Durante a conversa da Sereia com a Ova, ou melhor,Princesova de Peixova, surge Tia Nuvem com seu noivo Guarda-Chuva dançando conga:

NUVEM – um, dois, três, ui...
Isto é conga!
Um, dois, três, oi!
Nós vamos dançar! Ui! (ORTHOF, 2001, p.52).

Nesse momento, aparece Pingo de Chuva com o Ovo Bonifácio, agora transformado em gente, o Príncipe Elefântico. Vem montado num elefantinho, tipo bumba meu boi. Agora ele fala e conta para todos como se transformou em príncipe:

PRÍNCIPE – [...] Eu estava no Oceano Índico quando apareceu esta tromba-d'água que é um elefante-marinho-índico! Naveguei o elefante, vim numa tromba-d'água, virei gente e falei e aqui estou! (ORTHOF, 2001, p. 54-55).

Depois das explicações, o Príncipe Elefântico pede Ova de Peixe em casamento que fica muito emocionada, não acreditando que o Príncipe é seu querido Ovo Bonifácio:

OVA – Você é o meu querido Ovo Bonifácio?

PRÍNCIPE – Sou eu! E como numa chuva tudo pode acontecer, choveu e aconteceu. Quer casar comigo, minha Princesova de Peixova? Até que o divórcio nos separe?

OVA – E se a gente quiser casar pra sempre?

PRÍNCIPE – Aceito! Está feito!(ORTHOF, 2001, p.55).

Assim, os dois decidem se casar como na história da Gata Borracheira que se casa com o príncipe e vivem felizes para sempre, com a diferença que a Princesova de Peixova e seu príncipe Elefântico são “quase” totalmente felizes, pois, primeiro, é preciso resolver destino do Elefantinho tromba d’água que chega para causar mais um problema e quase muda o rumo da história. O que fazer com o Elefantinho? O Príncipe resolve levá-lo junto assim que se casar, pois ele tem uma teoria:

PRÍNCIPE – Como nós nos amamos muito, para que nossa felicidade não seja perfeita, pois tudo que é bom demais enjoa, levaremos o Elefantinho para nosso apartamento! Sempre vai atrapalhar um pouco... É bom, para não sermos totalmente felizes!(ORTHOF, 2001, p.55).

Mas ainda tem outro problema a ser resolvido: quem vai levar o Elefantinho pra fazer pipi? Ninguém quer se responsabilizar e assumir o compromisso de levar o Elefantinho para passear e fazer pipi, cada um inventa uma desculpa. Em meio a essa confusão aparece o Patrão Chuveiro furioso com todo o acontecimento:

CHUVEIRO – Mas esta história era de chuva, não era de pipi! Vocês estão trasformando uma chuva fininha em tromba-d’água! Assim, não é possível! Isso é revolução, anarquia! Vou chamar a polícia dos Salva-vidas!

OVA – Eles mandaram dizer que o lema é “Salve-se quem puder”! (ORTHOF, 2001, p. 56-57).

E nessa confusão, todos cantam, menos o Chuveiro e a Sereia:

Um elefante incomoda muita gente...
 (SURGEM CARTAZES COM ELEFANTES, TIPO
 ESTANDARTE.)
 Dois elefantes incomodam muito mais!
 Três elefantes incomodam muita gente...

Quatro elefantes, tromba-d'água é demais! (ORTHOF, 2001, p. 57-58).

O Chuveiro se irrita e decide não casar mais com a Sereia e resolve mandar todos tomar banho, como sempre fez. Pingo de Chuva, cansado de só obedecer, decide colocar um ponto final na autoridade do Chuveiro. Pingo toma uma decisão e enfrenta o Patrão para se libertar da opressão. Vejamos como isso se sucede:

PINGO – Desculpe, mas por que é que o senhor manda os outros tomarem banho e não toma banho o senhor, hein?

CHUVEIRO – Porque eu sou o Patrão Chuveiro! Chuveiro não toma banho, manda!

PINGO – Pois na bagunça desta história, aconteceu uma coisa boa: chega de chuveiro que Manda-Chuva! Chega de sereia que manda cera! A coisa vai mudar!

CHUVEIRO – Duvide-o-dó!

PINGO – Chegou a hora de o senhor tomar banho! (ORTHOF, 2001, p. 58).

Dessa forma, todos concordam com a decisão de Pingo e cercam o Chuveiro, cantam uma canção, mandando-o ir tomar banho, expulsando-o do seu poder. O Chuveiro reclama que a água está gelada, mas ninguém para de esfregá-lo:

(CANTAM)

Eu chovo, tu choveis, chovemos, choveis,

é tromba-d'água chovendo em vocês!

Chuveiro chatinho, metido a patrão,

vai ser esfregado com água e sabão! (ESFREGAM E BANHAM O CHUVEIRO)

Se agora eu chovo, é revolução,

chuveiro teimoso, não manda mais não!

Perdoem o elefante

e a cera do chão

Ninguém manda chuva no meu coração!

Que a boca que eu tenho

é pra dizer assim:

ninguém tem direito

de mandar em mim!

Eu chovo, tu choves, chovemos, choveis,

é tromba-d'água molhando vocês! (ORTHOF, 2001, p. 59-60).

O Chuveiro perde tudo: sua posição de patrão, sua noiva, seus empregados e principalmente o seu poder de Manda-Chuva. Depois de cantarem a música, Ova de Peixe se lembra do Elefantinho. Quem vai cuidar dele? Quem vai levá-lo para fazer pipi? Príncipe Elefântico esclarece que o elefante não existe, é tudo imaginação:

PRÍNCIPE – Ele não existe, nós não existimos. Somos uma história, sem pé nem cabeça! Nossa história precisa passear! (ORTHOF, 2001, p. 60).

No final da peça, o público é convidado a ajudar a carregar um elefante imaginário. Em seu texto, Sylvia incentiva o público a interagir com os atores e participar da cena. A autora convida o público a entrar no mundo da fantasia, quando Pingo, do palco, se dirige às crianças e as convida a ajudar a carregar o maior elefante do mundo. Assim, a dificuldade de carregar o elefante são representados pelas mímicas feitas pelos personagens. Todos levantam um elefante imaginário e saem todos do teatro para levar o elefante para passear, cantando a música “um elefante incomoda muita gente...” (ORTHOF, 2001, p. 61). O que causa as risadas são as mímicas que os personagens fazem para representar que estão carregando o maior elefante do mundo.

Podemos observar em *Eu chovo, tu choves, ele chove...* que a peça não está voltada para o moralismo, que não tem moral da história. O texto aborda valores relacionados à liberdade de expressão e ao espírito de solidariedade, visto que, o Pingo de Chuva está sempre pronto a ajudar seus amigos. E as formas de como todos os personagens enfrentaram o Senhor Chuveiro reforça a ideia de autonomia, liberdade e solidariedade.

Outro ponto relevante na peça é que, mesmo com tanta confusão, Pingo de Chuva consegue realizar seu desejo pessoal no final da peça, que é libertar-se da

opressão de seu patrão mandão. A autora conta uma história de chuva e fantasia em que há transformação na relação entre patrões e empregados que nos leva a refletir acerca dos acontecimentos da vida.

O teatro possibilita dizer muitas coisas ao mesmo tempo e a autora usa esse mecanismo quando brinca com as palavras, objetos, personagens e o senso de humor. Desse modo, consegue atingir seu alvo: o autoritarismo dos manda chuvas.

Mesmo que a obra de Sylvia Orthof, *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove...*, retrate um momento histórico que o Brasil estava enfrentando, vivenciado pela autora, o que podemos observar é que essa obra não ficou datada, portanto, nos dias de hoje ainda nos leva à reflexão, pois existem muitos “Patrões Chuveiros” e “Madames Sereias” que estão por aí, representando as autoridades do nosso país, independente da época.

2.4. O humor e do riso em *Eu chovo, tu choves, ele chove*.

Percebe-se nas obras de Sylvia Orthofa presença marcante do *humornonsense*, em que a autora cria histórias e personagens que misturam realidade, fantasia, ludicidade e magia, proporcionando aos leitores uma viagem no mundo das palavras e da imaginação. Com muito humor, seus textos são marcados pela irreverência e se posicionam como obras lúdicas e instigantes em que a autora, com muita criatividade, além de divertir problematizam questões com as quais a criança e o adolescente, seus leitores em potencial, se deparam no dia-a-dia, provocando assim, reflexão como observa Alice Áurea Penteadó Martha:

Acreditando que toda tristeza pode ser uma risada dentro, a escritora se vale, com persistência, dos recursos desencadeadores do riso para recriar situações absurdas que, ao provocarem a diversão, permitem, ao mesmo tempo, que os leitores reflitam sobre a realidade que os circunda (MARTHA, 2004, p.86).

Dessa forma, observamos que Sylvia Orthof possibilita aos leitores uma reflexão crítica sobre o que está sendo lido, pois, mesmo suas histórias sendo engraçadas, nem por isso deixa de lado a crítica social de seus temas, como podemos observar nessa

passagem em *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, em que a autora se vale do instrumento humorístico para retratar atitudes dos adultos na relação patrão/empregado evidenciando o autoritarismo vivido em tempos passados e encontradas ainda nos dias de hoje:

PINGO -Eu podia falar com o senhor, seu Patrão Chuveiro?

CHUVEIRO – Estou ocupado!

PINGO – Só um instantinho, seu Patrão Chuveiro!

[...]

PINGO – Escuta, seu Chuveiro...

CHUVEIRO – O quê? Dinheiro? Você quer dinheiro? Não tenho! Estou com água nos ouvidos, ouviu?

PINGO – Puxa, o senhor não entende o que a gente fala!

CHUVEIRO – Dinheiro pra comprar bala? Ora, não tenho, estou ocupado! [...] (ORTHOFF, 2001, p. 26 – 27).

O bom humor na literatura de Sylvia Orthof provoca o riso, inerente no ser humano, o que causa bem estar, e muitas vezes se transforma em instrumento de proteção. Segundo Vladimir Propp (1992, p. 190), “o riso é importante como arma de luta, mas é também necessário enquanto tal com a manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais” (Vladimir Propp, 1992, p. 190). Por meio do humor a autora deixa uma mensagem, seja ela expressa pelos atos, palavras ou músicas com a intenção de provocar o riso. Essa é uma característica típica da autora que joga com as palavras para atingir seu objetivo.

Sabemos que o riso é um fenômeno social e humano e como tal, o riso e o humor manifesta-se na cultura. Desse modo, é impossível falar sobre o humor e o riso e não citar Bakhtin (1993) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François e Rebelais*, em que o autor apresenta a história do riso. Para Bakhtin (1993), até a Idade Média, o riso não era oficial, pois fazia parte das tradições cômicas populares e estava fora da ideologia e da literatura elevada, pertencia apenas aos gêneros menores, pois, o riso tinha um caráter negativo e foi excluído dos ritos oficiais, ou seja, dos ritos religiosos. Surge então, uma nova cultura oficial, caracterizada por um tom sério autoritário. Mas mesmo assim o cômico popular sobreviveu através dos gêneros menos nobres, como a comédia, a sátira, a fábula e os

gêneros não canônicos. O Renascimento marca outra história do riso, pois, por influência de alguns autores, como Rebelais, Cervantes, Bocaccio e Shakespeare, o riso começa a fazer parte da grande literatura e da ideologia elevada.

No século XIX, o Romantismo resgata a cultura cômica e o grotesco da Idade Média. Dessa forma, segundo Bakhtin (1993), ocorre uma mudança radical na história do riso, que passa a ser uma mistura do oficial e do não-oficial, que vale tanto quanto o sério, já que para o autor, o riso é uma das principais formas de revelar a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem, pois, “O verdadeiro riso, ambivalente e universal não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. [...] O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana” (BAKHTIN, 1993, p. 105).

Em *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, Sylvia Orthofusa o cômico como instrumento de combate sobre o autoritarismo, a intolerância e a falsa moral da sociedade. Com humor e descontração a autora trata de assuntos corriqueiros, possibilitando ao leitor uma reflexão sobre assuntos sérios, sem, no entanto, deixar de lado o bom riso e a diversão, já que podemos entender que o riso significa libertação dos padrões sérios e oficiais. O humor no texto *Eu chovo, tu choves, ele chove...* é de caráter revolucionário, visto que, a intenção é desestabilizar a relação de poder. Ainda nessa perspectiva, a autora, por trás do humor, aborda um tema que deve ser tratado com extrema seriedade: a hipocondria, um estado psíquico que consiste em fazer com que a pessoa pense que possui inúmeras doenças. Nesse trecho da história, com o canto da personagem Dona Galinha D’Angola, podemos observar uma cena que é presente na nossa realidade:

GALINHA – [...] To fraca... to fraca... to fraca... (CANTA COM JEITO DE FADO)

Tô fraca, to fraca, fracola

Reumática e resfriada

Já tive uma asa quebrada

Pois sou a Galinha D’Angola!

Tô fraca, to fraca, fracola,

Adoro ficar doente,

Adoro ter dor de barriga,

Só não posso ter dor de dente! (ORTHOF, 2001, p. 38)

Ao mesmo tempo em que Sylvia Orthofbrinca com as palavras ela nos faz refletir sobre determinadas situações que merecem serem tratadas com maior seriedade. Dentre as brincadeiras com as palavras, a autora transforma coisas simples do dia-a-dia em elementos maravilhosos, dando-lhes inúmeros significados. Nessa passagem do texto, a autora utiliza-se do *nonsense* para demonstrar que um simples espelho pode representar uma poça que vai dar no fundo do mar, onde mora a sereia:

PINGO – Dona Galinha, desculpe interromper sua cantoria, mas a senhora sabe onde fica uma poça? [...] Conhece a poça?

GALINHA – Pois, pois, se conheço! Vou buscar! (SAI E VOLTA COM UM ESPELHO REDONDO QUE COLOCA NO CHÃO) Esta é a poça! No fundo desta poça, que parece um espelho, mora a Sereia! [...]

PINGO – Tem certeza que este espelho é uma poça?

GALINHA – Tenho. É uma poça que parece um espelho e um espelho que parece poça! [...] (ORTHOF, 2001, p.38- 39).

Nessa perspectiva do humor e da poesia, percebemos que a autora utiliza-se de versos curtos e rimados, repetições de palavras, exposição de ideias absurdas e engraçadas, além de retratar coisas vividas no cotidiano. Ao ler os textos de Sylvia Orthof, a criança encontra o prazer na leitura e o riso é inevitável. Isso acontece porque suas histórias são contadas de maneira diferente, como a própria autora revela em uma de suas histórias, *A gema do ovo da ema*:

-Se todas as histórias fossem boas e boazinhas, escritas e contadas de maneira certa e certinha, seriam chatildas, sem novidades! [...]. (ORTHOF, 1989, p. 09).

Em seus textos, a autora adota um tipo de linguagem que deixa em evidência a quebra de padrão na escrita literária, sem, no entanto, deixar de abordar assuntos de interesses de seus leitores, proporcionando assim, uma leitura prazerosa. Em *Eu chovo, tu choves, ele chove...* a autora usa do cômico para questionar o mundo dos adultos e a autoridade constituída, já que,

O cômico não se limita ao gênero da comédia: é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece às irônicas condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade (PAVIS, 1999, p. 58).

Dessa forma, sob outro olhar, podemos relacionar o texto *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, com o deboche, a carnavalização, que para Bakhtin (1993), caracteriza-se como a celebração do riso, do cômico, pois, é a festa popular onde tudo é possível e aceitável, pois, “[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1993, p. 08). Nessa perspectiva, percebemos que a autora usa o cômico como instrumento de combate sobre o autoritarismo, a intolerância e a falsa moral da sociedade. O texto de Sylvia Orthof retrata muito bem essa abolição das relações hierárquicas, pois, como nas festas de carnaval, a finalidade do texto é que todos estejam na mesma posição social. Para que possamos entender melhor o significado das relações hierárquicas, Bakhtin (1993) esclarece essa distinção de valores:

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1993, p. 09).

Podemos dizer então, que o carnaval representa a liberdade, o extravasamento de um mundo contrário, como acontece em *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, com a inversão de papéis entre os personagens como “Madame Sereia” e “Ova de Peixe” e o “Patrão Chuveiro” e “Pingo de Chuva”. No texto, a presença do humor, do riso, volta-se contra o autoritarismo, exigindo mudanças de poderes e verdades.

As canções da peça são marcadas por melodias da cultura popular como a de *Ciranda Cirandinha*. Essas canções são paródias, característica marcante no texto de Sylvia Orthof, é o elemento que mais se aproxima da carnavalização, visto que subverte a ordem pré-estabelecida pelo deboche e pela sátira da realidade, pois na “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual” (SANT’ANNA, 1985, p. 12), isto quer dizer que um autor utiliza textos de outros, com uma nova interpretação, com o objetivo de adaptar a obra original a um novo contexto que possui efeito cômico, utilizando muitas vezes a ironia e o deboche. Entende-se então, que a paródia é uma imitação cômica que pode ser de uma obra literária, filme ou música. *Em Eu chovo, tu choves, ele chove...* a autora utiliza-se de músicas folclóricas, cantigas populares bem conhecidas pelas crianças para parodiar, como podemos constatar nessa cantiga de *Samba-lelê está doente* adaptada pela autora para a personagem de Ova de Peixe:

Estas criadas de hoje
 Não sabem mais trabalhar
 Preferem virar princesas
 E ir pro baile dançar!
 Samba, samba, samba oi lelê, na barra da saia, oilalá! (ORTHOF, 2001, p. 50)

Dessa forma, o uso da paródia no texto dramático *Eu chovo, tu choves, ele chove...* se explica pela prática teatral curiosa que a paródia desempenha em uma representação, ou seja, “ela tem uma função complementar nas peças dramáticas. E estabelece-se uma relação entre paródia, comédia e liberação das tensões” (SANT’ANNA, 1985, p. 30), isto é, “a paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade” (SANT’ANNA, 1985, p. 30). Dessa forma, percebemos que no texto, a autora utiliza-se da paródia como forma de expressão para destacar um acontecimento, uma situação em cena, visto que ela utiliza-se da fantasia, de ideias exageradas, diálogos engraçados e da musicalidade. Assim, a autora “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura” (SANT’ANNA, 1985, p. 32). Nesse segmento ainda pode-se dizer que a paródia, no texto de Sylvia Orthof, é “um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem” (SANT’ANNA, 1985, p. 32).

Além das paródias, das canções populares, há também outras composições com versos em que a autora usa das repetições para proporcionar a alegria e o lúdico:

Eu chovo... ploc... tu Cho... vês... chovendo... ploc...
 Uma carta... ploc... eu vou... chuveiscar... ploc...
 Se eu chovo... tu choves, ele chove...
 Nesta chuva vós todos choveis...
 Numa história que canto a vocês! ploc! ploc! Ploc! (ORTHOF, 2001, p.30).

Ainda sob essa perspectiva, a autora faz uso das onomatopeias que surgem a todo instante no texto, para criar uma sonoridade e transformar as melodias da peça numa grande brincadeira, como podemos observar nesse trecho do texto:

Sou chuveiro bem elétrico
 Sou patrão... trão... trão...
 Manda Chu... va... va...
 Mando to... dos... dos...
 tomarba... nho... nho...
 com escova, com chuveiro e sabão... bão... bão! (ORTHOF, 2001, p.26).

Como falamos da carnavalização, é imprescindível não observar a presença de traços populares, de elementos folclóricos em todo o texto de Sylvia Orthof, seja nas músicas, nas cirandas e cantigas de roda que a autora adaptou para a peça, assim como, na personagem Sereia que nos remete ao folclore brasileiro e dá um colorido especial à peça. Sabe-se que cultura popular é um conjunto de elementos culturais específicos da sociedade de uma nação ou região. Dessa forma, podemos dizer que o folclore brasileiro é sinônimo de cultura popular, é uma parte essencial da cultura do Brasil, pois, representa a identidade social de um povo através de suas criações culturais, coletivas e individuais. O folclore inclui mitos, lendas, cantos, danças, ritos, cerimônias religiosas e sociais, brincadeiras, provérbios, receitas de comida, estilos de vestuário, adornos, orações, encantamentos, festas, encenações, canções de ninar e de roda e muito mais. Sendo assim, o homem, através do folclore, expressa as suas fantasias, os seus medos, seu encantamento. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o texto de Sylvia Orthof expressa algumas dessas características, visto que retrata a vivência de uma sociedade.

O folclore brasileiro é rico e não nos cabe abordá-lo nesse trabalho, mas podemos elencar as categorias mais comuns, como o carnaval, as farras de boi, as festas juninas, as cavalhadas, festa do Divino e as lendas do curupira, do saci Pererê, da mula sem cabeça e da Iara. Segundo a lenda Iara é uma personagem do folclore brasileiro de origem indígena, também conhecida como “Mãe d’Água”, é uma sereia, metade mulher e metade peixe, morena de cabelos negros que atraí os homens com o seu canto maravilhoso. No texto, a sereia representa uma das faces do humor justamente por não ser uma sereia convencional, de modo que, a personagem sereia não sabe cantar, é desafinada, o que contraria a lenda.

Enfim, as faces do humor e do riso são notórias em todo o texto de Sylvia Orthof, visto que, a linguagem coloquial, as brincadeiras com as palavras, as melodias, os diálogos que se constituem de humor, as personagens, a sequência de imagens plásticas e especialmente o *nonsense* são características próprias da autora, os quais estão próximos do pensamento infantil, e que faz que a criança aflore seu imaginário, um mundo de fantasia.

CAPÍTULO III – A CONSTITUIÇÃO DO JOGO DRAMÁTICO *EM EU CHOVO, TU CHOVES, ELE CHOVE...*

3.1. Conceituando jogo

Jogar é uma prática que ultrapassa os tempos. Acredita-se que todos os povos os praticaram e continuam praticando até os dias de hoje, ou seja, os jogos são elementos universais em todas as culturas. Os jogos podem ser simples ou complexos, mas todos eles possuem aspectos importantes para a evolução. Segundo Johan Huizinga (2012, p.3-4),

O jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou reflexo sociológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo: chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência.

Dessa forma entendemos que todo jogo está ligado ao espírito lúdico e a necessidade humana de se comunicar, o que possibilitou ao homem criar tipos de linguagens por meio do jogo de palavras, já que, “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras” (HUIZINGA, 2012, p. 7). Dessa forma, por meio dos jogos, ao dar expressão à vida, o homem cria um mundo poético, imaginário, como os mitos utilizados para explicar fenômenos da realidade, visto que, o jogo “lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante” (HUIZINGA, 2012, p. 13). Ainda segundo Huizinga (2012, p.13), o jogo “está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver as coisas: o ritmo e a harmonia”. Nessa esteira de pensamento crítico, a linguagem, em sua constituição plena, se configura como um pleno jogo comunicativo. Uma vez que “[...] a linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar” (HUIZINGA, 2012, p.7). Esta afirmação pode ser facilmente observada nas brincadeiras infantis, uma das primeiras manifestações de jogos, que tem papel importante no

desenvolvimento físico e intelectual do ser humano. Assim, o jogo sempre estará presente na vida humana, independentemente de sua faixa etária, pois o jogo prepara o homem para a vida, visto que se apresenta como alternativa de convívio/integração social, de liberação de emoções, como chorar, sorrir, sofrer, amar; e, por ser uma atividade livre, permite desenvolver no indivíduo a imaginação e criatividade.

Concordamos com esse autor, o qual pondera que o ato de jogar é algo inato ao ser humano e que as sociedades foram marcadas por eles, mas cabe ressaltar que o jogo não é atividade exclusiva do ser humano, pois, os animais também realizam jogos por meio das brincadeiras, só que não de forma racional, mas que, em suas brincadeiras estão presentes todos os elementos essenciais do jogo humano (HUIZINGA, 2012).

Sabemos que existem inúmeros tipos de ludicidade, como jogos para criança, para adulto, jogo de xadrez, jogo com bola, jogos de força e de destreza, jogos de sorte, de adivinha, de contar histórias, jogo de imaginação, jogos tradicionais e muitos outros. Mesmo sendo diferentes, recebem a mesma denominação. Não é fácil definir a palavra “jogo”, pois cada um pode entendê-la de modo diferente. Mas a definição de Huizinga (2012, p. 33) nos dá uma visão mais clara sobre o que é jogo, já que o autor define jogo como uma atividade voluntária, considerado uma atividade livre pelo prazer e ludicidade que ele proporciona. O jogo é exercido dentro de determinados limites de tempo e de espaço e contém um sistema de regras livremente consentidas, mas que devem ser absolutamente cumpridas, pois, são as regras que definem o que é permitido e proibido. Dessa forma, o jogo “distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. [...] Possui um caminho e um sentido próprio” (HUIZINGA, 2012, p. 12).

Nessa perspectiva, é importante ressaltar, segundo Huizinga (2012, p. 13), que o jogo “cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta”, pois, no jogo, a desobediência às regras “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor” (HUIZINGA, 2012, p. 13). Assim, as regras constituem-se elementos essenciais para a compreensão do conceito de jogo.

Ao longo dos tempos é evidente que os jogos se transformaram, deixando, muitas vezes de ser espontâneo, passando a ser mais elaborados, sistematizados, mas não deixaram de fazer parte da vida do ser humano. Sabemos que na infância os jogos

estão mais presentes e são executados com muita seriedade. Dessa forma, entendemos que *imaginar* e *imitar* também é um jogo de fundamental importância no desenvolvimento da criança, pois possibilita, por meio da brincadeira, que a criança recrie a realidade utilizando-se de uma linguagem simbólica própria. Ana Beatriz Cerizara, em um texto em Kishimoto (2002, p. 130) reforça este conceito ao afirmar que:

As situações imaginárias criadas pela criança quando ela brinca estão interligadas com a capacidade de imitação, além de trazerem consigo regras de comportamento implícitas, advindas das formas culturalmente constituídas de os homens se relacionarem e com as quais as crianças convivem. O fato de estas regras estarem ocultas ou não explicitadas no jogo de papéis, não significa que elas não existam.

É nessa perspectiva que acreditamos que os jogos se apresentam como fundamentais no desenvolvimento do ser humano, pois além de ser uma atividade psicológica, é também uma atividade cultural. Dentre os diversos números e inúmeras formas e possibilidades de jogar, temos os jogos dramáticos e os jogos teatrais. A seguir faremos uma abordagem sobre suas especificidades.

3.2. Jogos teatrais e jogos dramáticos: especificidades

Como já foi exposto anteriormente, o jogo é uma atividade natural do ser humano, principalmente na infância, mesmo antes da utilização da palavra. O que nos cabe no momento é distinguir o jogo dramático do jogo teatral, já que esse trabalho se pauta na peça teatral para criança, *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, de Sylvia Orthof, onde, demonstraremos como se constitui o jogo dramático infantil no texto. Alguns estudiosos, educadores, pesquisadores e profissionais da área, defendem a ideia de que jogo dramático e jogo teatral têm o mesmo significado, sendo assim, achamos relevante demonstrar a distinção desses dois tipos de jogos, dando ênfase ao jogo dramático infantil. Para compreendermos a diferenciação entre **jogo teatral** e **jogo dramático**, segundo Ricardo Japiassu (2001, p. 19), é necessário, primeiramente, entender o

significado de **teatro** e **drama**. A palavra teatro vem do vocabulário grego *théatron*, que quer dizer “local de onde se vê”, isto é, a plateia. Portanto, no jogo teatral existem dois grupos de sujeito: “jogadores” e “observadores” que se alternam nessas funções.

Já a palavra drama, na concepção de Slade (1978, p. 18) também é originária do vocabulário grego *draoe* quer dizer “eu faço, eu luto”. No jogo dramático entre sujeitos, na situação imaginária, portanto, todos são “autores”. Slade (1978, p. 18) enfatiza que no fazer e lutar, “a criança descobre a vida e a si mesma por meio de tentativas emocionais e físicas e depois através da prática repetitiva, que é o jogo dramático”. Nesse segmento, Japiassu (2001, p. 19-20) nos esclarece as especificidades entre jogo dramático e jogo teatral:

Diferentemente do *jogo dramático*, o *jogo teatral* é intencional e explicitamente dirigido para observadores, isto é, pressupõe a existência de uma “plateia”. Todavia, tanto no *jogo dramático* como no *jogo teatral*, o processo de *representação dramática* ou *simbólica* no qual se engajam os jogadores desenvolve-se na *ação improvisada* e os papéis de cada jogador não são estabelecidos *a priori*, mas emergem das interações que ocorrem durante o jogo.

Diante desse contexto, podemos ressaltar que a atividade teatral é um elemento fundamental no desenvolvimento infantil, pois, possibilita à criança aprender sobre si mesma, sobre o outro e o mundo em que está inserida. É nesse sentido que queremos enfatizar, que o texto de Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu choves, ele chove...* é um texto teatral permeado de jogo dramático que pode ser observado, não só na representação, mas quando faz-se a leitura do texto. O texto apresenta um mundo de fantasia que encanta a criança, levando-a imaginar muitas coisas diante do enredo, das personagens, nesse caso, é o leitor que cria o significado do texto por meio dos jogos de palavras que contém o texto.

Peter Slade (1978), educador e pesquisador inglês desenvolveu um trabalho durante vinte anos, em observar os movimentos dos jogos e arte na criança em diversas faixas etárias, do qual concluiu que o jogo dramático infantil poderia ser inserido no currículo escolar como disciplina independente, e não como complementar de outra disciplina. Ele afirma que os jogos dramáticos é o comportamento real dos seres

humanos, e não uma coisa inventada. Assim, acreditamos que os textos teatrais deveriam estar incluídos como opção de leitura, juntamente com os outros gêneros literários, como a narrativa e a poesia, já que entendemos que o texto dramático é literatura e o jogo dramático, contido no texto teatral faz parte da vida da criança.

Na concepção de Slade (1978, p. 17-18), o jogo dramático “não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver”. Ele ainda ressalta que o jogo “é na verdade a vida”.

Segundo Nunes e Santiago (2009, p.25), para Slade, o jogo dramático “é capaz de promover uma liberação emocional e, assim, fornece uma autodisciplina interna” e ainda, “o jogo dramático infantil se caracteriza por um fluxo de linguagem, um discurso espontâneo que é estimulado pela improvisação e enriquecido pela interpretação”. Nessa perspectiva, acreditamos que o jogo é um meio natural da aprendizagem, pois:

Através do jogo, a criança dinamiza as capacidades que decorrem de sua estrutura particular e realiza os potenciais virtuais que afloram sucessivamente à superfície de seu ser. Ela os assimila e os desenvolve, une-os e complica-os, em suma, coordena seu ser e lhe dá vigor (REVERBEL, 1997, p. 35).

Diante do exposto, fica evidente o quanto o jogo é significativo para o desenvolvimento humano. Segundo Patrice Pavis (1999 p. 222):

O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética dos diálogos e situações, dinâmica dos grupos) quanto a provocar uma certa liberação corporal e emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos.

É nessa perspectiva, que defendemos a afirmação de Peter Slade (1978, p.24), em afirmar que “[...] de fato existe um “*Drama (jogo dramático) Infantil*” que é uma

forma de arte por direito próprio a qual deveria ser reconhecida, respeitada, alimentada e desenvolvida”.

Com base nas teorias de Slade (1978, p.27), existem dois tipos de jogo: *Jogo projetado* e *jogo pessoal*. O *jogo projetado* é aquele “na qual as crianças brincam com objetos e os fazem criar vida”; e *jogo pessoal* é aquele “na qual as próprias crianças se tornam as pessoas imaginadas, animais ou coisas”. Segundo Slade, o jogo projetado é o mais comum na primeira infância, e, à medida que as crianças atingem maior controle sobre o próprio corpo e maior intimidade com os objetos com que brincam, vai-se desenvolvendo o jogo pessoal.

3.3. O jogo dramático infantil no texto *Eu chovo, tu choves, ele chove...*

Como vimos anteriormente, no texto de Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu choves, ele chove...*, a autora usa do *nonsense* tempo todo e com muito humor mistura fantasia e realidade, brinca com as palavras em diálogos curtos e articulados, adapta canções populares em forma de paródia, cria personagens bem caracterizados, apropria do imaginário e do “faz-de-conta” para apresentar essa história de chuva que causa revolução, visto que, guarda-chuvas, chuveiros, cortinas de plásticos, toucas de banho, escova, enceradeira, espelho, são elementos que encantam sua história, pois aguça o imaginário e a criatividade.

Diante deste contexto, tentamos proporcionar um novo olhar para a dramaturgia infantil, pois, no dinamismo dos jogos dramáticos, a criança desenvolve sua fluência criativa e caminha por instâncias inerentes ao processo artístico. Aspectos como a imaginação, a percepção, a emoção, a intuição, a memória, o raciocínio e a socialização são elementos promovidos pelo exercício da teatralidade infantil. O processo de representação dramática emerge das interações que ocorrem durante o jogo, e na situação imaginária todos são “autores”. Ao fazer a leitura do texto de Sylvia Orthof, percebe-se que o leitor tem oportunidade de criar, em sua imaginação, todo o cenário, figurino, personagens, diálogos e melodias. Dessa forma, nas brincadeiras com outras crianças ou nas conversas imaginárias, a criança cria situações em que ela representa a história, isto é, passa a ter noção do que é interpretar.

Na peça, isso ocorre porque a independência com que os personagens se apresentam impõe uma impressão nova e viva ao que se diz, e o leitor se transporta para esse mundo de magia. No texto a autora brinca com os vocábulos “Ora, Ui, Ai, Psiu, Ei”, entre outros, que aparecem no texto deixando os diálogos da peça mais lúdicos, o que induz o leitor a criar uma brincadeira enquanto lê:

CHUVISCO – Psiu! Fale baixo. Psiu! Ui! Ui! (ORTHOF, 2001, p. 20).

TODOS - Ora! Ui! Ai! (CHORAM) Queremos chover! Queremos chover! (ORTHOF, 2001, p. 21).

Da mesma forma, a repetição de sons e o uso das onomatopeias nas melodias como “trão, trão”, “bão, bão”, transforma as canções numa grande brincadeira pelo jogo de palavras:

Sou chuveiro bem elétrico
sou patrão... trão...trão...
manda Chu... va... va...
mando to... dos... dos...
tomarba... nho... nho...
com escova, com chuveiro e sabão... bão...
bão...(ORTHOF, 2001, p. 26)

Assim, tudo o que acontece dentro da peça é uma celebração entre o humor, a fantasia e o universo lúdico das brincadeiras. Dessa forma, ao ler o texto, percebemos que o jogo dramático está presente em toda a peça, já que o texto brinca com o imaginário infantil, e isso é fundamental, pois, como vimos anteriormente, o jogo dramático é a base do teatro e se fundamenta no faz de conta, e o faz de conta faz parte do mundo infantil. Tudo é muito surpreendente, a começar pelo título em que a autora conjuga o verbo chover, que nos possibilita imaginar desde o início, uma história que tem relação com chuva, com água, o que podemos confirmar logo no início da peça:

(SURGE UM CARTAZ ONDE SE LÊ: TEMPO INSTÁVEL

PINGO _ Tempo instável? Tempo instável... sujeito a chuvas e trovoadas é coisa boa! [...] (ORTHOF, 2001, p. 24).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot (2005), a chuva é o simbolismo geral das águas, representa a fertilização, relacionado com a vida. Por vir do

céu, a chuva é associada à luz. No texto, a chuva causa revolução e demonstra a inversão de valores entre patrão e empregado como podemos perceber na melodia em que todos cantam para o Senhor Chuveiro: “Se agora eu chovo, é revolução, chuveiro teimoso, não manda mais não” (ORTHOF, 2001, p. 59), assim como nessa outra passagem do texto:

SEREIA – E isso é uma revolução, é?

OVA -É. Era chuva, virou poça... era poça... virou inundação... e vai virar tromba-d'água... chuvarada!

Assim, entendemos que a autora relacionou o título com os temas: autoritarismo, respeito e solidariedade. O autoritarismo é representado pelo Patrão Chuveiro, que não é um chuveiro qualquer, ele é um chuveiro elétrico, portanto é um chuveiro importante, superior aos demais, o que está bem claro no texto: “Sou Chuveiro bem elétrico [...] Sou patrão... trão... trão...” (ORTHOF, 2001, p. 26). O que se trata de respeito e solidariedade é representado pelos subordinados e os outros personagens da peça. Esses temas, no final, mudam toda estrutura da peça, pois retratam a relação patrão/empregado e a importância do respeito e tolerância entre as duas partes. Dessa forma, a autora confere ao texto uma forma diferente de demonstrar o espírito de liberdade, solidariedade e autonomia, visto que, todos os personagens enfrentam o Patrão Chuveiro. Nesse sentido, a chuva causou uma enorme revolução, pois, o poderoso Patrão Chuveiro perdeu tudo: Sua pose de manda chuva, sua noiva Sereia, o respeito dos empregados e ainda teve que tomar banho de espuma e sabão:

PINGO – Chegou a hora de o senhor tomar banho!

[...] (TODOS CERCAM O CHUVEIRO, SOBEM BOLHAS, CONFUSÃO.)

CHUVEIRO – Estou me molhando... a água está gelada! Atchim!

(CANTAM)

Eu chovo, tu choves, chovemos, choveis,
É tromba-d'água chovendo em vocês!
Chuveiro chatinho, metido a patrão,
Vai ser esfregado com água e sabão! (ESFREGAM E BANHAM O CHUVEIRO) (ORTHOF, 2001, P. 59).

No decorrer da leitura, podemos perceber que o jogo dramático se constitui pelas personagens animadas e inanimadas que movimentam as ações do texto a todo instante. Os personagens possuem características peculiares fundamentais à sua simbolização. A sereia, segundo Juan-Eduardo Cirlot (2005) e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), representa a destruição e a própria morte, já que seu canto e beleza desperta as tentações nos navegantes, levando-os à morte. No texto a personagem sereia não representa mal algum, pois é totalmente contrária à sua verdadeira simbolização, já que é um ser fútil, desafinada, fora do padrão real como podemos observar nesse diálogo do texto:

SEREIA – [...] Cri... cri... cri... cri...! Ih... esqueci de cantar! Preciso cantar!

PINGO – Precisa?

SEREIA – Toda sereia canta, não é? Mas como eu sou desafinada, quem canta por mim é a Ova de Peixe! Mas ela some pelos Atlânticos e Pacíficos... um horror! Cri... cri! [...] (ORTHOFF, 2001, p.44).

Sob essa perspectiva, outro fato que desconstrói a lenda verdadeira da sereia, da sua simbologia, é ela ser abandonada pelo Senhor Chuveiro, visto que a sereia é conhecida pelo poder de encantamento, de sedução.

A galinha é outra personagem que foge do padrão convencional. De acordo com Chevalier e Gheerbrant(1990), galinha representa uma importância muito grande nos rituais e cerimônias sagradas, que, segundo Mark O’Connell e Raje Airey em *O grande livro dos signos e símbolos*, a galinha, em algumas partes da América do Sul, do Caribe e da África é um guia para as almas em rituais de iniciação, sacrifício animal. No texto, a Galinha representa uma pessoa fraca, exageradamente doente, ou seja, hipocondríaca aos extremos. Essa característica exagerada concede à Dona Galinha D’Angola, a personagem mais humorística dentro do texto *Eu chovo, tu choves, ele chove*, pois ela provoca o riso, com sua forma exagerada por se sentir muito doente e não querer se curar:

PINGO- E a senhora já foi ao médico?

GALINHA – Deus me livre! Ele é capaz de me curar! Adoro ficar doente! Sou uma galinha hipocondríaca, sabia?

O que podemos observar, é que a Sereia e a Dona Galinha D'Angola não são interpretadas na forma real de suas representações simbólicas, o que enriquece o texto de ludicidade, muito humor e estimula a imaginação, que pode ser representado “através das linguagens corporal, verbal, gestual, gráfica, musical e plástica” (REVERBEL, 1996, p. 80), nesse caso, faz com que a criança desenvolva suas capacidades expressivas. É nesse sentido que o jogo dramático infantil se constitui no texto, pela forma que a autora brinca com as palavras, dando-lhes um sentido lúdico capaz de aguçar o imaginário infantil.

O Sol é um personagem que chama a atenção pela sua luminosidade, logo no início da peça, dá vida ao espetáculo, e conforme Cirlot(2005) ele vê tudo, portanto, sabe de tudo. Dessa forma o Sol passeia pelo cenário e, conforme Chevalier e Gheerbrant(1990) diversifica o ambiente com luz, brilho e alegria. Isso acontece porque, segundo Maria Cecília Amaral Rosa (2009), o Sol é símbolo da inteligência, do calor, do fogo primordial e da justiça. Seu nascimento e ocaso diários simbolizam a ressurreição. Na peça, o Sol se apresenta como um cantor de ópera, se expressa pela linguagem corporal e musical, pois, no dinamismo do jogo, brinca com a música de “Ciranda-cirandinha” adaptada para a peça:

SOL

Ó ciranda-cirandinha
sou o sol e vou solar
neste solo, vou solando,
na ciranda, cirandar!

Sou um sol de brincadeira
sol maior eu vou cantar
na ciranda-cirandeira
eu também quero brilhar!

O anel que tu me deste
no verão vira confete (JOGA BRILHOS)
pois o sol é muito quente
e o verão tudo derrete! (ORTHOF, 2001, p. 22)

Nessa brincadeira teatral com a música parodiada, a criança, assim como a personagem, tem oportunidade de experimentar, ousar, criar, já que jogo significa vida e, “[...] cada pessoa é tanto ator como auditório” (SLADE, 1978, p. 18).

Já a Nuvem, segundo Cirlot (2005) e Chevalier e Gheerbrant (1990), apresenta muitos aspectos, que dizem respeito à sua natureza, isto é, a nuvem está sempre em processo de transformação. Na peça, o personagem de Tia Nuvem condiz com a realidade, pois é inconstante, uma hora quer chover, outra não. Tia nuvem é impaciente, dramática, afobada, o que dá ao texto uma característica de pressa, de conturbação, como podemos observar nessa passagem do texto:

NUVEM- Ai, este guarda-chuva me arrasta! (VAI LEVADA PELO GUARDA_CHUVA) Calma, guarda-chuva, não corra tanto... eu sou velha! O tráfego estava um horror! Ia Láctea pra ver se dão um jeito nesta confusão. Ai, a gente nem pode mais chover direito! Ai, que saudade do tempo de outrora... que saudade do Pingo! [...] Guarda-chuva, aponte para onde deve estar o meu sobrinho Pingo! (1º GUARDA-CHUVA A ARRASTA) Ui... ai... devagar! Eu sou uma nuvem idosa! Detesto correrias! Ui... ai... ui... ai... ai... ui... ai... Seu Guarda-chuva... não me puxe... eu sou uma nuvem idosa! Ui... ai... devagar! (ORTHOFF, 2001, p. 45-46).

Nessa passagem do texto, o jogo dramático se constitui entre um personagem animado e outro inanimado, isto é, Tia Nuvem e seu noivo Guarda-chuva, onde se percebe uma grande dramatização por trás da fala do personagem da Tia Nuvem, o que dá ao texto um clima mais agitado, mais dinâmico. O uso dos vocábulos “ui, ai” repetidos por diversas vezes dinamiza a leitura do texto. Assim como o Guarda-chuva, o personagem Ovo Bonifácio é inanimado, um travesseiro oval, com cara, e no lugar da boca um zíper fechado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990) e Cirlot (2005), o ovo é o símbolo universal e natural da vida, pois representa o mistério da vida que se manifesta mediante a sua evolução.

Na peça, o Ovo Bonifácio se transforma em príncipe depois de navegar num elefante-marinho-índico que era uma tromba-d’água. O Ovo virou Príncipe Elefântico, virou gente e começou a falar. Ele aparece montado num elefantinho, tipo bumba-meu-boi, usa máscara oval, com zíper aberto na boca. No texto, o ovo representa o símbolo do recomeço, da renovação, de descobertas, pois, ao sair de sua casca e virar príncipe, ele começa uma nova fase de vida. Para o Chevalier e Gheerbrant (1990), o Príncipe

representa o poder supremo, o rei, o domínio e a própria arte. Dessa forma, no texto, ele representa esse poder soberano, que surge para ajudar os empregados a se libertar do autoritarismo do poderoso Senhor Chuveiro, visto que, com a chegada do Príncipe Elefântico todos têm a oportunidade de se expressar com liberdade, pois chega a hora da tromba-d'água, o que a autora chama de revolução. No final da peça a plateia é convidada a participar, quando todos levantam um elefante imaginário, levando-o para passear.

Diante deste contexto, é possível afirmar que o texto de Sylvia Orthof é marcado pela presença constante do jogo dramático infantil, visto que, o faz de conta, a fantasia, é uma maneira da criança pensar, criar e imaginar. Na peça teatral *Eu chovo, tu choves, ele chove...* “[...] todos são fazedores, tanto ator como público, indo para onde querem e encarando qualquer direção que lhe apraz durante o jogo” (SLADE,1978), visto que, a base do jogo dramático quanto do teatro é o “drama” que significa “eu faço”, “eu luto”. Segundo Slade (1978), poderíamos dignar a chamar o texto de Sylvia Orthof de teatro, mas no contexto geral trata-se de drama, pois na aventura, nas peripécias, o fazer, o buscar e o lutar são tentados por todos. Tratando-se de teatro, entendemos que a linguagem teatral é necessária, pois, é a soma da verbalização do texto, dos elementos cênicos, da atuação dos atores, que transforma o texto dramático em encenação. Já o jogo dramático se constitui na ideia imaginada e na vontade de expressá-la, e não necessita de uma linguagem teatral muito elaborada, pois, o jogo simplesmente acontece sem maiores preocupações com o “fim” e com os elementos cênicos, como cenário, figurino, luzes e sons. No jogo dramático os atuantes são “jogadores” e não atores, e estão presentes a todo o momento. Sob essa perspectiva, o jogo dramático possibilita à criança um modo criativo de se expressar. Assim, elas vão sendo conduzidas, de forma gradativa, por meio do jogo, à linguagem teatral mais elaborada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, levou-se em consideração a arte teatral infantil, tendo como foco de estudo o texto dramático *chovo, tu choves, ele chove...*, de Silvia Orthof, em que foi possível demonstrar por meio de pesquisa bibliográfica e do texto dramático da autora, a importância da arte teatral para criança, visto que, a arte é fator importante na construção humana.

Acreditamos que o texto teatral *Eu chovo, tu choves, ele chove...* possibilita à criança uma vivência experimental de representar e recriar o texto, pois, a leitura pautada no humor, no riso, na fantasia e no jogo dramático, faz com que o leitor crie novos personagens, novas cenas e invente novas formas de recriar a história. Isso acontece nas brincadeiras, nos jogos e no faz de conta, em que a criança cria um mundo imaginário.

Como podemos observar no decorrer da pesquisa, a base do teatro é o jogo, dramático e teatral, e o faz de conta é a base do jogo dramático. O texto de Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu choves, ele chove...* estimula o leitor a se transportar para mundos imaginários, a possíveis e impossíveis representações da realidade, vivenciar uma nova maneira de ser e de agir. Sob esse olhar, observamos que o jogo dramático está em cena o tempo todo, e esse fator é marcante no texto, seja no humor, na musicalidade ou nas falas dos personagens.

Para entendermos um pouco mais sobre a arte teatral infantil, fez-se necessário discorrer sobre a importância histórica do teatro, assim como, os períodos da trajetória do teatro brasileiro, destacando os grandes nomes na arte de representar, dentre eles, Sylvia Orthof. Sob essa perspectiva, foi feita uma abordagem sobre o teatro infantil brasileiro, autores e obras e quanto às mudanças que ocorreram ao longo dos tempos e sua importância como arte de representar, pois sabemos que o teatro infantil sempre foi visto como uma arte menor, assim como a literatura direcionada à criança.

Acreditamos que esta pesquisa nos proporcionou um conhecimento mais acentuado sobre a autora, e como suas obras foram importantes para a arte brasileira, principalmente para a arte direcionada à criança, como o teatro e a literatura.

Ao escrever obras voltadas para o humor, Sylvia Orthof criou cenários ricos em confusão e divertimento, personificou seres como ovo, galinha, sereia, sol, nuvem e príncipe para aguçar o imaginário infantil e dar um colorido especial à peça. A autora criou personagens marcantes pelo humor, assim como Dona Galinha D'Angola que se destacou fora do texto *Eu chovo, tu choves, ele chove...* e ganhou papel principal na obra *Fraca, Fracola, Galinha D'Angola* (2006), em que a personagem, sempre exageradamente doente, mantém seu papel cômico que representava na peça teatral.

Na obra dramática *Eu chovo, tu choves, ele chove...* a autora utiliza-se das coisas mais simples, transforma as coisas mais comuns do dia a dia em elementos maravilhosos e transforma tudo em uma grande magia. A comicidade pode surgir de vários elementos, mas o contraste e o imprevisto estão sempre presentes em todo fato cômico. Ela pode vir das personagens, das situações cênicas e das palavras e diálogos. Na boa comédia essas formas de comicidade se misturam e deve ser explorada pelo “absurdo” e pela identificação da criança com o personagem, pois, a comédia é a forma dramática que mais detém a atenção da criança, principalmente quando se quer transmitir uma mensagem. No texto de Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu choves, ele chove...* o humor lúdico, baseado no “faz de conta”, no jogo de palavras, personagens cômicos, melodias populares e cantigas de roda parodiadas, como “ciranda cirandinha”, propicia a compreensão de que o jogo dramático não é mera brincadeira de “faz-de-conta” ou uma atividade de ócio, mas uma atividade que possibilita às crianças a se integrarem em todos os aspectos (físico, cognitivo, social), pois, a criança, ao se deparar com um texto dramático, consegue traduzir um conjunto de situações vividas pelos personagens, dessa forma, ela percebe que o mundo do teatro é um universo lúdico, divertido e prazeroso.

Enfim, percebemos que o jogo dramático infantil se constitui na peça por meio das personagens animadas e inanimadas que movimentam a ação do texto, na ideia imaginada e na vontade de representá-la, pois, nas brincadeiras que a autora faz com as palavras, o fazer, o buscar, o lutar são tentados por todos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- CERIZARA, Ana Beatriz. In _____ KISHIMOTO, T.M. (Org). *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira Thamsom Learning, 2002.
- CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. 3 ed. Rio de Janeiro: Jox'Olímpio, 1990.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GARCIA, Clovis. *O teatro para crianças em São Paulo*. São Paulo: Revista USP, 1988, p. 88-91.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 7 ed Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas – SP: Papyrus, 2001.
- LAJOLO, Mariza e ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. Editora Ática, 2003. São Paulo.
- LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. Editora Brasiliense, 1. ed. São Paulo, 1994.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6.ed. São Paulo: global, 1997 - 2004

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.) *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

NEVES, Libéria Rodrigues e SANTIAGO, Ana Lygia Bezerra. *O uso dos jogos teatrais na educação: possibilidades diante do fracasso escolar*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2009.

O'CONNEL, Mark; AIREY, Raje. *O grande livro dos signos e símbolos*. Tradução Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2010.

ORTHOFF, Sylvia. *Eu chovo, tu choves, ele chove...* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. Rio de Janeiro: Atual, 1996.

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

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 93-122.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. Editora Brasiliense, 1. Ed. São Paulo, 1980.

PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros. *Contos de fadas*. Apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivaniha*. São Paulo: Companhia das Letras, p 91-99.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aura FaroniBernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROSA, Maria Cecília Amaral de. *Dicionário de símbolos: alfabeto da linguagem interior*. São Paulo: Escala, 2009.

REVERBEL, Olga Garcia. *Jogos teatrais na escola: atividades globais de expressão*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves, revisão da tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANEXOS