

# **MATURANDO**

**ASPECTOS DO DESENVOLVIMENTO  
DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL**



**DUDU SANDRONI**



# **MATURANDO**

## **ASPECTOS DO DESENVOLVIMENTO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL**

**DUDU SANDRONI**

Copyright© 1995 - 1ª Edição

Capa : Marcos Ácher

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS

---

S211m Sandroni, Dudu, 1961-

Maturando : aspectos do desenvolvimento do  
teatro infantil no Brasil / Dudu Sandroni . -- Rio de  
Janeiro:

D . Sandroni, 1995

Inclui bibliografia

1. Teatro infantil - Brasil - História. I. Título.

95-1495.

CDD 792.02260981

CDU 792-053.2 (81) (091)

---

Impresso por J. Di Giorgio & Cia. Ltda - Editores

Aos meus irmãos Carlos, Clara, Luciana e Paula  
Aos meus pais Cicero e Laura



## SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	
	MATURANDO	
	ANTECEDENTES	
O teatro de Anchieta (Séc. XVI)		15
O teatro de marionetes (Séc. XVIII)		21
As companhias infantis (Séc. XIX)		26
	PRECURSORES DO TEATRO INFANTIL:	
	O TEATRO ESCOLAR	
O teatro falado		32
As traduções		38
O teatro nacionalista		50
Primeiros sintomas de teatralidade		61
	OS FUNDADORES DO TEATRO INFANTIL	
Uma proposta concreta		72
Lúcia Benedetti		75
Teatro Escola de São Paulo		79
Maria Clara Machado		83
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS		8
BIBLIOGRAFIA		92
SOBRE O AUTOR		95



## APRESENTAÇÃO

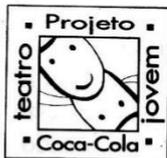
Desde 1988, com a criação do Projeto Coca-Cola de Teatro Infantil, a Coca-Cola participa ativamente da história do teatro para crianças e adolescentes no Rio de Janeiro. Ao longo desses oito anos, o projeto se multiplicou e amadureceu junto com os artistas que o consolidaram. Mais de cem peças viabilizadas com o nosso patrocínio. Eventos como o Festival Maria Clara Machado, o Festival de Ecologia, e mais recentemente, o Festival e o Seminário Coca-Cola de Teatro Jovem, que marcou uma nova fase nos destinos do projeto, agora PROJETO COCA-COLA DE TEATRO JOVEM, demonstram com rara clareza a parceria que a Coca-Cola vem tendo com a classe teatral, fazendo história juntos.

MATURANDO: ASPECTOS DO DESENVOLVIMENTO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL, que temos orgulho de apresentar ao público, vem mais uma vez consolidar esta relação. Desta vez, lançando o olhar para o passado,

instrumentalizando-nos melhor para encarar o presente e projetar o futuro.

Fazer história sem nunca perdê-la de vista, é a maneira mais segura de garantir a evolução e o amadurecimento que o Teatro Jovem vem tendo nos últimos anos. E a Coca-Cola se orgulha de estar contribuindo com o PROJETO COCA-COLA DE TEATRO JOVEM, num momento tão importante.

ALVARO CANAL  
Presidente da Coca-Cola



## MATURANDO

Este trabalho pretende levantar dados sobre a história do Teatro Infantil Brasileiro dos seus primeiros tempos, com o teatro de Anchieta, ao período que antecede a fundação do grupo O TABLADO, de Maria Clara Machado. As pesquisas realizadas indicam que o ranço moralista e a intenção pedagógica, até hoje presentes em produções em cartaz, vêm do início das atividades teatrais no país, quando os jesuítas tentavam catequisar os índios com seus "Autos" e onde, os indiozinhos, além de espectadores, atuavam também como intérpretes de personagens importantes na trama.

No século XVII poucas iniciativas na arte teatral despertam a atenção dos historiadores. No entanto, nas manifestações da cultura popular, o teatro de marionetes e de fantoches merece registro, por ser gênero que sempre manteve relação com o Teatro Infantil. No século seguinte, o "teatro infantil" é interpretado por crianças para diversão dos adultos. Existiam "companhias infantis", onde a estrela, menina de 9 a 14 anos, brilhava nos palcos, cantando, dançando e representando comédias e dramas - e

despertando a admiração do público adulto, especialmente dos homens, que se organizavam em clubes de fãs para homenageá-las.

O Teatro Infantil que surgirá em cena no início do século XIX, com o Teatro Escolar, é limitado e pretensamente pedagógico, reunindo monólogos de cunho moralizador, escritos por autores famosos na época, para crianças recitarem em casa ou nas escolas, nas comemorações cívicas e natalícias. Tal e qual o padre Anchieta, os educadores da época se utilizaram do teatro para "catequisar" as crianças. Não aparecera ainda dramaturgia específica do teatro infantil dentro das "normas" da carpintaria teatral; também não existiam atores profissionais ou amadores dedicados ao gênero e muito menos palcos e plateias para tal.

Na forma como o conhecemos hoje, o Teatro Infantil aparece no Brasil em 1948, quando Lúcia Benedetti escreve e os ARTISTAS UNIDOS, de Henriete Morineau encenam *O CASACO ENCANTADO*, no Rio de Janeiro e Tatiana Belinky e Julio Gouveia fundam o Teatro Escola de São Paulo (TESP) e montam *PETER PAN*, com grande sucesso. Três anos mais tarde um pequeno grupo de intelectuais e artistas fundam, no Patronato da Gávea, o grupo O TABLADO; o teatro infantil encontra-se com a modernidade e ganha definitivamente o status de gênero artístico. E é neste ponto que a pesquisa termina.

A partir de então vasto material bibliográfico encontra-se á disposição dos pesquisadores - e os protagonistas da história estão vivos, em condições de oferecer valiosos depoimentos aos que desejarem pesquisar. No caso deste trabalho, a intenção foi apenas apresentar, de forma minimamente organizada, informações e dados poucos conhecidos e assim traçar, em linhas gerais, o percurso do Teatro Infantil Brasileiro até o momento de sua afirmação como gênero artístico. Para se ter uma idéia da escassez de material de pesquisa, devo informar que a única referência organizada que encontramos ao longo do estudo foi o livro ASPECTOS DO TEATRO INFANTIL, de Lúcia benedetti, a quem homenageio tomando-o por empréstimo para compor o título deste trabalho.

MATURANDO: ASPECTOS DO DESENVOLVIMENTO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL, foi realizado em duas etapas. A primeira em 1988, através de bolsa de estudo concedida pelo Centro de Documentação e Pesquisa do extinto INACEN, hoje FUNARTE. Agradeço a Sonia Rummert , Humberto Braga e Carlos Miranda pelo apoio recebido naquela ocasião. Em segunda agora, através do PROJETO COCA-COLA DE TEATRO JOVEM, que ofereceu recursos indispensáveis para sua publicação. Por não permitir que MATURANDO permanecesse confinado á gaveta da minha mesa de trabalho, agradeço a Sonia Barreto e Luis Fernando Madella, da Coca-Cola, e Ricardo Brito, da

Brito Produções. A todos, e especialmente ao leitor interessado na história do nosso teatro infantil,o meu muito obrigado.

**ANTECEDENTES**



## O TEATRO DE ANCHIETA (Séc. XVI)

Não é por acaso que consideramos como precursor do Teatro Infantil brasileiro o Padre José de Anchieta, fundador da dramaturgia e da literatura brasileiras. Tendo como missão a catequese dos selvagens nativos, Anchieta foi buscar na tradição do teatro das moralidades dos jesuítas, arma eficaz para difundir a fé cristã.

Nascido nas Ilhas Canárias em 1534, Anchieta chegou ao Brasil em 1563, dois anos após ter sido ordenado sacerdote na Companhia de Jesus, em Portugal.(1) Nesta época as missões da Companhia de Jesus se multiplicavam pelo mundo todo. Para se ter uma idéia, em 1607 existiam 293 seminários, 37 dos quais em países "d'além mar" e em 1750 os seminários já somavam 578.(2) Durante três séculos esses seminários produziram uma infinidade de peças.

"O teatro, tanto popular como escolar, foi sempre tido pelos Jesuítas, não como simples diversão, mas como instrumento valioso de diversão e cultura. Por isso eles o aproveitaram

em grande escala, tanto na pastoral como na pedagogia. Instruindo e deleitando, atraíam multidões e lhes elevavam o nível cultural". (3)

O teatro servia muito bem aos propósitos colonialistas a que em última instância, estavam ligados os padres Jesuítas.

"Los jesuítas dieron a las representaciones teatrales um gran desarrollo, circundándolas de mucho esplendor. "Aceptaron las cosas", dice Maldonado, "como habían sido establecidas por la experiência de los siglos." Por lo tanto, mantuvieron la costumbre universitaria de la representación de dramas; y dado que el método, liberado de los abusos que de él podían derivarse, ofrecía un nuevo medio para desarrollar sentimientos más generosos en el corazón de los alumnos, para poner ante sus ojos el asiduo ejemplo de la constancia y del valor que exige la virtud y para inspirarles el desagrado por los vicios exponiéndoles el ridículo y los horrores a fin de fortalecer su educación religiosa y social, sin más lo aceptaron y lo hicieron suyo". (4)

Imbuído desse caráter pedagógico e moralizador, a apenas 61 anos após o seu descobrimento, em 1561 (5), o Teatro

chega ao Brasil pelas mãos dos jesuítas. A pedido do padre Manuel da Nóbrega, Anchieta escreve e faz representar o *AUTO DA PREGAÇÃO UNIVERSAL*.

"O padre Manuel da Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e educação do povo. Sabia que as representações, quando inspiradas na sã moral e na ciência pedagógica, influem no subconsciente dos assistentes, notadamente das crianças e dos adolescentes, inspirando-lhes melhor comportamento na vida individual e na coletiva. Sabia que o teatro estimula a atenção e aprimora a sensibilidade, instrui e educa moral e artisticamente, e ameniza o trabalho cotidiano".(6)

O *AUTO DA PREGAÇÃO UNIVERSAL*, escrito em três línguas, Português, Espanhol e Tupi, foi encomendado para a celebração do Natal daquele ano, e nele os pequenos aborígenes aparecem em lugar de destaque, na "*Dança dos dez meninos portugueses e índios, em honra do natal de Jesus, de sua mãe Maria e dos Reis Magos*".(7)

As crianças em geral vão aparecer na dramaturgia de Anchieta ou no início, narrando os martírios dos heróis de que vão tratar os Autos, ou ao final, simbolizando a catarse

da luta entre o Bem e o Mal, isto é, os meninos declarando seu amor ao Cristo, renegando sua própria cultura pagã.

Tal qual os gregos, Anchieta elege o Teatro como instrumento privilegiado de diálogo com a sociedade, demonstrando, através das representações o exemplo de conduta que deveria ser seguido, bem como aquela que deveria ser rejeitada.

Segundo Joel Pontes "seus personagens humanos, indígenas, são os columins(8) dos recitativos dançados, representando a si mesmos". (9) Nesses "personagens humanos" se encerra o grande paradoxo, e também originalidade do teatro Anchietano.

As crianças são vistas aqui como aqueles elementos da tribo que ainda mantêm sua "alma pueril", ou que ainda não tiveram seu espírito desvirtuado pela prática pagã dos mais velhos. Por outro lado são elas também que trazem os elementos da cultura indígena para os Autos, através da dança, da música e dos instrumentos típicos da tribo, estabelecendo assim a ponte para a salvação.

Atentemos para alguns exemplos:

No *AUTO DA PREGAÇÃO UNIVERSAL*

"O IV Ato é da dança de doze meninos índios, que no códice anchietano se segue ao diálogo tupi. Com tal variedade a peça se torna espetáculo apreciadíssimo. Era acompanhada com som de flautas e maracás, cantando cada

qual por sua vez uma quintilha: sete são em português, três em tupi, duas em castelhano. Merecem ser citadas as 9<sup>ª</sup> e 10<sup>ª</sup>, em que os indiozinhos confessam ingenuamente sua falta de meninos gulosos:

— Senhor, estes cinco réis  
são do peixe que vendi.  
Não vos trago mais aqui,  
porque ontem todo mais  
dei por vinho que bebi.

— Eu fui o seu companheiro,  
e por mim foi enganado.  
Perdoai nosso pecado,  
pois que vós sóis o cordeiro,  
que pagais pelo culpado." (10)

Ou ainda no *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarde*.

"O IV Ato é a dança de dez meninos engalados à moda indígena, cantando cada qual a sua quadrinha em tupi, à honra do Provincial, da Virgem da Conceição e de Jesus seu filho. Cada um traz um pensamento singelo; o último pede a bênção:

\_ Tua vinda benfazeja  
nos é venturosa dita...  
Guaraparim és bendita,  
porque possuis uma igreja!

\_ Eu já não quero o pecado;  
amo Jesus, sou cristão.  
Que ele me guarde a seu lado,  
bem dentro do coração." (11)

Os pequenos atores indígenas, atuando como intérpretes de si mesmos, emprestam a tribo a possibilidade da redenção.

Daqui a quatro séculos, como veremos adiante, esta mesma "estratégia artística", a de colocar na boca das crianças os textos com as lições pretendidas, será usada pelos autores do Teatro Escolar sem a menor cerimônia.

## O TEATRO DE MARIONETES (Séc. XVIII)

O crítico Sábato Magaldi intitula *Vazio de Dois Séculos* o capítulo do seu livro Panorama do Teatro Brasileiro, que trata dos séculos XVII e XVIII, e mostra nos seus estudos que nada de realmente significativo ocorreu no teatro brasileiro no decorrer desses duzentos anos. No entanto, encontramos no livro de Luiz Edmundo O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis, um relato acerca do teatro de marionetes que se fazia com freqüência pelas ruas da cidade para deleite das crianças e do povo em geral.

"O teatro de bonifrates (12) supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo". (13)

Luiz Edmundo confirma a "deficiência de palcos" (em todos os sentidos) anotada por Magaldi, mas vai encontrar nas ruas do velho Rio de Janeiro um tipo de teatro que pela

sua forma bastante inventiva merece nossa atenção. Fiquemos por alguns instantes com a narrativa de Luiz Edmundo:

"Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar de títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédias.

Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, freqüentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero.

Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de cor escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, forma-se a boca de cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gesticula animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça, e, com o polegar

e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário.

Na parte inferior está a coxia com seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rebeca, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do transeunte". (14)

"Os títeres de capote, que eram ambulantes, andavam pelas feiras, pelos adros da igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

Há Te-Deum em São Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um desses teatros de improviso, entre os mendigos e as negras vendedoras de cusuz, de aluá e de laranja.

Curioso, porém, é ver a boca de cena dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo de seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha

horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco.

Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem-palco, está um guri que dá ao personagem de pano e massa o movimento necessário.

O homem-palco é ao mesmo tempo, homem-orquestra, pois que, com os dedos, repinica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula". (15)

"Em face aos espectadores está armado em palco minúsculo, onde "marionetes" de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cenários de papel. O varapau enfiado do cobrador anuncia, a bater ruidosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio. Já se fecharam as portas da rua, e o cego da rebeca, no recinto da folgança, recomeça, no seu desafinado e lúgubre instrumento, o minuete tristíssimo.

Faz a rebeca a ouverture. Cala-se depois. Segue-se em silêncio profundo, apenas interrompido pelo plic das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicancas besuntadas de rapé.

Numa folha de papel, pendurada à guisa de cartaz, lá está o nome da peça:

*O desespero de D. Brites que perdeu na festa da Glória as suas anquinhas de arame ou a escola das novas sécias. Incisan Joco-Séria Anatômica e Crítica por Pantufo Gabinda.*

O título é, no entanto, menor que o destempero dramático.

As três pancadinhas do estilo para o sinal do pano e o homem do varapau que solta um psiu prolongado para que se calem, de vez, os ruídos das tabaqueiras e narizes. Silêncio!

Obedece-se, gostosamente, ao homem do varapau. Pano alto. Já é a peça." (16)

Assim temos a detalhada descrição de três tipos diferentes de teatro de marionetes apresentados no tempo dos vice-reis.

Se levarmos em consideração a grande influência que o teatro de bonecos tem tido no teatro infantil em vários momentos de sua história \_ só para citar dois exemplos: Maria Clara Machado escreveu suas primeiras peças originalmente para bonecos, e Ilo Krugler, reiventor do teatro infantil na década de 70, era um especialista do gênero \_ justifica-se o resgate da narração de Luiz Edmundo como um dos aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil.

Vale a pena citar, por ser *No Tempo Dos Vice-Reis...* um livro raro, que Hermilo Borba Filho reproduz grande parte do relato de Luiz Edmundo, no seu *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, edição INACEN, 1987 (2ª ed.).

## AS COMPANHIAS INFANTIS ( Séc. XIX)

"O nosso teatro no passado, não se preocupou com a criança como espectador. O que então se chamou teatro infantil foi o espetáculo de crianças para adultos". (17)

A afirmação de J. Galante de Souza, no seu História do Teatro no Brasil, se refere ao curioso "teatro infantil" praticado aqui no século XIX; o teatro feito por crianças para divertimento dos adultos.

A primeira dessas "companhias infantis" de que se tem notícia, foi a do teatro Tivoly e estreou no dia 9 de maio de 1847 com o drama em dois atos, *Artur ou 16 anos depois* (18). Levaram à cena ainda no mesmo ano *Os dois ou o Inglês maquinista*, de Martins Pena, *À meia noite* e *Cosimo ou o príncipe caiaador* ( a fonte não cita o autor das duas últimas peças). Do elenco do Tivoly faziam parte: José Antonio Godinho, Florentino Carlos Vitor, Augusto Angelo Montani, Jovita José Menezes, Leopoldina Correia de Albuquerque, Leonor Orsat, Manuel De Giovanni e Jesuina

Montani. Quando terminou a companhia do Tivoly, parte desse elenco se incorporou à companhia de João Caetano. Era comum na época os espectadores tomarem o partido das atrizes de sua predileção. No caso do Tivoly eles extrapolaram:

" No Tivoly, do Rio, trabalhava, em 1847, Leonor Orsat, menina de 11 anos, quando para lá foi outra criança, da mesma idade, Jesuína Montani. Esta italiana, aquela portuguesa, foram pouco a pouco entusiasmando a platéia, que acabou por se dividir. A coisa chegou a tal ponto que, em 1851, foram publicados dois jornais, "O Orsatista" e "O Montanista", cada qual louvando a atriz de sua predileção e depreciando a outra". (19)

As pequenas atrizes parecem encontrar semelhança nas ninfetas de hoje. Lafayette Silva prefere chamá-las de "ingênuas" (20). Vejamos outro exemplo curioso:

"Em 1881 veio ao Brasil uma menina de extraordinárias qualidades teatrais: no acionado, na dicção, na expressão era verdadeiramente assombrosa a pequena Gemma Cuniberti. Nos seus artigos laudatórios os jornais a chamavam "a piccola Ristori". Autores teatrais escreviam

para ela, como sucedeu a Artur de Azevedo, que com a colaboração de Urbano Duarte traçou para Gemma Cuniberti o drama *O Anjo da Vingança*". (21)

Aos nove anos de idade Gemma Cuniberti, italiana de nascimento, atuou em outras peças, entre as quais o drama *Mario e Maria*, de P. Ferrari, no teatro Sant' Ana, São Paulo, em 1887, e *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, no papel do moleque Pedro, no ano seguinte, no mesmo teatro.

Gemma só encontrou rival na gaúcha Julieta dos Santos, que chegou ao Rio de Janeiro em 1882 e aqui estreou no teatro Recreio, no dia 22 de maio, a comédia de Moreira de Vasconcelos, *Um Diabrete de Nove Anos*.

"Estando no Rio de Janeiro na mesma época, Gemma Cuniberti e Julieta dos Santos trabalharam várias vezes na mesma noite, em teatros diferentes. A italiana fora fisicamente melhor aquinhoada pela natureza. Era loura e bonita, possuidora de lindos cabelos. Julieta tinha cabelos pretos, usava pastinhas.

Rivalizavam, porém, nos atributos da inteligência, sendo ambas geniais. Como sucedeu à sua graciosa êmula, quando a juventude passou, Julieta dos Santos caiu no esquecimento e dela se perdeu toda a memória". (22)

Lafayette Silva nos dá conta ainda de algumas outras companhias infantis; em 1883 os irmãos Lambertini (Aquiles, Luiz e Luisa) com a peça *Quando chegará o Papá?*, no Teatro Recreio; No Teatro Eden Lavradio, em 1896, a companhia infantil do maestro Brito Fernandes levou á cena *A Conquista de um Trono*, *Os Sinos de Coneville*, e a revista *Tim-tim por Tim-tim*. Da companhia de Brito Fernandes faziam parte Carmen Roldan, Julia Martins, Asdrubal Miranda e Franklin d'Almeida.

Além desses, Galante de Souza cita ainda outros dois elencos infantis: o que se estabeleceu em 1911 no Teatro Recreio, com Dora Theor, Lúcia Castaldie e Rita Gambini entre outros, e a Troupe Infantil Galhardo, que estreou em março de 1916, no Trianon.



**PRECURSORES DO TEATRO INFANTIL:  
O TEATRO ESCOLAR**

## O TEATRO FALADO

Só nos últimos anos do século XIX irá surgir no Brasil uma produção teatral voltada com interesse único para a criança. No entanto consideraremos essa geração como "precursores" do Teatro Infantil, pois ainda não será aí que iremos encontrar o início do Teatro Infantil, da forma como o conhecemos hoje. E três questões básicas vão diferenciá-los do nosso teatro: As peças são representadas por crianças, e não por atores; as representações se dão em escolas, em geral nas datas cívicas, ou nas casas das próprias crianças, em geral nas datas natalícias, e não em teatros; Não podemos considerar a dramaturgia em questão do ponto de vista artístico. Seus autores, como veremos, assumem o caráter didático-pedagógico, como principal característica das obras. Assim, podemos designar essa produção como Teatro Escolar.

O surgimento do Teatro Escolar, entre nós, tem que necessariamente ser estudado e compreendido à luz do aparecimento da Literatura Escolar, ou melhor, dos fundadores da Literatura Infantil no Brasil, pois, vira-e-

mexe, encontraremos os mesmos autores destacando-se tanto na literatura quanto no teatro.

Na sua análise sobre o aparecimento da literatura Escolar Laura Sandroni ( De Lobato a Bojunga) afirma:

"No Brasil-Colônia, o ensino estava totalmente nas mãos dos estrangeiros e esse é sem dúvida o fator de maior peso no atraso da formação de uma Literatura Infantil própria. Os preceptores franceses, alemães e ingleses em sua maioria preferiam utilizar livros de leitura em suas línguas de origem. (...) o ensino, privilégio da classe dominante, abria-se apenas esporadicamente a jovens mais dotados das classes populares. Os estudos universitários feitos em Portugal ou na França ficavam restritos a uma elite.

A situação modifica-se substancialmente com a vinda de D. João VI para o Brasil, em 1808. Com ele vieram cerca de 15 mil pessoas acostumadas à vida da metrópole e que evidentemente tiveram influência nas modificações então ocorridas. D. João deu atenção à instrução pública, sendo desse período a permissão para que qualquer pessoa abrisse escolas de primeiras letras, independente do

exame de licença. Ele mesmo ordenou a criação de muitas escolas dessas por todo o País". (23)

Dessa forma, com o aparecimento das escolas, surge a necessidade de se criar uma literatura voltada para preencher essa escola.

"Era necessário, portanto, um esforço de liberação, uma busca de valores nacionais que, desde o indianismo de Golçalves Dias ( ou mais notadamente em Santa Rita Durão), fazia-se sentir na literatura brasileira, mas que ainda não alcançara os textos para crianças e jovens". (24)

Esse "esforço de liberação" se traduzia em produzir uma literatura nacional voltada para educação dos pequenos filhos da pátria.

Assim surge a literatura escolar, que segundo Sandroni, tem três fases distintas, a das traduções, a do folclore, e a da literatura escolar propriamente dita. Dentre os autores que se destacaram neste período temos Olavo Bilac, Manoel Bonfim, Figueiredo Magalhães e Carlos Jansen entre outros.

O Teatro Escolar vai surgir no mesmo momento, a virada do século, com a mesma preocupação, a instrução moral e o caráter patriótico, e em muitos casos com os mesmos autores.

O teatro deve ser entendido aqui, como uma extensão da literatura. A preocupação primeira do escritor, que é de fazer a criança ler, uma atitude individual, pois a criança lê para si própria, agora expande-se numa literatura coletiva, pública: a criança "diz" o que "lê".

"...O teatro das crianças oferece ainda a vantagem de ensiná-las a saberem exprimir-se com as entonações de voz exigidas, a saberem falar e "dizer" com graça e expressão, e a terem uma boa dicção, corrigindo até os defeitos de pronúncia, os provincianismos". (25)

Ou ainda,

"O teatro infantil tem a vantagem de, ao mesmo tempo que incute no espírito dos jovens atores belas lições de moral, aperfeiçoar-lhes a dicção, desembaraçando-os completamente". (26)

A palavra, escrita e falada, será o veículo do discurso moralizador, a tal ponto que ficam pouco nítidas as fronteiras entre literatura e teatro.

Figueiredo Pimentel, no seu livro de leitura Álbum de Crianças (1897), sugere que as crianças recitem e declamem as poesias contidas no livro, antecipando assim sua proposta teatral.

"... contendo esplêndidas e admiráveis poesias (sonetos, poemas, contos em verso) dos melhores autores portugueses e brasileiros, próprias para serem lidas e decoradas por crianças, que assim aprendem a recitar e declamar". (27)

Vejamos um exemplo dessa "narrativa declamada" em *A Caixa Escolar*, monólogo de Carlos Gois "para menina de cinco anos":

"Conhecem a Caixa Escolar? É uma senhora muito rica, que dá roupa, merenda, calçado, livros, cadernos e até confeitos, às crianças pobres. Se a criança não dispõe de meios para freqüentar a escola, ela lhe facilita tudo, mas não deixa que a criança fique analfabeta". (28)

A criança aprende a "falar" e de quebra faz a propaganda da Caixa Escolar. Narrativa pura, simples e direta. A expectativa é que a criança falando, "viva" as lições contidas no discurso.

Quando da aparição do cinema no início do século, para desespero dos autores do teatro escolar, suscitou de J. Paixão um apelo dramático publicado no seu *Theatro Escolar* (1919), intitulado "Arte Dramática".

"... Estamos no reinado da pantomima essa mascarada, esse arremedo fútil e inglório do teatro da Grécia antiga, imortal e veneranda. A voz cedeu lugar aos movimentos, à gesticulação; a razão cedeu lugar à visão.

Vamos ao cinema! D'ali foi expulsa a inteligência: bastam os olhos. Felizes os cegos que não vêem!

Estamos assistindo os funerais da literatura dramática". (29)

Se um dos livros de teatro escolar caísse nas mãos de Alice, certamente ela voltaria a se perguntar \_E de que serve um livro sem figuras nem diálogo? (30)\_ e, rapidinho mergulharia novamente no poço profundo da imaginação.

Pensamos que podemos dividir o Teatro Escolar em três fases distintas; a fase das traduções, onde destacaremos o trabalho de Figueiredo Pimentel e Arlindo Leal; a fase nacionalista, que se fará representar por Coelho Neto e Olavo Bilac, e finalmente a fase "teatral" do Teatro Escolar, quando através de Joracy Camargo e Felix Carvalho começam a ser introduzidas noções de teatralidade no teatro para crianças.

## AS TRADUÇÕES

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), jornalista, iniciou sua carreira ao lado de José do Patrocínio no A Província do Rio, fundou O Povo, primeiro jornal republicano do estado do Rio (Macaé), integrou o movimento simbolista de vanguarda, colaborou em diversas revistas, onde fazia publicar suas poesias e poemas em prosa. No entanto Figueiredo Pimentel ficou mais conhecido como adaptador e autor de livros e peças infantis. Orientou para a Livraria Quaresma a "Biblioteca Infantil" da qual fazem parte; Contos da Carochinha (1894); Histórias da Avozinha (1896); Histórias da Baratinha (1896); Álbum das Crianças (1897); Os Meus Brinquedos (s.d.); Teatrinho Infantil (1897); A Queda de um Anjo (1897); O Livro das Crianças (1898) e Contos do Tio Alberto (s.d.), todos assinados por Figueiredo Pimentel. De teatro temos além do Teatrinho Infantil, Os Meus Brinquedos, cuja quarta parte é composta por peças teatrais.

Se não podemos afirmar que Figueiredo Pimentel é o primeiro autor a escrever peças para as crianças, certamente

podemos dizer que é quem melhor define este teatro, colocando-o assim em posição de destaque. O seu prefácio "á moda de teatro", no Teatrinho Infantil, define claramente a estética teatral que será usada por todo Teatro Escolar, e que se intitula "DE MANEIRA QUE COM POUCA COISA, AS CRIANÇAS PODEM REPRESENTAR EM QUALQUER PARTE". Segue-se o seguinte diálogo:

JOANA- Mamãe, nós queremos representar comédias e dramas, como no teatro...

A MÃE DE FAMÍLIA- Esse desejo é justo, meus filhos, e acho que vocês lucrarão muito. As crianças, representando, aprendem a decorar, a recitar com facilidade, e se desembaraçam.

VICTOR- Então, mamãe, dá-nos licença?

A MÃE- Pois não.

JÚLIO- Preciso pedir a papai para mandar construir um teatrinho aqui na chácara.

A MÃE- Um teatro para que? Custaria muito dinheiro, e seria uma despesa inútil.

PAULO- Como haveremos de representar, então?

EMÍLIA- E o palco?

A MÃE- Colocam-se no chão castiçais com velas ou lampiões, e assim ficam separados do público e bem na claridade.

VICTOR- E os cenários?

A MÃE- Nada mais simples. Algumas cadeiras fingirão a sala; dois ou três vasos com flores, um jardim; alguns ramos de árvores, um bosque; e quando for preciso se falar no mar, num castelo, ou numa montanha, escreve-se a indicação numa folha de papel.

JOANA- Mas não é a mesma coisa que nos teatros! ...

A MÃE- Não é, mas o efeito é o mesmo. Mais tarde mandaremos fazer alguns cenários, e as pessoas ricas poderão construir um verdadeiro teatro.

PAULO- E as vestimentas?

A MÃE- Arranjam-se com papel, papelão, goma arábica e roupas velhas.

EMILIA- E ficarão boas?

A MÃE- Vocês verão: com paciência, gosto e habilidade, consegue-se tudo. O mais difícil é estudar os papéis.

JOANA- Eu decorei o meu na pontinha da língua.

A MÃE- Não basta isso. É necessário o maior desembaraço possível, e sobretudo se compenetrar no papel.

EMILIA- Já sei. Aquele que fizer um soldado, deve ser bravo; o que fizer um pobre, mostrará sofrimento e humildade...

A MÃE- Perfeitamente: é assim mesmo.

VICTOR- Preciso comprar peças para nós representarmos.

A MÃE- Isso ficará ao meu cuidado. Os editores Quaresma & Cia., têm um livro especialmente dêsse gênero.

PAULO- O Teatrinho Infantil!

A MÃE- Sim. Vou mandar comprar um exemplar, escolherei um dramazinho, e vocês tirarão os papéis para decorar.

JOANA- E poderemos representar no dia dos anos do papai?...

A MÃE- Pois sim. Mas, desde já previno que as representações não hão de servir de pretexto para vocês não estudarem. Aquele que não souber a lição e não se comportar muito direitinho, não tomará parte no drama.

TODOS- Haveremos de estudar e ser muito bonzinhos! (31)

Pra se ter uma idéia da longevidade deste tipo de teatro, vale a pena registrar que a edição que consulto do Teatrinho Infantil é de 1955.

No que se refere aos personagens, Figueiredo Pimentel parte da premissa que toda criança, em princípio, tem inclinação para os "maus costumes".

"Além disso a criança que brinca não pensa. O instinto infantil as fará propensas à mentira, à perversidade, aos maus costumes. Receiem-se as que vivem pelos cantos da casa, tristes, bisonhas, pensativas; é sintoma de enfermidade". (32)

Assim, veremos no decorrer de suas peças crianças, que, levadas pelas circunstâncias, acabam por cometer atos amorais, mas que, ao final da trama, são sempre levadas ao arrependimento, e assim, reintegradas ao seu universo social.

Deste modo, em *A Boa Irmãzinha*, Juquinha, que tramou roubar um desenho de seu irmão para presentear o pai no dia de seu aniversário, pois se achava incapaz de fazer, ele próprio, um desenho, tendo sido descoberto pela irmã, arrependido, recita os seguintes versos para o pai:

"Neste dia tão ditoso,  
Para nós sempre propício;  
Do seu grato natalício  
Que nos dá tanto prazer,  
Desejando festejá-lo  
Venho fazer a promessa  
De estudar, para depressa  
Um bom rapazinho ser.

Mil perdões, se muitas vezes,

Bem descuidado e indolente,  
Meus deveres, loucamente,  
Tenho esquecido, perdão!  
De hoje em diante, emendado,  
Terá em mim um bom filho,  
Que há de seguir esse trilho  
Onde guia o coração". (33)

Qualquer semelhança com o teatro Anchieta não é mera coincidência.

Também Leôncio, em *O Mentiroso*, comédia da Condessa de Ségur, adaptada por Figueiredo Pimentel, irá se arrepender. Depois de ter dito uma série de mentiras aos colegas, para contar vantagem, tais como a que teria matado um urso a facadas, ou que teria levantado sozinho um cavalo caído debaixo de uma carroça, seus amigos, indignados, resolvem lhe dar um susto, prendendo-o, amarrado e com um capuz na cabeça, num quarto, e quando Leôncio consegue se desvencilhar, atiram-lhe canecas d'água. Imprensado pelos amigos, nosso herói, pede trégua, confessa as mentiras e mostra todo seu arrependimento:

LEÔNCIO ( Levantando a cabeça)- Também juro que nunca mais na minha vida hei de mentir. (34)

A rubrica do autor, "levantando a cabeça", indica o movimento de superação da fase má. Agora, seguro, Leôncio poderá voltar a brincar com os amigos, que o perdoaram e o aceitaram de volta ao grupo.

A moral não está somente ligada às travessuras infantis. Figueiredo Pimentel aproveita para colocar na "boca das crianças" alguns conceitos sociais vingentes na época.

"Clara- Não desejo, como Otília, ser uma sábia, porque as mulheres sábias se tornam pedantes em excesso. O reino da mulher é o lar e não as academias, as bibliotecas, os laboratórios". (35)

Curiosa é a peça *A República*. A cena se passa na França, e as crianças comentam a tomada de Alsácia e Lorena pelos Alemães em 1870. Desconfiados de que um de seus colegas, Frantz, seja alemão, as crianças travam o seguinte diálogo:

"OSCAR- Vamos começar. Onde está o Frantz?

GIL- Vocês não sabem?

MINA- O que é?

GIL- Não devemos contar com Frantz.

OSCAR- Por que?

GIL- Ontem, ele esteve em casa e a criada recomendou-me muito que não brincássemos com Frantz porque é inimigo da França...

TODOS- Alemão?...

GIL- Sim, mamãe contou-me há dias que os alemães eram nossos inimigos e nos fizeram bastante mal.

OSCAR- Com certeza; papai disse-me que eles cometeram horrores...

VASCO- Meu pai repete muitas vezes que não pode perdoá-los nem esquecer um instante os que praticaram o roubo das duas províncias.

MINA- Então tua criada tem certeza que Frantz é alemão?

DIANA- Meu padrinho tem-lhes ódio...

GIL- Certeza certa; ela o reconheceu no mesmo instante.

VASCO- Não devemos brincar com alemão.

TODOS- Nunca, nunca.

OSCAR- Vamos proibir-lhe até de falar conosco. Um alemão não pode ser nosso amigo.

(36)

No final, após aprontarem poucas e boas para Frantz, as crianças descobrem que o amigo, longe de ser alemão, é francês, e da Alsácia! E, pior, o pai de Frantz era um herói de guerra, tendo perdido um braço na batalha de Estrasburgo batendo-se contra os alemães. Frantz então é elevado á condição de héroi e a peça termina com todos marchando ao som da Marselhesa.

A caridade é tida como uma das principais virtudes que uma criança deve ter, e é um sentimento constante nos personagens de Figueiredo Pimentel. Por isso, Leonel resolve dar a moeda de prata que ganhou numa corrida de cavalos para uma mendiga, no monólogo *O Jóquei*.

"Do prêmio que hei de fazer?...

Espera...(olhando para longe) daqui estou vendo uma mulher assentada

com dois filhinhos... coitada, talvez sem ter que comer!...

(Pára, olhando para a moeda )

Pois, senhores, que destino melhor ao prêmio daria?

Se o meu cavalo corria,

Eu ( rindo) agora... vou voar!...

Nas asas da caridade

irei levá-lo à mendiga

Há por ventura quem diga

que faço mal em lho dar?

Não!... Já corro, e depressa,

que a fome nunca dá trégua. (37)

Arlindo Leal nasceu em São Paulo em 1871 e, no dizer de Maria Tereza Vargas, pode ser considerado um autor tipicamente paulistano.

"Funcionário público, jornalista, poeta, tradutor, dramaturgo e letrista não é considerado contudo uma grande figura literária, nem teatral. Não é citado em compêndios e não é certamente o Arthur Azevedo paulista, como talvez pretendesse ser. No entanto, suas composições: burletas, operetas sertanejas, saionetas-menores, sem dúvida, como menor sempre foi o teatro paulista até a década de 40 - merecem uma atenção especial por refletirem muitas vezes um caráter eminentemente de São Paulo, com a maior das boas intenções". (38)

E entre dezenas de textos manuscritos de Arlindo Leal, doados por Décio de Almeida Prado ao acervo do Departamento de Informação e Documentação Artística de São Paulo ( IDARTE), encontramos uma produção significativa de teatro escolar. Alternando entre traduções e originais, a obra de Arlindo Leal se torna exemplar da fase das traduções, como poderemos constatar ao ler sua introdução ao Theatro Escolar (1901).

"Reunindo em volume as comédias infantis de Adolphe Carcassone, por mim traduzidas e encomendadas à cena brasileira, julgo ter prestado um pequeno serviço às Escolas do

Estado, que tem por costume nas suas festas de encerramento organizar um certamen teatral.

O livro do poeta francês Carcassone constitui um manual de educação e as suas pequeninas comédias encerram uma moral sã e proveitosa.

São muitos os bons autores franceses que se dedicam a escrever para a infância. Madame de Genlis, Madame Renée Danglars e Madame Emmeline Raymond, compuseram por sua vez diversas obras no gênero infantil, mas dentre todos destacarei o Theatre d'Enfants de A. Carcassone, que, a meu ver, é um bijou de literatura e um relicário de doutrina moralista aproveitabilíssima à infância...

... Não há, pois, razão para a grita que pretendem levantar contra o teatro infantil, uma vez que nas peças escolhidas só se encontrem conceitos instrutivos, patrióticos, morais e religiosos". (39)

Das peças de Carcassone, traduzidas por Arlindo Leal, estão catalogadas as seguintes: *A Verdade, A Resposta de Deus, A Boneca, Os Meus Defeitos, Santa Inocência, O Mentiroso, Lição de Moral e A Fada Azul*, todas datadas de 1900 e classificadas como "Comédia Infantil".

Arlindo Leal produziu ainda alguns textos originais, onde se destaca o "*quadro alegórico Fé, Esperança e Caridade*,

escrito por ocasião da terrível seca do Ceará em 1900" e onde os três personagens, a Fé, a Esperança e a Caridade, sempre interpretadas por crianças, após ressaltarem suas virtudes, se unem para salvar os flagelados daquela calamidade. O texto foi encenado no Teatro Polytheama, em São Paulo, na noite de 30 de janeiro de 1901, por ocasião do Festival Beneficente Pró-Ceará.

São ainda originais deste autor, *A Gratidão*, *No Reino das Abelhas*, *Pastoral*, *Boneca Prodígiosa*, *O Tico-Tico*, *Revista Escolar* e *Um Segredo*, entre outros, todos classificados como Teatro Infantil.

## O TEATRO NACIONALISTA

No capítulo anterior, vimos que as traduções favorecem o aparecimento de uma "literatura dramática" dedicada ao público infantil, consequência da "liberação cultural", que num primeiro momento se fez sentir nas traduções das histórias e da dramaturgia produzidas principalmente na França, e dos contos clássicos, veremos agora que essa atitude não bastou para alguns educadores e intelectuais mais modernos, que compreenderam que era necessário, ao lado do processo de criação das escolas e das campanhas de alfabetização, que essa literatura ou esse teatro, como por extensão toda a educação das crianças, passava naquele momento por revitalizar e incutir na infância os valores e a ideologia Nacional, que se apregoavam na época. O texto que se segue, *Uma Lição*, de Coelho Neto, deixa bastante clara a situação de "afrancesamento" das escolas da época, contra qual os educadores nacionalistas vão se bater.

"MÁRIO, de pé no meio da sala em atitude teatral, recita com ênfase-

Maitre corbeau, sur un arbre perché,

Tenait en son bec un fromage.

Maitre renard, par l'odeur alleché

Lui tint â peu près ce langage:

Hé! bonjour, monsieur le corbeau!

Que vous êtes joli...

VENÂNCIO, entrando a tempo de ouvir Mário pronunciar a palavra "joli"-

Ora viva o rei das artes! (Mário volta-se e, dando com o avô, corre a abraçá-lo). Então temos por cá um Joli? (olha em volta) Será tão pequenino assim que não se veja a olhos nus? Onde está ele?

MÁRIO- Quem, vovô?

VENÂNCIO- O Joli?

MÁRIO- Que Joli?

VENÂNCIO- Pois não estavas a falar em Joli? Joli é nome de cachorro.

MÁRIO- Não vovô, é o corvo. O corvo que é Joli.

VENÂNCIO- O corvo? Que corvo?

MÁRIO- O da fábula.

VENÂNCIO- Fábula...?!

MÁRIO- Sim, a fábula de La Fontaine: *Le corbeau et le renard*, que vou recitar no colégio.

VENÂNCIO- Ah! Vais recitar uma fábula no colégio? E chama-se *Le corbeau et le renard*? (Um momento) Em que colégio estás?

MÁRIO- No "Instituto Nacional".

VENÂNCIO- Muito bem. E nesse "Instituto Nacional" os meninos da tua idade recitam fábulas em francês?

MÁRIO- Da minha idade!? Pequeninos assim! Há quem ainda não sabe ler e já recita que faz gosto.

VENÂNCIO- (irônico) Em francês?

MÁRIO- Sim, senhor.

VENÂNCIO- Grande Instituto! E... e não recitam também algumas coisas de uns estrangeiros chamados Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Bilac, Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira...?

MÁRIO- Não. Nós só recitamos La Fontaine, Racine, Victor Hugo e outros.

VENÂNCIO- E outros. E o diretor desse tal Instituto é francês?

MÁRIO- Não senhor, brasileiro.

VENÂNCIO- (meneando a cabeça) Brasileiro!

MÁRIO- Mas porque tantas perguntas, vovô?

VENÂNCIO- Para convencer-me, meu filho. Como tenho os ouvidos duros quero martelá-los com as tuas respostas para neles fazer entrar a

convicção... do que ouço. Pobres crianças! E, com certeza, lá no teu Instituto canta-se o hino, não?

MÁRIO- Sim canta-se a "Marselhesa".

VENÂNCIO- A "Marselhesa"... Muito bem! E o Hino Nacional?

MÁRIO- Às vezes... Mas não o sabemos bem. É muito difícil. O outro, sim. (cantando com entusiasmo)

Allons enfants de la Patrie

Le jour de gloire est arrivé...

VENÂNCIO- (tristemente) Menos para nós. O nosso "Jour de gloire" ainda está nas trevas da indiferença, e só o poderemos ter quando raiar nos corações o sentimento de patriotismo". (40)

Coelho Neto, ao lado de Olavo Bilac, formaram dupla incansável na produção de livros escolares, literatura e teatro, que serviriam de armas a professores e pais na luta por uma educação voltada para os sentimentos pátrios.

Lúcia Benedetti, no seu Aspectos do Teatro Infantil no Brasil, obra na qual esse trabalho se inspira e homenageia, resgata para a história do nosso teatro a importante contribuição desses dois acadêmicos:

"Quando Coelho Neto começou sua batalha literária a favor da língua pátria e de um

teatrinho nosso, seu amigo Olavo Bilac estaria, infalivelmente, envolvido no movimento. Levado por Coelho Neto, talvez seguindo suas idéias, Olavo Bilac trocou suas galas de boêmio pelo severo traje de um educador. Não há em sua contribuição poética para crianças, nada que não seja rigorosamente inspirado na moral cristã". (41)

Sobre Coelho Neto, Lúcia Benedetti diz:

"Ele usou suas peças como verdadeiras espadas contra os maus costumes, contra a falta de amor á pátria e sobre tudo...contra a falta de textos para as crianças". (42)

E sobre Bilac:

"A obra teatral de Olavo Bilac é sumamente didática e possui, ainda assim, uma elevada dose de bom gosto. Falo dessa maneira porque usualmente as obras didáticas são simplesmente didáticas, sem nenhum mérito literário. Não as de Olavo Bilac". (43)

Vale a pena lembrar que Coelho Neto, Bilac e seus companheiros, modificam o teor do "discurso ideológico" do

teatro escolar, voltando-o para os "interesses nacionais", mas não na estética desse teatro, ou seja, ainda aqui teremos o teatro "recitado", como podemos constatar no prólogo do Theatro das Creanças, organizado por J. Vieira Pontes.

"... Nas páginas que se seguem encontrareis vós, lindas poesias, diálogos os mais chistosos, comediazinhas cheias de suavidades e alegria que haveis de representar ante vossas queridas mããs e vossos bondosos papás em dia de seus aniversários natalícios ou quando vos levarem a qualquer sarau organizado por pessoas que com vossos progenitores entretenham relações de amizade..." (44)

Nesse livro organizado por Vieira Pontes, ao lado de títulos que mais se assemelham a palavras-de-ordem, como *Abaixo a Palmatória, Não Seja Mau*, ou ainda *O Brasil é Belo!*, encontramos a letra do Hino da Bandeira- *A Bandeira Nacional* ( Salve lindo pendão da esperança/ Salve simbolo augusto da paz) de Olavo Bilac, para ser declamado pelas criancinhas. Além de Bilac, Theatro das Creanças traz textos de Julio Dantas, Matos Moreira, Pedro Bandeira e Marques da Cruz, entre outros.

As peças dessa fase são verdadeiros chamados às campanhas cívicas em que seus autores militavam. Na obra de Carlos Gois, de quem já vimos *A Caixa Escolar*, por

exemplo, encontramos títulos tais como *Ensinai a Ler!*, *Alistai-vos!*, *13 de Maio*, e ainda Monólogos Cívicos.

Do Teatro das Crianças, do mineiro Carlos Gois, temos à mão uma edição do autor de 1950/6ª edição (segundo Lúcia Benedetti a 1ª edição seria de 1915), contendo as seguintes peças: *Branca de Neve*, com música original do maestro Alexandre Weisseman, *A Dona da Casa*, *Diálogos*, *Monólogos* e *Novos Monólogos*.

Mas é novamente em Coelho Neto que encontramos o melhor exemplo de como o teatro engaja nas campanhas patrióticas. Vejamos o monólogo *A Carta*, onde a campanha contra o analfabetismo ganha vigoroso panfleto:

"Se eu soubesse ler! Nem posso receber a benção de minha mãe: tenho-a aqui na mão e nunca descobrirei. ( Rasga o envólucro e põe-se a olhar a carta com tristeza) Quanta coisa deve haver aqui! Todas as linhas estão cheias, as letras apertam-se como árvores na mata. Quanta notícia! E eu ando com os olhos como dois cegos perdidos sentindo a multidão, sem poder vê-la e saber o que faz...

E há tanta gente que sabe ler. Quando eu vejo passar um menino para o colégio, sinto os olhos umedecerem-se-me de inveja. Ah! Aquele vai para a felicidade, vai buscar a chave de todos os segredos e eu continuo a minha vida triste, na

prisão estreita da ignorância, olhando a terra e o céu como o que vê o mundo por entre os varões do cárcere..." (45)

Coelho Neto, Bilac, e alguns outros compatriotas vão tratar de "abrasileirar" a dramaturgia infantil, sem no entanto modificar a estética do teatro escolar, ou seja, continua não existindo teatro, enquanto jogo cênico; existe somente o texto para ser declamado. A diferença para os "tradutores" é que as lições de moral contidas nos novos textos terão a cor verde-amarelo, e estarão a serviço dos interesses mais imediatos da nação. Outro aspecto interessante que podemos resaltar, em particular na obra de Coelho Neto e Bilac, é a preocupação de recolocar a criança no seu devido lugar na sociedade. Da mesma forma que a sociedade brasileira tentava imitar os hábitos e a cultura européia, essa mesma relação de cópia, acontecia entre as crianças e os adultos. E isso se fazia sentir também no teatro:

"Torna-se cada vez mais sensível a falta de um repertório de cenas e peças infantis, em prosa e verso, para as representações escolares. Dá pena e, por vezes, revolta ver o que por aí se exhibe em tais tertúlias: crianças reproduzindo as chalaças reganboleiadas que tanto depravam nossos teatros". (46)

Assim são várias as peças onde a questão do "lugar da criança" está presente. Em *O Presunçoso*, de Bilac, por exemplo, Carlos é um menino que não gosta de brincar com as outras crianças, preferindo se entregar a escrever textos, poesia, filosofia e sonhar com uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Carlos acaba virando motivo de chacota entre seus amigos e um dia recebe um conselho da irmã:

"Mas, aqui entre nós dois, em segredo:  
Tu tens apenas treze anos...  
Ficam-te mal esses ares  
Sabichões e soberanos.  
Não achas que é muito cedo  
Para fingir de grande homem?  
Esses modos singulares  
Só servem p'ra que te tomem  
Por gabola e patarata!". (47)

Ou ainda, também de Bilac, o "monólogo para menino",  
*Quando eu for Grande*:

"Ser pequeno? O brilhante é pequeno, e é o  
brilhante!  
Então, para pensar, para ter opinião,  
É preciso ter corpo de elefante?  
Pois o valor, a força, a inteligência, o senso  
Medem-se por ventura ás léguas como a terra?"

E um grande boi, um boi pesado, bruto imenso,  
É mais sábio do que eu, só porque é grande e  
berra?

Então, que é isso? Então, quanto maior,  
melhor?

O tamanho tem mais valor que a inteligência?  
Mas sempre ouvi dizer que o frasquinho menor  
É sempre o que contém a mais preciosa  
essência...

Ora deixem-se disso! Ah! Que quando eu for  
grande!... (48)

De Coelho Neto poderíamos citar a peça *Exemplos*, onde Julita, filha de Marcos e Marília, é pega pelos pais brincando com os instrumentos de "pintura de rosto" da mãe. Segue-se o seguinte diálogo:

"MARCOS ( repreensivo)- Muito bonito! Sim, senhora!

JULITA ( vexada)- Eu estava brincando.

MARCOS- Brincando, hem?! E não achaste brinquedo mais decente do que esse?

JULITA (ingenuamente)- Mais decente...!? Que há de mal nisto? Mamãe não se pinta? E não é você mesmo que lhe compra as pinturas? ( Marcos e Marília entreolham-se) Se eu faço é porque a vejo fazer.

MARCOS- Tua mãe é tua mãe. Se usa essas coisas é por que precisa...

MARÍLIA ( melindrada)- Homem, também não estou tão velha assim. Uso porque é moda.

JULITA- Se é moda eu também posso usar.

MARCOS- Estás enganada. A moda deve regular-se pelo tempo: cada idade tem o seu costume próprio, como cada estação do ano tem o seu aspecto. E tanto é assim que a minha amiguinha vai imediatamente lavar o rosto para aparecer como deve. Isto é cara que se apresenta? No carnaval estarias bem, mas para o carnaval falta muito". (49)

## PRIMEIROS SINTOMAS DE TEATRALIDADE

Na década de 30 começam a aparecer no Teatro Escolar técnicas próprias da "carpintaria teatral", ensinando às crianças termos específicos dessa área; e uma maior preocupação com a dramatização.

Dois livros afirmam esta tendência rumo à profissionalização, isto é o teatro entendido também do ponto de vista de sua técnica particular e não somente como instrumento didático.

A Teatrolgia Infantil (1933), de Felix Carvalho, e o Teatro para Crianças (1938), de Joracy Camargo e Henrique Pongetti, têm vários pontos em comum. Os dois trazem de início um verdadeiro manual de como se fazer teatro. No primeiro capítulo de Teatro para Crianças, de Camargo e Pongetti, *Como se Prepara um Espetáculo*, explicam-se termos como prosclênio, ribalta, coxia, bastidores, pano de boca; por exemplo. A seguir o livro se desdobra em sub-capítulos, cada um dedicado a uma área da produção teatral: cenografia, encenação, vestuário, caracterização, são alguns dos temas abordados. A mesma estrutura aparece no

Teatrologia Infantil, de Felix de Carvalho, que se inicia com o capítulo *O Teatro na Nova Escola*, onde se discute o como e o porque se deve usar o Teatro Escolar, seguido também de tópicos explicativos sobre "dramatização vocal", "dramatização plástica", "armação de cenários", etc...

No entanto, apesar de tantas explicações sobre teatro, as obras em questão ainda se definem como *"pequenas comédias juvenis e infantis para o uso das escolas, clubs, associações e casas de família"*.

Para ilustrarmos melhor estas questões, tomemos contato com alguns trechos da Teatrologia Infantil.

"Na educação renovada, ciosa de revitalizar o trabalho escolar, os processos fundamentais do teatro teriam de ser tomados e adaptados a esse fim. A psicologia, que a alma, proclama que a boa aprendizagem depende mais do fazer, e do fazer com interesse, que do ver e ouvir. E mais. Além da aprendizagem idéativa, com base simplesmente nos processos simbólicos da linguagem, de que a escola tradicional de preferência se ocupava, importa muito a aprendizagem de "apreciação", de formação emocional ou sentimental. E um sentimento, um modo de julgar ou de apreciar, não se aprende por palavras, mas vivendo a situação real que o pode suscitar. Eis por que a "situação

dramatizada", se apresenta como um dos processos indispensáveis, para este gênero de aprendizagem. O mestre que saiba levar seus alunos à "situação dramatizada", seja de um pequeno trecho, seja de uma poesia, seja de uma narrativa mais complexa, estará realmente, tocando fundo as molas do comportamento de seus discípulos. Estará ensinando a sentir, e, tais sejam os modelos, a sentir bem, com equilíbrio e harmonia". (50)

"Antes de entrar na matéria esclareçamos um ponto essencial. Entende-se por dramatização em técnica profissional de teatro a vibratibilidade criadora, coisa inexistente na infância e por isso abolida na "teatrologia"...

... As dramatizações escolares correspondem, pois, as teatralizações na técnica da ribalta. Assim se entende por teatralização todo o conto, romance ou narração objetivados em suas personagens.

A narração simples de uma árvore não é teatralizável: teatralizar é viver a personagem de uma ficção. Dramatizar é vibrar, dando alma á personagem que se teatraliza..." (51)

Essa "educação renovada", da qual o Teatro Escolar estará a serviço, ganha também a sua "teatralidade", literalmente, ou seja, vira personagem de teatro na peça *Brasil Moço- revista escolar em um prólogo, um ato, três quadros e uma apoteose*, de Felix de Carvalho.

"ESCOLA VELHA- Então você pretende...

ESCOLA NOVA- ... reformar o Brasil!

ESCOLA VELHA- Ideologias tolas! O que vale numa pátria são as suas tradições históricas.

ESCOLA NOVA- Discordo. O que vinga é a evolução que se processa. A tradição é motivo de reforma; dela só aproveitamos os erros.

ESCOLA VELHA- Criminosa! Achar erros na tradição! Ensinos que já vêm dos nossos avós...

ESCOLA NOVA- Errar é humano. Nossos avós erraram. Cada época tem seus problemas...

ESCOLA VELHA- No meu tempo as crianças tinham outros modos, tinham mais respeito aos velhos, tinham medo do professor.

ESCOLA NOVA- Agora as crianças não tem medo: amam o professor". (52)

E, por aí, segue...

Na obra de Joracy Camargo e Henrique Pongetti, apesar de apoiada nos mesmos princípios, vamos encontrar uma

dramaturgia menos "academicista" e cheia de humor e crítica social, como por exemplo em *A Derrota de Sherlock Holmes*:

"CRIADO- O senhor Sherlock Holmes já está aqui, senhora condessa.

CONDESSA- ( suspirando sem voltar a cabeça)  
No Rio de Janeiro?

CRIADO- Nesta sala, senhora condessa.

CONDESSA- ( erguendo-se subitamente) Ele está na sala e você não me disse logo, Reginaldo? ( avança para Sherlock Holmes) queira desculpar-me senhor Sherlock Holmes! Esses criados querem que a patrôa adivinhe tudo...

SHERLOCK- Oh! Não se preocupe com essas pequenas coisas... Assim que recebi seu telegrama, tomei meu avião particular e voei com velocidade máxima, sem escalas. Estou às suas ordens, senhora condessa.

CONDESSA- Muito obrigada. ( faz uma pequena pausa e suspiro) Não sei se mandei dizer no telegrama que mataram meu marido e roubaram do cofre todas as minhas jóias avaliadas em mil contos...

SHERLOCK- Mandou dizer, sim. E como estou informado de tudo, vou agir imediatamente para prender o assassino.

CONDESSA- Desculpe-me, senhor Sherlock Holmes. Eu preferia que o senhor agisse para prender antes...as minhas jóias. Sem as minhas jóias, eu me sinto completamente viúva... (53)

Mas a principal colaboração de Joracy Camargo - o célebre autor de *Deus Lhe Pague*, uma das peças mais encenadas e traduzidas da dramaturgia brasileira - não está na sua produção de textos para o teatro infantil. Joracy, em sua época, foi um dos maiores batalhadores por um teatro digno, voltado com interesse real pela infância.

Em 1937, a convite da Comissão de Teatro Nacional, do Ministério da Educação e Saúde, fez uma importante conferência naquela instituição, analisando historicamente o Teatro Brasileiro, onde dedicava particular atenção ao Teatro Infantil, e fazia elaborada proposta de construção do "Teatro da Criança", nos moldes do que ele conheceu na então União Soviética.

Vale a pena conhecer alguns trechos do discurso de Joracy Camargo:

"... Para completar a organização, ou reorganização, do nosso teatro, deveriam ser

criados, ainda, o Teatro Infantil e o de Marionetes.

As crianças no Brasil não dispõem, em nenhuma parte do país, de divertimentos necessários à recreação, como à própria formação mental.

Não há circos nem parques de diversões, nem teatros e nem mesmo o famoso "João Minhoca", que tanto contribui para desenvolver entre as crianças o gosto pelo teatro.

Além disso, a ausência do teatro para as crianças está permitindo ao cinema, com exclusividade, a formação de espectadores para filmes, inculcando-lhes natural interesse e curiosidade pelas maravilhosas produções cinematográficas, em prejuízo do teatro.

Precisamos, portanto, cuidar, com urgência, da formação de futuros espectadores. Quem não entende de teatro, quem não conhece literatura teatral e um pouco da história do teatro, que por sinal é muito atraente, dificilmente gostará de frequentar espetáculos, e nunca terá amor pela arte dramática". (54)

Na sua viagem a Moscou, Joracy conhece Nathália Satz, diretora do Teatro da Criança daquela cidade. Nathália começou a trabalhar com teatro infantil em 1918, um ano

após o triunfo da Revolução Socialista, e, seu teatro contava com 175 pessoas entre autores, atores, compositores, encenadores, orquestra, etc...

Joracy reproduz em sua conferência algumas declarações de Nathália:

"... É preciso fazer-se uma grande arte para as crianças. Quem não a possui, não pode representar para as crianças.

Esta convicção é a base do desenvolvimento do nosso teatro. Nós sabemos que, mesmo fisiologicamente, a criança não é uma simples cópia reduzida do adulto. Ao contrário, o seu mundo interior é mais complicado e singular. Nossos métodos variam segundo a idade do espectadores..."

"... representamos dramas, comédias, peças científicas e fantásticas, mas é a vida real que nos fornece os temas principais. *O Negrinho e o Macaco*, que fala das crianças dos trabalhadores negros, e de toda insensatês do ódio de raças, é uma das peças preferidas.

A educação moral, ética, a escola, a luta do homem contra a natureza, as conquistas da ciência e da técnica fornecem os inumeráveis temas dos espetáculos do nosso teatro". (55)

Empolgado com a experiência soviética, Joracy anexa à sua conferência o "Plano para organização do Teatro da Criança Brasileira", uma proposta detalhada, inclusive quanto à arquitetura do prédio, para o Teatro da Criança.

"... Os adultos deverão ficar em lugar separado, para que as crianças tenham plena liberdade de ação e compreensão apenas ajudada pelo espetáculo. A altura do "guichet" da bilheteria, o vestiário, a sala de restauração, a biblioteca, as cadeiras, os aparelhos sanitários, tudo deve ser feito em relação a idade dos pequenos espectadores, sendo apenas normais a galeria nobre dos adultos e suas dependências externas. O edifício do teatro, embora de proporções normais, e mesmo monumentais, em estilo moderno, deve, na fachada, exprimir claramente o fim a que se destina, ou seja: TEATRO DA CRIANÇA. Interiormente, a não ser a galeria nobre, destinada aos adultos, deve ser tudo feito em proporções correspondentes a crianças de 14 anos, no máximo". (56)

A proposta de Joracy Camargo, apresentada há mais de meio século, na sua essência, continua moderna e justa.



## **OS FUNDADORES DO TEATRO INFANTIL**

## UMA PROPOSTA CONCRETA

"Um teatro infantil não existe no Brasil. Na Europa, como em países do continente americano, a educação da criança é animada por todos os meios e modos, e o principal deles consiste em divertir a infância, despertando nos meninos e meninas o interesse pela arte, o amor ao estudo, os sentimentos patrióticos e de bravura, as manifestações de cavalheirismo, enfim, tudo o que realmente contribui para a formação física, moral e espiritual do homem de amanhã.

Para tanto o teatro é um dos principais veículos. O processo é prático e de resultados apreciáveis, sendo, por isso mesmo, amparado carinhosamente e difundido com vigor pelos governantes.

Em nosso país, no entanto, o teatro infantil nunca passou de pequenos ensaios para platéias restritas e sem nenhum caráter educacional e

popular. Por isso mesmo a criação permanente de espetáculos daquele gênero é reclamada pela garotada e constitui, desse modo, medida merecedora dos mais justos aplausos". (57)

Este editorial de primeira página do jornal O GLOBO, na sua edição de terça-feira, 14 de novembro de 1944, com o título *Divertir a Infância Educando-a para os Dias Futuros*, tornava público o apoio que aquela empresa daria ao mais novo projeto do embaixador Paschoal Carlos Magno, o TEATRO DO GIBI. O projeto previa um teatro itinerante para levar aos "mais longínquos bairros da cidade" várias de atividades, tais como circo, cinema, orquestra, curso de marionetes, teatro de estudantes, etc. Para justificar o seu projeto, Pachcoal dizia:

"...urge com ou sem amparo oficial, criar entre nós o teatro infantil, com artistas adultos, por que as crianças em regra geral, não gostam de ver outras representando". (58)

Eis a primeira proposta concreta para transformar o teatro infantil brasileiro, e diferenciá-lo, do teatro que se fazia até então: o teatro infantil começa a ser feito por adultos, atores profissionais e amadores.

Nesse momento o teatro infantil começa a deixar os auditórios escolares para ganhar os palcos da cidade.



## LÚCIA BENEDETTI

Lúcia Benedetti conta por que resolveu escrever *O CASACO ENCANTADO*, marco do Teatro Infantil brasileiro:

"No verão de 1948 apareceu no Rio uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se *Juca e Chico* e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe, foi ver o espetáculo e sentiu desejos de fazer também ele, um espetáculo para crianças. Pelo telefone convocou uma escritora para lhe dar o texto dentro de trinta dias. A escritora é a mesma que aqui está batendo estas linhas. Sua experiência de teatro é imensa, porém como espectadora. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Gois, nos velhos tempos de escola. Nada mais. O velho e lírico empresário achou que aquilo era mais do que suficiente. Vá ver *Juca e Chico*,

a peça está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero". (59)

Em quinze dias a peça estava pronta. Lúcia ligou para Francisco Pepe, que, no entanto, não levou o projeto à frente. Então resolveu entregá-la ao amigo Pachcoal Carlos Magno, que em menos de 24 horas conseguiu que a companhia ARTISTAS UNIDOS, uma das mais prestigiosas do momento, montasse *O CASACO ENCANTADO*, tendo à frente do elenco a atriz Henriette Morinau no papel de Josefina, a bruxa desastrada.

"A peça entrou em ensaios, foi vestida, montada. Entrou em cena em fim de temporada, uma espécie de extravagância dos empresários. De repente os "Artistas Unidos" começaram a anunciar uma novidade. "Teatro Infantil". A noite de estréia foi surpreendente. Professores, estudantes, escritores, artistas, jornalistas, gente de rádio, cinema, intelectuais, em suma.

Tudo o que eu ou o velho empresário Pepe pudéssemos imaginar a respeito da receptividade do público quanto à peça, ficaria muito aquém da realidade. A estréia foi felicíssima, com um elenco que faria a alegria do autor mais exigente, quanto mais de uma principiante.

Henriette Morineau, Jaci Campos, Fregolente, Dary Reis, Graça Melo, Flora May, Nilson Pena, em suma o que se podia desejar de melhor. Nilson Pena estreava como cenarista e figurinista, Graça Melo como diretor, eu como autora. Tinha sido lançado o teatro para crianças fora dos moldes habituais. Nem escolar, nem amadorístico, mas o teatro como espetáculo de arte. Tudo isso aconteceu em 1948". (60)

O CASACO fez tanto sucesso, despertou tanto a curiosidade do público, que a peça em cartaz no "horário nobre", *Elizabeth da Inglaterra*, saiu de cartaz para dar a vez ao espetáculo infantil, que passou a ser também apresentado nas seções noturnas. Os ARTISTAS UNIDOS viajaram com a peça durante um ano pelo Brasil, sempre despertando o mesmo interesse e obtendo sucesso onde quer que estivessem.

Lúcia Benedetti recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Academia Brasileira de Letras, e o de "Revelação do Ano" da crítica. Ela escreveu outros textos para o teatro infantil, onde se destaca ainda *A Menina das Nuvens*, musicada por Heitor Villa-Lobos. Mas foi *O CASACO ENCANTADO* que fez história:

"*O CASACO ENCANTADO* estava destinado a ser uma alavanca que moveria um mundo de

talentos, de grandes vocações literárias e artistas que iriam trabalhar para as crianças. E como funcionou bem no seu serviço de alavanca, essa pequena peça para crianças! Poucos meses depois já o Teatro Ginástico apresentava *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Pedro Veiga e Pernanbuco de Oliveira, e no Fenix, Maria Della Costa estrelava *O Anel Mágico*, de Rebelo de Almeida. Grupos de artistas jovens se reuniam para fazer peças, montar, dirigir. Surgiram grupos de amadores. Grandes escritores também se aventuraram. Odilo Costa Filho escreveu *O Balão que Caiu no Mar*, montado no Teatro Regina, sob direção de Graça Melo, Silveira Sampaio montava e interpretava *No Reino dos Animais*. O Serviço Nacional de Teatro se interessou em ajudar o novo teatro infantil, e muitas subvenções foram dadas para montagem de novas peças". (61)

## TEATRO ESCOLA DE SÃO PAULO

1948 foi o ano marco da fundação do Teatro Infantil no Brasil, do modo como o conhecemos hoje. Além de *O CASACO ENCANTADO*, nesse ano foi escrita a peça *A REVOLTA DOS BRINQUEDOS*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, só encenada no ano seguinte. Pernambuco e Pedro eram companheiros desde os tempos do Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno. Juntos escreveram outras peças e fundaram o Teatro da Carochinha, primeira companhia dedicada exclusivamente ao Teatro Infantil.

No mesmo ano, em São Paulo, em 1948, estreava a montagem de *PETER PAN*, no Teatro Municipal, inaugurando as atividades do grupo que ficaria conhecido como TESP (Teatro Escola de São Paulo), de teatro semi-amador, liderado pelo casal Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, dois nomes que vão marcar profundamente o teatro infantil paulista.

O TESP funcionou de 1948 a 1964 em atividade ininterrupta no teatro e mais tarde na televisão. Numa

primeira fase, até 1951, o TESP promove uma verdadeira maratona teatral.

"De 1949 a 1951, o TESP se apresentou, todos os fins de semana, sem interrupção, em todos os teatros da prefeitura da cidade, estreando no Teatro Municipal e levando a montagem cada semana a outra sala, primeiro nos outros teatros do Centro, depois nos teatros dos bairros, e depois na periferia em teatros onde os havia, e onde não os havia, em outros espaços cênicos, auditórios de bibliotecas, cinemas de bairro, clubes, e ainda em hospitais, etc. Foram cerca de três anos de atividade ininterrupta, com toda uma série de montagens, cada uma das quais era vista desde o público "burguês" do Centro até o dos mais distantes distritos da periferia, portanto para todos os tipos de platéia infantil e juvenil, das mais diversas classes sócio-econômicas". (62)

Os textos utilizados, ora originais, ora adaptações, eram assinados por Tatiana, nascida em Petrogrado em 1919, e emigrada para o Brasil em 1929. A direção dos espetáculos, sempre de responsabilidade do médico-psiquiatra e psicólogo Júlio Gouveia, falecido no início de 1989.

No entanto o mais interessante e particular na trajetória do TESP, é o trabalho, pioneiro, de teatro infantil na TV, desenvolvido a partir de 1951:

"Em dezembro de 1951, o TESP foi convidado a se apresentar na recém inaugurada TV Tupi de São Paulo, com uma peça de Natal que estava sendo apresentada nos teatros da Prefeitura. Logo em seguida, dado o sucesso imediato, o grupo foi convidado para fazer um programa permanente na emissora. Era o *Fábulas Animadas*, teleteatro de um ato baseado no fabulário do folclore nacional e internacional. Pouco depois, os programas de TV do TESP já eram três: a série *Fábulas Animadas*, que depois se transformou em seriado, baseado em obras literárias de várias origens, duas vezes por semana; a importante série *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, primeira adaptação para a televisão no Brasil, baseada na obra de Monteiro Lobato, fiel ao original e conservando as características de humor crítico do autor, uma vez por semana; e finalmente o *Era Uma Vez*, no começo contos de fada e histórias maravilhosas, depois rebatizado para *Teatro da Juventude*, a fim de ampliar a faixa etária e abranger uma temática mais diversificada, e que (diferente dos outros,

que eram "capítulos" de meia hora, quarenta minutos) era um grande teleteatro com histórias completas de uma hora, hora-e-meia de duração todos os domingos. Sempre com direção e produção de Júlio Gouveia , textos de Tatiana Belinky e o grupo semi-amador do TESP. Não um programa, mas toda uma programação de teleteatro ao vivo ( ainda não existia o vídeo-tape), artístico, cultural e educacional numa emissora comercial! - e que durou, sem solução de continuidade, cerca de treze anos. E com uma audiência altíssima, alcançando "ibopes" de 60 e até 80%, isto com três emissoras já em funcionamento, provando que um programa "educativo" pode ter sucesso de público e crítica, como mostram os inúmeros prêmios de "Melhor do Ano" ganhos pelo TESP". (63)

Em 1964, o TESP, após 16 anos de atividades encerra sua trajetória. Tatiana Belinky continuará nas trincheiras do teatro infantil, escrevendo nos principais jornais de São Paulo, trabalho que prossegue realizando até hoje.

## MARIA CLARA MACHADO

Em 1953 estréia no pequeno teatro do Patronato da Gávea, *O TABLADO, O BOI E O BURRO A CAMINHO DE BELÉM*, texto e direção de Maria Clara Machado. A partir daquele momento seu nome iria se tornar referência obrigatória no Teatro Infantil Brasileiro.

Ela fora uma das fundadoras d'O TABLADO, em 1951, ao lado de seu pai, Aníbal Machado, Martim Gonçalves, Eddy Cintra de Rezende, Jorge Leão Teixeira, Isabel Bicalho, e outros artistas e intelectuais. Trinta anos antes, Maria Clara estava chegando ao Rio de Janeiro, vinda de Belo Horizonte, sua terra natal. Seu pai, escritor, recebia amigos, artistas e intelectuais, aos domingos em casa, na rua Visconde de Pirajá, e assim desde cedo ela fez amigos nas rodas culturais da cidade. Como assistente social, ajuda na obra do Patronato da Gávea montando teatro de bonecos com amigos. Ao receber uma bolsa do governo francês foi estudar mímica em Paris com Étienne Decroux e ao voltar começa a escrever suas peças para fantoches. No início d'O TABLADO, atuava como atriz em peças para adultos, mas

seu interesse volta-se para escrever e dirigir as peças infantis que escrevia. Assim adaptou para atores *O BOI E O BURRO A CAMINHO DE BELÉM*, escrito originalmente para fantoches. Foi um sucesso. Em 1953 e 1954 ganha o concurso de dramaturgia promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro com *O RAPTO DAS CEBOLINHAS* e *A BRUXINHA QUE ERA BOA*, respectivamente. Em 55 escreve *PLUFT, O FANTASMINHA*, também originalmente escrita para fantoches, e considerada por muitos sua obra prima.

Maria Clara desenvolveu idéias muito próprias em sua dramaturgia:

"Quando escrevo uma peça de teatro não tenho intenção de fazer nada, escrevo para meu prazer, não sou pedagoga ou mesmo psicóloga, ou melhor posso ser uma psicóloga sem querer, escrevo mesmo por ímpeto. (...)

Sou mineira até não poder mais, mas vivo aqui no Rio de Janeiro desde os quatro anos; gosto mesmo é de mar e de Ipanema. Minha imaginação foi muito enriquecida na infância, pois minhas cinco irmãs e eu passávamos três meses na fazenda do meu avô onde montávamos a cavalo, comíamos jabuticaba e ouvíamos histórias de mula sem cabeça (...) o que me ajudou a descobrir o mundo foi um

grupo de marionetistas que apareceu lá em casa: quando abriu um curso de marionetes entrei e pela primeira vez na minha vida alguém me deu lápis, tintas, além de uma flauta de bambú para que eu tocasse..." (64)

"Eu acho que a gente não deve ensinar a criança numa peça. A gente deve montar uma peça como se mostra uma de adulto: é um conflito, tem que haver um conflito na peça, é essencial na dramaturgia. (...) uma história tem que acontecer, trabalhar com a imaginação e a fantasia de uma maneira que depende do talento de cada um (...) tem que passar para o espectador um momento de poesia, uma sensação, um poema, um conto, qualquer obra de arte passa.

Quando escrevemos para crianças somos apenas aqueles que estão abrindo o caminho que vai do sonho à realidade. Estamos criando, através da arte e a partir do maravilhoso, a oportunidade do menino sentir que a vida pode ser bonita, feia, misteriosa, clara, escura, feita de sonhos e realidades." (65)

A importância de Maria Clara Machado e d'O TABLADO no Teatro Infantil pode ser medida pela vasta

documentação existente sobre o assunto: uma edição da Revista Dionysos, dedicada exclusivamente à história do grupo, teses universitárias, e vastíssimo material dando conta de mais de quarenta anos de atividade teatral, que se encontra na sede d'O TABLADO, no Jardim Botânico. Por outro lado, Maria Clara é um dos poucos dramaturgos brasileiros, ao lado de Nelson Rodrigues e Dias Gomes, com suas obras completas publicadas por uma editora, a AGIR. São incontáveis também as encenações de suas peças em outros países.





## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - ANCHIETA, J., Teatro de Anchieta, p.14.
- 2 - SIGNORELLI, M., El Niño y el Teatro, p.13.
- 3 - ANCHIETA, J., op. cit., p.16.
- 4 - SIGNORELLI, M., op. cit., p.12.
- 5 - ANCHIETA, J., op. cit., p.136.
- 6 - MACEDO, J.C., Curso de Teatro, p.14.
- 7 - ANCHIETA, J., op. cit., p.75.
- 8 - Columins= curumins= índios crianças.
- 9 - PONTES, J., Teatro de Anchieta, p.75.
- 10 - ANCHIETA, J., op. cit., p.66.
- 11 - Idem, p.85.
- 12 - Bonifrates= fantoches.
- 13 - EDMUNDO, L., O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis, p.448.
- 14 - Idem, p.447-448.
- 15 - Ibidem, p.449-450.
- 16 - Ibidem, p.454.
- 17 - GALANTE, J.S., O Teatro no Brasil, p.257.
- 18 - SILVA, L., História do Teatro Brasileiro, p.417.
- 19 - GALANTE, J.S., op. cit., p.183.
- 20 - SILVA, L., op. cit., p.418.

- 21 - Idem, p.418.
- 22 - Ibidem, p.420.
- 23 - SANDRONI, L., De Lobato a Bojunga, p.28.
- 24 - Idem, p.33.
- 25 - PIMENTEL, F., Theatrinho Infantil, Introdução.
- 26 - LEAL, A., Theatro Escolar, manuscrito.
- 27 - PIMENTEL, F., Album de Crianças, contra-capla.
- 28 - GOIS, C., Teatro das Crianças.
- 29 - PAIXÃO, J., Theatro Escolar, prefácio.
- 30 - CARROL, L., Aventuras de Alice no País das Maravilhas, p.47.
- 31 - PIMENTEL, F., Theatrinho Infantil, p.12-13.
- 32 - PIMENTEL, F., Os Meus Brinquedos, p.6.
- 33 - Idem, p.230.
- 34 - Ibidem, p.215.
- 35 - PIMENTEL, F., Theatrinho Infantil, p.172.
- 36 - Idem, p.68-69.
- 37 - Ibidem, p.207.
- 38 - VARGAS, M.T., relatório do IDART.
- 39 - LEAL, A., Theatro Escolar, manuscrito.
- 40 - NETO, C., Teatrinho, p.15.
- 41 - BENEDETTI, L., Aspectos do Teatro Infantil, p.86.
- 42 - Idem, p.82.
- 43 - Ibidem, p.85.
- 44 - PONTES, J.V., Theatro das Crianças, prólogo.
- 45 - NETO, C., Theatro Infantil.
- 46 - NETO, C., Teatrinho, apresentação.

- 47 - BILAC, O., Teatro Infantil.  
48 - Idem.  
49 - NETO, C., Teatrinho, p.26.  
50 - CARVALHO, F., Teatrologia Infantil, apresentação de Lourenço Filho.  
51 - Idem, prefácio.  
52 - Ibidem, p.115.  
53 - CAMARGO, J., Teatro para Crianças, p.40.  
54 - CAMARGO, J., Teatro Brasileiro/ Teatro Infantil, p.28.  
55 - Idem, p.33.  
56 - Ibidem, p.46.  
57 - O GLOBO, 14/11/1944, capa.  
58 - Idem, capa.  
59 - BENEDETTI, L., op. cit., p.103.  
60 - Idem, p.105.  
61 - Ibidem, p.106.  
62 - BELINKY, T., A Experiência do TESP, p.30.  
63 - Idem, p.31.  
64 - DIONYSOS/27, p.17.  
65 - Idem, p.37.

## BIBLIOGRAFIA

- ANCHIETA, Joseph. Teatro de Anchieta. São Paulo. Ed. Loyola. 1977.
- ARROYO, Leonardo. Literatura Infantil Brasileira. Rio de Janeiro. Ed. Melhoramentos. 1968.
- BELINKY, Tatiana e GOUVEIA, Júlio. Teatro para Crianças e Adolescentes: A Experiência do TESP. São Paulo. \_\_\_\_\_, Teleteatro Infantil: O Mundo Mágico de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky. São Paulo. IDART.
- BENEDETTI, Lúcia. Aspectos do Teatro Infantil. Rio de Janeiro. Ed. SNT. 1969.
- BILAC, Olavo e NETO, Coelho. Teatro Infantil. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Francisco Alves. 2a. ed. 1910.
- BILAC, Olavo e BONFIM, Manuel. Através do Brasil. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Francisco Alves. 1910.
- BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. Rio de Janeiro. Ed. MINC/INACEN. 2a. ed. 1987.
- BRAGA, Ricardo. Experiência no Teatro Infantil. Revista Dionysos. 1954.

- CAMARGO, Joracy. Teatro Brasileiro/ Teatro Infantil. Rio de Janeiro. Ed. Ministério da Educação e Saúde/ Comissão de Teatro Nacional. 1937.
- CAMAROTTI, Marco. A Linguagem no Teatro Infantil. São Paulo. Ed. Loyola. 1984.
- CARVALHO, Felix. Teatrologia Infantil. Rio de Janeiro. Ed. Renascença. 1933.
- EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis. Rio de Janeiro. Ed. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. 1932.
- FRAGA, Ody. Forma e Espírito do Teatro da Criança. Revista Dionysos. 1952.
- GOIS, Carlos. Teatro das Crianças. Ed. do autor. 6a. ed. 1950.
- LAJOLO, Marisa. Usos e Abusos da Literatura na Escola. Rio de Janeiro. Ed. Globo. 1982.
- LEAL, Arlindo. Manuscritos. IDART.
- MACEDO, José Carlos. Curso de Teatro. Ed. Academia Brasileira de Letras. 1979.
- MACHADO, Maria Clara. Depoimentos. Cadernos da PUC/RJ-106. 1985.
- MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro. MEC/DAC/FUNARTE/SNT. 1962.
- NETO, Coelho. Theatro. Rio de Janeiro. Ed. Nuno Castellões.
- \_\_\_\_\_, Teatrinho. Ed. Simões. 1960.
- PAIXÃO, J. Theatro Escolar. Ed. Typografia Brasil. 1919.

PIMENTEL, Figueiredo. Theatrinho Infantil. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Quaresma. 1897.

\_\_\_\_\_, Os Meus Brinquedos. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Quaresma. 1897.

\_\_\_\_\_, Álbum das Crianças. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Quaresma. 1897.

\_\_\_\_\_, Contos da Carochinha. Rio de Janeiro. Ed. Livraria Quaresma. 1894.

PONTES, J. Vieira. Theatro das Creanças. Rio de Janeiro. Ed. C. Teixeira. 2a. ed. 1915.

PONTES, Joel. Teatro de Anchieta. Rio de Janeiro. MEC/DAC/FUNARTE/SNT. 1978.

SANDRONI, Laura. De Lobato a Bojunga. Rio de Janeiro. Ed. Agir. 1987.

SIGNORELLI, Maria. El Niño y el Teatro. Buenos Aires. Editorial Universita de Buenos Aires. 1963.

SILVA, Lafayette. História do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro. Ed. Ministério da Educação e Saúde. 1938.

SOUZA GALANTE, José. O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro. Ed. MEC/INL. 1960.

SUSSEKIND, Flora (org.). O Tablado. Revista Dionysos-27. MINC/INACEN. 1986.

VARGAS, Maria Tereza. Relatório do IDART.

DUDU SANDRONI é diretor, autor, ator e produtor de teatro.

Como diretor e co-autor, entre seus principais trabalhos, destacam-se as peças *DOIS IDIOTAS SENTADOS CADA QUAL NO SEU BARRIL* (88/89), livremente inspirado no texto homônimo de Ruth Rocha, e *A INACREDITÁVEL HISTÓRIA DE MARCO POLO E SUA EXUBERANTE VIAGEM AO ORIENTE*(94/95).

Trabalhou com o diretor Antonio Abujanra no grupo Fodidos Privilegiados (91/92) ,e com Aderbal Freire-Filho no Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, em ambos atuando como coordenador artístico.

Atualmente além de dedicar-se ao NÚCLEO DE TEATRO PARA INFÂNCIA, com o qual criou e dirigiu *MARCO POLO*, Sandroni é Diretor do TEATRO CARLOS GOMES, da Secretaria Municipal de Cultura/RJ.





J. DI GIORGIO & CIA. LTDA  
EDITORES • ARTES GRÁFICAS  
TEL.: 261-5042 - FAX: 201-4495

