

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE LETRAS, FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

CAROLINA XAVIER DE OLIVEIRA LONGATTI

**Forma e conteúdo no teatro infantil e juvenil: marcas das
tradições históricas nos palcos contemporâneos**

(versão corrigida)

São Paulo
2024

CAROLINA XAVIER DE OLIVEIRA LONGATTI

Forma e conteúdo no teatro infantil e juvenil: marcas das tradições históricas nos palcos contemporâneos

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Zilda da Cunha

(Versão Corrigida)

São Paulo
2024

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Maria Zilda da Cunha, por acolher este projeto com imenso carinho, compartilhando seu vasto conhecimento, sua alegria e oferecendo toda a orientação necessária para a concretização dessa pesquisa.

À Profª Drª Maria Silvia Betti, que desde a graduação muito me ensinou, contribuindo não só para o meu crescimento intelectual, como pessoal também.

À toda a minha família, que me apoiou durante o processo de pesquisa e embarcou em todos os momentos nesse mar artístico que é o teatro.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização tanto da graduação, quanto da pós-graduação.

À CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado e apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

*Tempos que passam
Tempos para aprender
Tempos que escapam
Tempos para viver
Há tempo
De ser*

(Cristina de Oliveira)

RESUMO

LONGATTI, C. X. O. **Forma e conteúdo no teatro infantil e juvenil: as marcas das tradições históricas nos palcos contemporâneos.** 2024. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

Forma e conteúdo são elementos essenciais para o teatro, arte antiga, múltipla e dialógica. No percurso da história muitas tradições participam do arcabouço teórico e prático que compõem a forma e conteúdo do fazer teatral que conhecemos hoje. Dentre essas, a *Commedia Dell'Arte* e o Teatro Épico, bem como formas de atuação bastante difundidas, como o mimo, a pantomima e o *clown*, colaboram nesse processo, que muito beneficia o teatro infantil e juvenil, uma das manifestações teatrais que mais faz uso dos recursos advindos dessas tradições. Na interação forma e conteúdo, as produções voltadas às crianças e jovens, a partir de elementos como a música, dança, pantomima, máscaras, bonecos, dentre outros, aspectos presentes nas tradições destacadas, trazem à cena montagens que enfatizam desde aspectos lúdicos até a reflexão crítica. Visando compreender melhor essas interações e os resultados que as mesmas propiciam, este estudo buscou analisar como forma e conteúdo, a partir de elementos das tradições históricas do teatro, se imbricam nas peças: *Os Saltimbancos*, musical inspirado no conto *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm, cuja produção realizada na década de 70 fomenta uma visão crítica; *A Bruxinha que era Boa*, escrita por Maria Clara Machado, em que as montagens ao longo do tempo reforçam aspectos do imaginário infantil e o musical *Frozen*, inspirado no conto *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen, no qual o espetáculo promovido pela Broadway exalta o efeito espetacular de entretenimento nas cenas. Por meio de uma abordagem comparativa qualitativa, procurou-se observar de que maneira os recursos das tradições destacadas deram forma a vários conteúdos no palco em montagens voltados ao público infantil e juvenil. Buscou-se, ainda, na montagem da peça original *A Rainha no Espelho*, verificar na prática como os recursos analisados colaboram para a concretização de um olhar crítico e criativo.

Palavras-chave: Forma e Conteúdo, Teatro Infantil Juvenil, *Commedia Dell'Arte*, Teatro Épico, Tradição teatral.

ABSTRACT

LONGATTI, C. X. O. **Form and Content in theatre for young audiences: the historical tradition in modern stages.** 2024. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

Form and content are essential in Theater, an ancient, dialogical and manifold art. Throughout history many traditions participate in the theoretical and practical framework that makes up the form and content as we know it nowadays. *Commedia Dell'arte*, Epic Theatre, and widespread forms of acting like pantomime and clown collaborate with this process. Children's and youth theater is one of theatrical manifestations that makes use of the resources arising from these traditions. In this interaction of form and content, the plays for young and child audiences bring to the stage some elements (such as music, dance, pantomime, masks, puppets, etc) which emphasize playful aspects and the critical ones. So, this research aims to better understand these interactions (between form and content) and the results which it implies, based on elements from the historical traditions of theater. Therefore, we will analyze three plays: *The Memmers*, a musical play inspired by *The Bremen Musicians*, written by Brothers Grimm, which the theatrical production in the 70's encouraged a critical view of the context; *The little witch who was good*, written by Maria Clara Machado, in which some productions in stage throughout the time reinforce some aspects presents in children's imagination; And the musical *Frozen*, inspired by the tale *The Snow Queen* by Hans Christian Andersen, in which the Broadway show increases the spectacular effect in stage, bringing the entertainment. Through a qualitative and comparative analysis, we sought to observe how these traditional resources shaped several contents on stage in plays for children. In the performance of the original play *A Rainha no Espelho (The Queen in the Mirror)*, we also sought to verify in practice how the highlighted features contribute to achieve a critical and creative perspective.

Key Words: Form and Content, Children's theater, *Commedia Dell'Arte*, Epic Theater, Theatrical tradition

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1- DIÁLOGOS EM FOCO - O TEATRO E OS ESTUDOS COMPARADOS	06
2- MOLDANDO A CENA: CAMINHOS PARA O TEATRO INFANTO E JUVENIL	09
3- FORMA E CONTEÚDO NO PERCURSO TEATRAL	20
3.1- <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> : O HUMOR EM MÚLTIPLOS ELEMENTOS	25
3.2- RECURSOS PARA A ELABORAÇÃO TEATRAL: O ÉPICO NO PALCO	30
3.3- MODELOS HISTÓRICOS DE REPRESENTAÇÃO: MIMO, CLOWN E O TEATRO ANIMADO	36
4- NARRATIVAS NO PALCO: DO TEXTO À MONTAGEM NO TEATRO INFANTIL E JUVENIL	45
4.1- A BRUXINHA QUE ERA BOA – O IMAGINÁRIO INFANTIL	48
4.1.1- <i>Feitiços no papel: marcas na dramaturgia</i>	50
4.1.2- <i>Feitiços em cena: marcas no palco</i>	55
4.2- MAGIA E ENTRETENIMENTO NO MUSICAL <i>FROZEN</i>	63
4.2.1- <i>A narrativa animada em foco na tela</i>	66
4.2.3- <i>A narrativa teatral em performance</i>	71
4.3- POR TRÁS DAS CORTINAS: <i>OS SALTIMBANCOS</i> E A REFLEXÃO CRÍTICA	84
4.3.1 - <i>Bichos em contos - texto e contexto</i>	88
4.3.2- <i>Bichos em interação - os modos da montagem</i>	91
4.4- A CONSTRUÇÃO TEATRAL EM PERSPECTIVA COMPARATIVA E DIALÓGICA	106

4.4.1 - <i>Pantomima e Clown</i>	109
4.4.2- <i>Máscaras e teatro de animação (bonecos)</i>	111
4.4.3- <i>Épico: Música e interação com o público</i>	113
5- FORMA E CONTEÚDO EM INTERSECÇÃO NA PEÇA A RAINHA NO ESPELHO	118
5.1 - A CONSTRUÇÃO	118
5.1.1- <i>Figurino em Cena: Estética e Dramaturgia</i>	121
5.1.2- <i>Cenário e luz como elementos da narração</i>	123
5.2 - A ANÁLISE	126
5.2.1- <i>Personagens em diálogo</i>	126
5.2.2 - <i>Atuação entre máscaras</i>	130
5.2.3 - <i>Músicas e interações</i>	134
5.3 - O TRABALHO DO ATOR: REFLEXOS E REFLEXÕES	138
6- CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

O teatro com sua complexidade narrativa ajuda a criar e reforçar o imaginário cultural e social ao longo da história. A conjunção da interpretação com canto, dança, instrumentos, e outras artes foram favorecendo a consecução de representações intencionadas seja de determinado mito, de uma história e assim por diante. Desde seus primórdios, o teatro se mostra como importante meio de comunicação e expressão, e a busca pelo constante aperfeiçoamento do “fazer” teatral fez surgir uma série de linguagens, recursos e formas de se apresentar um espetáculo:

Identificado com práticas religiosas e mágicas, e utilizando-se da dança, da música, do canto e da pintura, o teatro é o próprio lugar de interação entre as diversas linguagens. Este, para estabelecer-se como linguagem, fez-se tributário de diversas formas artísticas, caracterizando-se como uma forma de expressão múltipla e variada (Corôa e Santos, 2010, p. 2).

O teatro infantil e juvenil é uma das manifestações teatrais que mais se beneficia dessa multiplicidade de recursos. São essas “formas” do fazer teatral que ajudarão a moldar o conteúdo, dando-lhe expressões diversas. Circo, pantomima (modalidade cênica focada em gestos e mímicas), humor, música são alguns desses elementos que fazem parte das montagens teatrais voltadas para crianças, jovens e adultos. Para a criação destas montagens, os encenadores partem de elaborações textuais das mais diversas (ou mesmo a ausência dessas), como obras clássicas da literatura e textos produzidos com o intuito de serem encenados, os textos dramaturgicos. Nesse sentido, vale destacar que, como afirma Massaud Moisés (2005), o texto teatral, para construir o espetáculo, vai se “alimentar” da linguagem literária, daí podermos considerá-lo como literatura. O texto dramaturgico traz informações para a encenação, e é nela que o enredo encontrará a “voz” para se comunicar, nos palcos, com o público.¹

Essa comunicação se faz por meio de muitas linguagens, recursos e textos, escritos e falados: “Este texto espetacular se realiza em cena por confrontação, tensão e complementação entre o texto escrito/dito e a(s) cena(s) textualizada(s), formando a

¹ É importante pontuar que mesmo com características de um texto literário, as rubricas em um texto teatral ainda assim estão relacionadas à encenação. Há textos dramaturgicos que possuem rubricas detalhadas, já outros, entretanto, são bem econômicos em suas descrições e há até mesmo os que nem sequer apresentam rubricas, deixando para a imaginação daquele que interpreta, os significados implícitos no texto.

textura do espetáculo em sua teia tecida” (Camargo, 2006, p. 5).

Cada encenação, por seu lado, com suas diferenças e nuances acrescenta novas “cores” aos enredos, ampliando e reforçando o que é contado. É essa ação contínua e viva, própria do teatro, que renova a obra e faz com que ela ressoe na cultura, dialogando com enredos, personagens, públicos e muitos outros elementos.

Tal diálogo traz consigo possibilidades interpretativas das mais variadas e para que ele se estabeleça, as escolhas e práticas das formas no teatro serão essenciais. Essas formas são aqui consideradas como os recursos presentes no teatro (figurino, cenário, música, dança, etc.), que permitem uma comunicação direta com o público e propiciam aplicações das mais diversas. O uso desses recursos, aliás, é uma das marcas e está de tal maneira incorporado ao teatro voltado para crianças e jovens, que são diretamente relacionados ao mesmo, enfatizando seu aspecto lúdico, e ajudando a dar forma ao imaginário desse público.

Nesse sentido, pode-se perceber como a relação forma-conteúdo ajuda a definir a característica da montagem teatral, na medida em que estão diretamente interligadas. Tal relação, por sua vez, permitirá a elaboração de diferentes espetáculos e, conseqüentemente, de variadas interações com o público-alvo.

A escolha do tema desenvolvido neste estudo se deu, portanto, pela necessidade de conhecer e estudar melhor o papel da produção teatral infantil e juvenil na construção de sentidos e no diálogo com textos, artes e com o próprio contexto de produção cultural do qual faz parte. O teatro, com seu caráter múltiplo e dialógico, traz uma série de possibilidades elaborativas e interpretativas, agregando em si formas e conteúdos diversos.

Esse caráter múltiplo e agregador da arte cênica nos permite refletir e contribuir melhor com a produção cultural do nosso tempo, em que as imagens, a velocidade e a tecnologia concorrem e predominam no cotidiano dos indivíduos. O teatro, por sua vez, com sua característica interacional, além de participar da construção do imaginário, propicia uma melhor percepção do outro e do respeito à alteridade.

Dessa forma, tomar a produção teatral infantil e juvenil como *corpus* de pesquisa nos permite uma melhor compreensão da produção cultural voltada para os indivíduos em formação, observando assim, como obras e temas importantes de nossa

sociedade são apresentados a esse público, quais aspectos dessas obras permanecem ou se modificam nesse processo e qual a contribuição dessas produções para o desenvolvimento de um olhar crítico e criativo. Daí a necessidade de se observar como a forma do fazer teatral pode colaborar (ou não) nesse processo. Para tanto, procurou-se compreender alguns dos principais recursos que integram a forma do fazer teatral infantil e juvenil (mímica, circo, música, humor etc.), como eles ajudam a moldar o texto-base (conteúdo) e com quais objetivos.

Buscou-se verificar, portanto, como se dá a relação forma-conteúdo no processo da elaboração teatral voltada para crianças e jovens, observando como recursos advindos de algumas importantes tradições como a *Commedia Dell'Arte*, o teatro épico de Brecht e mesmo formas de representação históricas, como o mimo, e o *clown* e o teatro de formas animadas dentre outras, colaboram para essa interação, ora ajudando a destacar uma visão crítica, ora permitindo enfatizar aspectos lúdicos e aqueles mais relacionados ao entretenimento, além de outros efeitos. A escolha desse recorte se deu justamente por haver nessas tradições, elementos que ressoam no fazer teatral voltado para crianças e jovens: humor, máscaras, dança, pantomima dentre outros. Nesse sentido, conhecer como recursos advindos dessas elaborações teatrais foram construídos em sua gênese e como são utilizados atualmente nos espetáculos voltados às crianças e jovens possibilitará compreender melhor como a forma e o conteúdo se relacionam nestas montagens em contextos diversos.

Assim, para empreender essas reflexões, foram destacadas algumas obras teatrais cuja interação dos recursos com o conteúdo permite a produção de diferentes construções imaginativas: *Os Saltimbancos*, musical infantil inspirado no conto *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm, adaptado para o Brasil por Chico Buarque de Holanda, cujo enfoque em algumas de suas montagens aponta para uma interação de conteúdo e forma a fim de de fomentar uma visão mais crítica da sociedade; *A Bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, na qual os elementos da montagem teatral reforçam aspectos próprios do imaginário infantil (bruxas, feitiços, vassouras mágicas, etc.); e o musical *Frozen*, realizado a partir do filme da Disney e inspirado no conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, cuja magia presente em seu enredo é retratada nos palcos por elementos que exaltam o efeito espetacular das cenas montadas, ou seja, a atração visual e sonora.

O objetivo da análise dessas obras foi pesquisar qual percurso é realizado do

texto (dramaturgia) ao palco, tendo como elemento norteador a relação forma-conteúdo, observando-se como, a partir dela, é possível produzir espetáculos com diferentes enfoques e possibilidades comunicativas.

Para a concretização desse estudo, realizado a partir de uma abordagem comparativa qualitativa, procurou-se, à luz de reflexões teóricas, observar como a forma e o conteúdo dialogam, verificando no texto dramático (quando há), se existem (ou não) marcações que sugerem o uso dos recursos mencionados anteriormente (aqueles advindos de tradições como a *Commedia Dell'Arte* o teatro épico, por exemplo), e como algumas montagens teriam dado forma a vários conteúdos a partir desses elementos.

Visando ampliar a pesquisa sobre tais aspectos, procurando uma melhor compreensão sobre o modo como essas formas históricas do fazer teatral podem participar, em diferentes chaves, da elaboração de peças no contexto contemporâneo, acrescentou-se, no âmbito da prática, a realização de uma montagem teatral: uma narrativa dramática intitulada *A Rainha no Espelho*, de autoria de Cristina de Oliveira. A peça, que mescla elementos de fantasia e de reflexão, traz a jornada de uma rainha que, presa num mundo onírico, tenta regressar a sua vida majestosa. A montagem, que abrange desde a análise e interações com o texto, até as formas escolhidas para levá-lo aos palcos, apresenta recursos das diferentes tradições vistas ao longo desse estudo, ambientadas em novas perspectivas do fazer teatral da atualidade.

Dessa forma, para empreender esta pesquisa, no capítulo 1 ressaltou-se a importância de princípios teóricos metodológicos dos Estudos Comparados para orientar caminhos de investigação de uma arte - como a do teatro - pródiga em diálogos, tais como os verificados pela via da intertextualidade (diálogo entre textos e culturas), diálogos entre artes (que envolvem processos de tradução intersemiótica) e a dialogia que o caracteriza (pela multiplicidade de vozes que podem nela ressoar).

No capítulo 2, foi abordado o percurso histórico do teatro, focando mais especificamente na arte teatral voltada para crianças e jovens, o que permite compreender suas origens e como aspectos que fizeram parte desse início marcaram o fazer teatral. Para tanto, recorreremos a estudiosos como Aristóteles, Nelly Novaes Coelho, Cebulski, entre outros teóricos que ajudaram a compreender esse panorama da arte teatral infanto-juvenil.

No capítulo 3, foram destacados alguns elementos importantes, selecionados dentre outros, que colaboram para a interação entre forma e conteúdo no teatro infantil e juvenil, provindos das manifestações teatrais destacadas: a *Commedia Dell'Arte*, o teatro épico de Brecht e formas históricas de atuação. O escopo teórico que ajudou nessas reflexões abrange nomes como: Margot Berthold, Patrice Pavis, Brecht, Peter Szondi, Boleslavski, Stanislavski, Iná Camargo e outros.

Em seguida, no capítulo 4, foram estudados como os elementos abordados no capítulo 3 se fazem presentes nas obras teatrais *A bruxinha que era boa*, o musical *Frozen* e *Os Saltimbancos*. Para realizar essas análises, além dos estudos de teóricos apontados anteriormente, nomes como Martim Eikmeier, Guy Debord, Eisenstein, Marília de Oliveira, dentre outros, foram essenciais, colaborando de forma decisiva para compreender as imbricações que a relação forma e conteúdo assume em cada obra. Ainda nesse capítulo, objetivando estabelecer um estudo comparativo entre as obras, foi elaborado um quadro analítico, em que se pretendeu elencar os aspectos encontrados nas análises empreendidas e quais os resultados das interações entre tais aspectos.

No capítulo 5, propôs-se a análise da montagem teatral *A Rainha no Espelho*, visando examinar como os elementos destacados ao longo do trabalho podem colaborar com a construção de diferentes elaborações teatrais. A ideia foi desenvolver, na prática, um modo de interação forma-conteúdo, no qual possam reverberar índices de tradições históricas - consagradas no teatro, mas que estejam presentes na criação e produção de um espetáculo contemporâneo, além do mais, uma montagem que seja capaz de desvelar aspectos dialógicos e múltiplos que a arte teatral traz em seu cerne.

1- DIÁLOGOS EM FOCO - O TEATRO E OS ESTUDOS COMPARADOS

A partir de interações dialógicas construímos um olhar mais atento e crítico sobre a produção cultural do nosso tempo. Como aponta Bakhtin (1999), todo o texto dialoga com os demais; reconstruindo-o, se opondo a ele ou refutando-o seja de forma explícita ou implícita. Esse processo, por sua vez, permite conhecer as diversas vozes que ajudam a compor o fazer artístico. Segundo o estudioso russo, o dialogismo faz parte de qualquer produção cultural, e nele está presente não um discurso único, mas sim a polifonia, aspecto essencial de toda enunciação.

O teatro é rico no âmbito das interações dialógicas, ele se compõe por muitas vozes, aspectos diversos e diferentes formas em conjunção. Como ressalta Anspach: “Polifonia de códigos orquestrados em sinfonia, o teatro é unidade superior tecida de linguagens. Simbiose.” (Anspach, 1988, p. 99). Destacar, portanto, o diálogo presente na elaboração teatral voltada para crianças e jovens torna-se, certamente, assunto de grande importância.

O teatro apresenta-se como um mosaico de textos e recursos que, em cena, assumem de forma singular um compósito complexo a formar o texto espetacular. Essa constituição faz da arte cênica um exemplo de multiplicidade e diversidade:

Como sistema de sistemas ou intersemiose por excelência, o teatro transfigura seus códigos internos em entidades flutuantes, transitórias, que se movem obsedantemente de sua identidade à alteridade de sistemas vizinhos ou não-vizinhos, análogos ou diversos. Inútil tentar delimitar um perfil fixo para cada sistema. Não há perfil. No teatro, ingressamos num domínio turvo, instável, onde limites caem por terra e ondo à estaticidade de categorias se dissolve em movimento (Anspach, 1988, p. 95).

O diálogo entre textos fornece índices importantes para explicar o processo criativo e a construção de sentidos nas obras.

[...] se olharmos o espetáculo teatral na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, o texto espetacular, como um palimpsesto hodierno, este urge ser entendido como um encontro evidente de vários textos, [...] durante o qual o texto escrito/falado e o(s) texto(s) sonoros e imagéticos do espetáculo dialogam, se afirmam, se traduzem, contradizem-se, parodiam-se e, muitas vezes, negam-se (Camargo, 2006, p. 4).

Pelo caráter múltiplo da linguagem teatral a abordagem a partir dos Estudos Comparados de Literatura se torna extremamente necessária, na medida em que é possível estabelecer uma pesquisa a partir de estudos interdisciplinares e interculturais.

Como ressalta Anspach, o teatro é uma arte plural, na qual há uma confluência de signos intersemióticos:

Teatro é palavra, é prosódia, é cenografia, é vestuário, é iluminação, é cor, é coro, é coreografia, é penteado, é grito, é a pluralidade singularidade (ou ausência) de objetos - vivos e mortos — que se espalham sobre o palco, é rosto, é máscara, é arquitetura, é dança, é rito, é fogo sacra, é festa, é Ditirambo. É unidade tecida de uma pluralidade de signos incatalogáveis e incapturáveis por qualquer lista ou taxonomia (Anspach, 1988, p. 93).

Considerando que o texto espetacular muitas vezes parte de um texto-base inicial (obras da literatura, textos dramaturgicos, dentre outros), a relação entre o material literário e as formas teatrais na prática da montagem permite uma investigação dialógica profícua, cujas ferramentas fornecidas pelo campo dos Estudos Comparados são vitais para uma melhor compreensão.

Como destaca Tania Carvalhal, a disciplina Literatura Comparada não só engloba as relações “entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio” (Carvalhal, 2003, p. 11). Na mesma linha de pensamento, Remak (1971 *apud* Carvalhal, 1991, p. 12) acrescenta sobre a Literatura Comparada:

[...] o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Nesse sentido, o texto verbal, no teatro, se une a outros textos, engendrando novas possibilidades sógnicas:

No promíscuo ambiente intersemiótico da cena, o código verbal ressurgue hibridado, acasalado a outros códigos. O perfil específico de sua natureza Convencional se oblitera e sua Identidade evanesce e desliza para a alteridade de outros sistemas. A palavra, assim, escorrega para o gesto. “Sendo ato”, diz Sartre (1979: 34), “ela não pode se separar do gesto” a sua teatralidade requer dela uma natureza elíptica”, criadora de um vácuo e de um vazio a serem preenchidos pelos gestos (Anspach, 1988, p. 93).

Entre as diversas pesquisas voltadas para as investigações teatrais de modo mais geral, e aquelas realizadas na área de estudos comparados, poucas investigações se

voltam para o teatro para crianças e jovens, sobretudo com interesse no aspecto relacionado à indissociabilidade forma-conteúdo e o impacto desta na construção do imaginário do espectador. Nesse sentido, vimos a importância de desenvolver reflexões voltadas para tais aspectos sob a perspectiva dos Estudos Comparados. Entendemos que possamos colaborar para um melhor embasamento teórico-crítico do processo de construção da narrativa teatral, bem como examinar a intertextualidade e o dialogismo presentes nessa arte de diálogos em movimento:

A especificidade de seu território flutuante reside na forma singular com que opera com termos que, em seu domínio, se fazem unicidade sempre renovada. Teatro: província do "entre": entre linguagem e linguagem, entre palco e público, entre realidade e ficção, entre autor e ator, entre diretor e autor, entre ator o ator, entre personagem e ator, entre máscara e rosto, entre voz e voz [...] (Anspach, 1988, p. 99).

Importa reter que a via dos Estudos Comparados acolhe as relações mais densas que se processam nos diálogos entre a literatura e outras artes e das artes com outras formas do saber. Nesse sentido, pelas sendas dos Estudos Comparados de Literatura, a investigação a que nos propomos sobre a indissociabilidade entre forma e conteúdo, no teatro infantil e juvenil, trazendo a lume questões que evocam as marcas da historicidade do teatro e seu aportar nos palcos contemporâneos, demandará uma nova maneira de olhar essa arte, bem como trará novas questões para investigações futuras.

2- MOLDANDO A CENA: CAMINHOS PARA O TEATRO INFANTIL E JUVENIL

Para compreender a relação forma-conteúdo no percurso do texto à montagem no teatro infantil e juvenil, é importante destacar a natureza múltipla dessa arte, em que muitos recursos colaboram para sua execução. Assim, da música ao humor, das mímicas ao malabarismo, diversas são as formas utilizadas para expressar diferentes conteúdos nos palcos. No teatro infanto-juvenil, elas são bastante exploradas e ajudam a contar histórias de diferentes maneiras.

Há registros que apontam para a arte teatral já na pré-história, quando, possivelmente, eram realizados um tipo de “encenação” por nossos ancestrais antes de partirem para a caça, devido à crença de que dessa forma conseguiriam obter sucesso, como observado na cena retratada na Figura 1, uma pintura rupestre encontrada no sítio arqueológico de Xique-Xique, no município de Seridó, no Rio Grande do Norte.

Figura 1 - pintura rupestre - sítio arqueológico de Xique-Xique, Seridó, Rio Grande do Norte. Fotografia de 2009.



Fonte: Diogo Sérgio/CC BY NA 4.0/Wikimedia Foundation. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADtio_Arqueol%C3%B3gico_Xiquexique#/media/Ficheiro:S%C3%ADtio_Arqueol%C3%B3gico_do_Xique_Xique_RN_em_2009_\(1\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADtio_Arqueol%C3%B3gico_Xiquexique#/media/Ficheiro:S%C3%ADtio_Arqueol%C3%B3gico_do_Xique_Xique_RN_em_2009_(1).jpg). Acesso em: 09 jun. 2020.

Vale ressaltar que, a princípio, teatro pode ter dois significados: o lugar

destinado a apresentações espetaculares e o ofício pelo qual os atores interpretam uma história ou fazem uma atividade destinada a um público. Peixoto (1998, p. 12) comenta a etimologia da palavra e o que passa a designar:

Etimologicamente a origem é o verbo grego *theastai* (ver, complementar, olhar). Inicialmente designava o local onde aconteciam espetáculos. Mais tarde serve para qualquer tipo de espetáculo: danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares, funerais solenes, desfiles militares, etc. A ideia que a palavra hoje desperta em nós só aparece definida no século XVII.

Essa última concepção, por sua vez, pode ter também diferentes desdobramentos, um deles, presente constantemente nos espetáculos, é o de despertar sentimentos naqueles que os assistem. Assim, vale ressaltar o conceito da *catarse* desenvolvido por Aristóteles, na obra *Poética*. Segundo ele, a tragédia descreve em forma dramática, não narrativa, incidentes que suscitam piedade e temor; desse modo, consegue-se a *catarse* (purificação) dessas paixões. Para Aristóteles, a música também produz uma *catarse* (Aristóteles, 2008). Assim, para emocionar, ensinar e/ou despertar uma visão crítica, o teatro tem se colocado ao longo do tempo como arte de interação e diálogo nas mais diferentes instâncias.

Os elementos do teatro Ocidental como conhecemos hoje, cuja relação forma-conteúdo se revela com diversas nuances nos palcos pelo mundo, remonta há tempos antigos. Apesar de ter se consolidado na Grécia, há estudos que apontam sua origem muito antes, como os registros encontrados no antigo Egito:

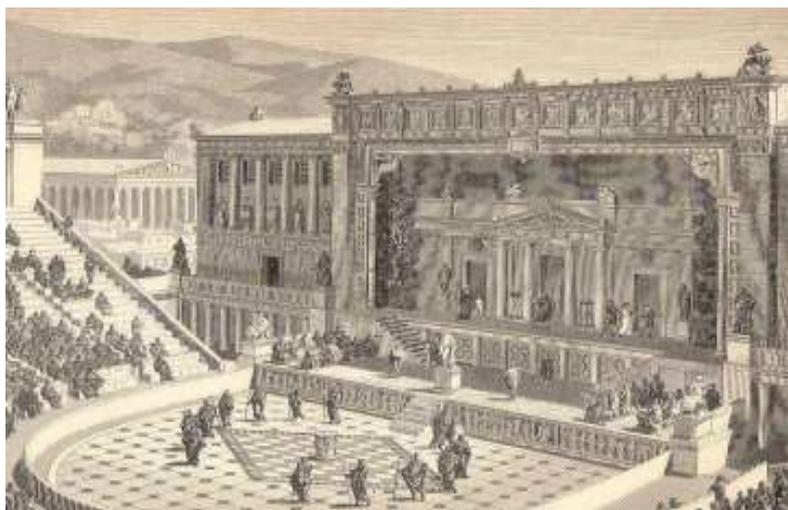
No Egito Antigo, durante a XI dinastia, inaugurada pelo poderoso Mentuhotepe I, já se atesta a presença de variadas representações teatrais cujo objetivo era cultuar as divindades, e que perdurariam por todo o Médio Império (2000-1700 a.C.). Para os deuses Osiris e Ísis eram feitas procissões na cidade de Abidos, às quais acorriam peregrinos vindos de todos os domínios do reino egípcio. Nessa ocasião, as sacerdotisas e sacerdotes reviviam o martírio do deus e a sua ressurreição (Celbulski, 2013, p. 11).

Contudo, é na Grécia que ele irá solidificar a estrutura e forma dramáticas (comédia e tragédia) tal como conhecemos hoje em dia. Essa maneira de fazer teatro teve tanta força que atravessou os séculos. Na Grécia, o teatro mobilizava toda a *pólis*, o espetáculo ocorria ao ar livre, em espaços com lugares que poderiam receber mais de 80 mil pessoas (figura 2). No que diz respeito ao conteúdo, contavam-se histórias de reis, rainhas, deuses e deusas que estavam presentes no imaginário do público. A intenção de transmitir aos cidadãos a origem das coisas, ensinamentos de moral e sobre o zelo com

que deveriam agir, fazia-se presente. Assim, na sociedade grega, o teatro começou a se popularizar e se consolidar.

O teatro grego (forma conhecida até hoje) teve sua origem nos cultos ao Deus de Dionísio, deus do vinho, da fecundidade e da alegria. Celbuski (2013) observa que: “Na celebração do deus, o ritual – regado a vinho e danças lascivas permitidas pela liberação dos sentidos, e provido de sacrifícios e de cânticos salmodiados, nos quais eram narrados os feitos divinos – era finalizado de forma orgiástica” (p.13-14). O fato é que a partir desse ritual surge o primeiro ator, aquele que iria interagir com o coro, que cantava poemas líricos destinados à Dionísio, e com o corifeu, o líder que regia o coro. Seu nome era Téspis.

Figura 2 - Representação do Teatro de Dionísio, na Grécia, construído no século VI a.C. para homenagear Dionísio, deus do vinho e do teatro; com capacidade para reunir até 17 mil pessoas.



Fonte: autoria desconhecida. Domínio público. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_ancient_Greece#/media/File:DionysiusTheater.jpg.
Acesso em: 10 mar. 2020.

A partir dessas celebrações o teatro grego foi se desenvolvendo, dando origem à tragédia e à comédia. A tragédia contava ações elevadas da nobreza e dos deuses. Para Aristóteles (2008, p. 47-48) a Tragédia é:

[...] imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes [do drama], que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões [catarse].

A origem da comédia também remonta às comemorações ao deus Dionísio, mas

não estava necessariamente ligada a um ritual feito ao deus do vinho; relacionava-se a cantos chamados de “fálcos”, em que pessoas desfilavam vestidas com peles de animais², e passavam nas ruas brincando de maneira maliciosa com os transeuntes. A comédia, ao invés de contar histórias e ações elevadas, satirizava o comportamento humano (os excessos, a falsidade, a falta de moral e de ética etc.). Temos no dramaturgo grego Menandro (343 a.C. - 291 a.C.), um bom exemplo da criação de peças cômicas da época (Figura 3), trazendo em sua obra “O Misanthropo”, única peça de sua autoria encontrada completa, que aborda conflitos sociais e emocionais com humor e sagacidade. Importa reter, contudo, que ambos os gêneros, tragédia e comédia, tinham muitos elementos em comum. Consoante Souza e Pereira (2012, p. 5):

As tragédias são anteriores às comédias, assim, percebe-se que a segunda herdou diversas características da primeira, como o uso da máscara e a utilização do coro e da música. Também ambos faziam parte dos concursos teatrais dionisíacos, mas enquanto a primeira era julgado por um júri aristocrático, a comédia, considerada um gênero menor, era julgada por integrantes do público em geral.

Figura 3 - Relevo romano representando Menandro (um dos principais autores de comédia nova) com máscaras teatrais.



Fonte: Dave & Margie Hill/Kleerup/CC0 1.0/Wikimedia Foundation - Museu de Arte da Universidade de Princeton. New Jersey. EUA.

A partir da tragédia e da comédia, o teatro foi se desenvolvendo e criando outras formas e conteúdos. No que diz respeito ao teatro infantil e juvenil, as primeiras

² Podemos fazer a relação com o apelido de Dionísio, que era ‘deus bode’.

manifestações teatrais que abrangiam esse público estavam relacionadas ao teatro de sombras e bonecos, como foi o caso, por exemplo, do Teatro de Sombras na China antiga ou o teatro de bonecos no século XVII (Figura 4): “Os registros mais antigos de teatro para crianças referem-se à China, no século III a.C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos, em domicílios, para crianças e para mulheres pertencentes à camada social privilegiada” (Pereira, 2005, p. 7).

Figura 4- Gravura de um cartão postal do século XIX com representação de marionetes chinesas.



Fonte: Coleção particular. Disponível em:
<https://ar.pinterest.com/pin/56506170335670866/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Aliás, é importante ressaltar que os bonecos, sejam eles fantoches, marionetes ou mamulengos, também são elementos antigos na história das civilizações, com registros em cerca de 2000 a.C. (Lomardo, 1994). Assim, inicialmente, era o teatro de formas animadas (sombras e bonecos) que prevalecia quando se pensava em espetáculos voltados para crianças e jovens: “Até o século XX, as escassas atividades teatrais dirigidas às crianças são restritas às formas animadas (bonecos e sombras)” (Pereira, 2005, p.74).

É somente no século XX que começam a surgir referências ao teatro feito para crianças, com representações elaboradas para o público infantil por atores. Como destaca Ivo Cordeiro Lopes citando Campos (1997), houve algumas manifestações teatrais voltadas a esse público nesse período: “Nos Estados Unidos em 1903, com a montagem de *A Tempestade*, de Shakespeare, por um grupo de crianças, sob a direção

de Alice Hersts. Em 1909 na Espanha, com o escrito original do dramaturgo J. benevente, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. [...]” (p. 6-7).

A primeira experiência teatral, contudo, que buscava uma elaboração mais profissional, segundo registros, encontrava-se na Rússia: “A primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos, é o Teatro da Criança, inaugurado em 1918, na União Soviética.” (Pereira, 2005, p. 8). O Teatro Acadêmico da Juventude Russa da Ordem de Lenin (RAMT) surgiu a partir de uma iniciativa da atriz Natália Sats que, aos 15 anos de idade, resolveu começar a organizar espetáculos infantis, utilizando, dentre outros elementos, as sombras, as marionetes, além de adaptar contos infantis para os palcos³.

Nelly Novaes Coelho (2000) destaca que foi só a partir do século XVIII que a criança deixou de ser vista como um adulto em miniatura, sendo considerada como um ser com necessidades próprias, o que impulsionou a criação de obras literárias voltadas a esse público. A produção teatral específica para crianças seguiu a mesma linha, se consolidando apenas nos séculos seguintes:

Cabe lembrar que o teatro para crianças só foi concebido como tal a partir do século XIX, quando a criança ganhou identidade. E como seria de esperar, ganhou contornos didáticos. Muito embora apresentasse o lúdico, trazia embutida uma mensagem educativa. Assim, seguiu os passos da literatura infantil, unindo arte com pedagogia (Bessa; Caldin, 2015, p. 203).

No Brasil, antes do teatro infantil e juvenil surgir oficialmente, houve uma importante manifestação que influenciou decisivamente o fazer teatral voltado para crianças e jovens. É sabido que conseguiu, justamente, unir aspectos didáticos às artes do palco. Trata-se do teatro jesuítico, que data da época da colonização portuguesa, por volta de 1540, quando foi criada a Companhia de Jesus, resultado do movimento de Contrarreforma que crescia na Europa e que tinha como objetivo agregar o maior número de fiéis:

A partir daí, podemos pontuar o teatro que, nas escolas jesuítas, era realizado em latim e constituía um dos principais instrumentos na prática didática dos espetáculos que se propunham a ensinar as bases do cristianismo católico aos indígenas, num claro exemplo de aculturação, uma vez que as culturas locais foram desconsideradas em nome de uma missão civilizatória contrareformista. (Cebulski, 2013,

³ Histour Arte Cultura e Exposição. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/russian-academic-youth-theater-moscow-russia-50466>. Acesso em: 20 Jan 2020.

p.74).

O teatro jesuíta tinha como objetivo claro a catequização, e por isso ele apresentava características didáticas e pedagógicas. O Padre Anchieta, um dos catequizadores e autores mais expressivos daquele momento, inovou no que diz respeito à forma teatral usada na época. Para cumprir esse objetivo de catequizar e transformar os indígenas em cristãos, ele misturava o latim (língua usualmente usada nas peças) com o tupi-guarani, português e castelhano. Além disso, também empregava recursos como o canto, a mímica, a dança, bem como elementos de encenação: máscaras, figurinos, cenários, etc. “Nessas encenações, eram utilizados os recursos disponíveis na natureza para a criação dos figurinos, cenários e efeitos especiais, aos quais se somavam recursos sonoros (música instrumental, canto), corporais (dança, mímica) e plásticos (máscaras)” (Cebulski, 2013, p. 74).

Assim, importantes elementos utilizados no fazer teatral, como música, pantomima, etc., estavam presentes, mostrando como a forma, nesse caso, ajudava a reforçar o didatismo das produções da época.

Para Nazareth (2005, p. 95), o teatro para crianças carregava o peso de sua origem jesuítica, ensinante, moralizante e nada provocadora. Era, poderia-se dizer, “utilitário” e, por conseguinte, não era criado como uma obra de arte, uma expressão artística que tem a intenção de dizer o indizível. Havia regras determinadas a serem seguidas pelos seus “conhecedores” e a esta pobre expressão ficava reduzido o teatro. Era o teatro esvaziado de seu conteúdo mais rico (Nazareth, 2005 *apud* Bessa; Caldin, 2015).

No que diz respeito aos conteúdos, o teatro infantil e juvenil inicialmente, não possuía, na maior parte das montagens, uma dramaturgia própria. Muitas das produções eram adaptações de contos já existentes, como por exemplo, as narrativas dos irmãos Grimm. Assim, o teatro é marcado pelo universo presente nos contos de fadas e fábulas que faziam parte da literatura infantil e juvenil.

Houve no início do século XX, no Brasil, algumas manifestações dramáticas destinadas às crianças, como textos escritos por Coelho Netto e Olavo Bilac: “Esses escritores bateram-se para que o teatro feito aqui para crianças fosse mais popular e falado em português - já que aquele feito na Corte era em francês e visto apenas por uma elite” (Lopes, 1997, p. 11). Além desses, houve alguns outros textos teatrais voltados ao público infantil e juvenil, destacando-se nestes, em sua maioria, aspectos didáticos, como por exemplo os de Carlos Góis, que em 1915 publicou peças que

destacavam ensinamentos morais e cívicos (Lopes, 1997): “No teatro infantil, sua preocupação era instruir. Ele usou suas peças como verdadeiras espadas contra maus costumes, contra a falta de amor à pátria e sobretudo contra a falta de textos para crianças” (Benedetti, 1969, p. 82). Como ressalta Benedetti, Olavo Bilac, apesar de ter como foco principal em sua obra no teatro infantil o aspecto didático, não deixou de lado a qualidade da mesma: “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” (Benedetti, 1969, p. 85).

Foi somente na década de 50, entretanto, que o teatro infantil e juvenil foi de fato institucionalizado no Brasil e a partir daí começaram a surgir textos dramaturgícos voltados para esse público. O primeiro texto teatral destinado ao público infantil foi *O Casaco Encantado* (Figura 5), de autoria de Lúcia Benedetti, escrito em 1948. A peça, que acabou tendo muito sucesso após sua apresentação, sendo inclusive premiada, incentivou a criação de outras obras do gênero:

Este texto marca o início de uma dramaturgia pensada especificamente para esse tipo de público. Antes dessa montagem as crianças só frequentavam os teatros juntamente com os adultos onde a produção era especificamente voltada a estes. A dramaturgia pensada para a criança resumia-se a um repertório de peças, em sua maioria, de cunho moralizante escrita por grandes nomes da literatura brasileira (Moura, 2005, p. 1).

Figura 5- Filipeta da peça *O Casaco Encantado*, de 1948.



Fonte: Reprodução/CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude.

A peça *O casaco Encantado* teve um importante papel para o reconhecimento do teatro infantil como arte, independente das práticas escolares e didáticas, o que para Gomes indica: “despertar a sensibilidade infantil para o belo, o harmonioso, inculcando o bom gosto às crianças, e, por que não dizer, aprimoramento geral” (Gomes, 1967, p. 3) Gomes *apud* Gomes, 2019).

Aliás, o ano de 1948 também foi marcado pela apresentação teatral do conto clássico *Peter Pan*, no teatro municipal. Essa montagem teve como idealizadores Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, dois importantes nomes para o teatro infantil no Brasil. A partir dessa apresentação, que fez enorme sucesso não só em São Paulo, mas também em outros estados (produzida com subsídio da Secretaria Municipal de Cultura), o TESP (Teatro Escola de São Paulo), teatro semi-amador, se especializou no teatro infantil, tornando-se profissional.

Para o casal Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, o ano de 1949 é o da organização da Sociedade de Amadores do Teatro de Arte para Crianças, uma sociedade cultural, formada por seus familiares e alguns amigos cuja finalidade era fazer exclusivamente teatro infantil e juvenil, apresentando espetáculos de valor estético e educativo, sem interesses comerciais dirigidos às crianças e aos adolescentes (Mattos, 2002, p.214) ⁴

Tatiana Belinky também foi um importante nome para a teledramaturgia infantil. Junto com Júlio Gouveia, ela adaptou o universo do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, para a TV tupi nos anos 50. Além disso, vale ressaltar que a revista Teatro da Juventude, fundada por Belinky em 1965, teve um papel relevante não só para a dramaturgia infantil juvenil, mas também para reflexões sobre o teatro e a educação. Até hoje a revista continua a ser uma referência para montagens teatrais infantis.

A definição do projeto de trabalho da revista, procurando textos teatrais enxutos e bem adaptados à realidade dos grupos teatrais, trouxe uma resposta rápida. O fato de ter sido assinada por centenas de entidades mostra a necessidade que foi suprida pela informação que ela continha.

No recente Festival Estudantil do SESI ao menos duas peças foram encontradas

⁴ MATTOS, David José Lessa. O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro e Televisão em São Paulo (décadas de 1940-1950). Códex, São Paulo, 2002

a partir de pesquisas no Teatro da Juventude. “Formou-se um repertório acessível, simples e liberado de direitos autorais, um vasto campo de pesquisa delimitado por critérios de boa qualidade abrindo um leque de escolhas para gerações de estudiosos e praticantes de teatro” (Mellone, 2008, p. 89).

Após essas manifestações teatrais, surge o nome mais significativo do teatro infantil brasileiro: Maria Clara Machado que, além de fundar a companhia de teatro Tablado em 1951, montou sua primeira peça, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, em 1953. O sucesso de sua obra demonstrou o valor artístico das narrativas da autora, que continuou produzindo obras marcantes e premiadas nesse gênero.

Na década de 50 as produções tornaram-se mais regulares, devido; indiretamente, a lei do “3 por 1” – essencialmente essa lei exigia que para cada três espetáculos de autores estrangeiros um fosse nacional – este, exigido por lei, comumente era voltado ao público infantil (LOPES, 06/04/1980). Em 1951, Maria Clara Machado funda o Tablado, promovendo uma grande contribuição para o teatro infantil com seus textos e uma companhia especializada neste gênero (Moura, 2005, p.1).

De uma maneira geral, atualmente, no âmbito do teatro infantil e juvenil, uma ampla variedade de temas é abordada de diferentes formas. Desde adaptações de grandes autores do teatro e da literatura, como Shakespeare e Clarice Lispector, até peças folclóricas, voltadas para causas ambientais, religiosas e muito mais. Uma importante tendência que sempre se manteve é a adaptação de contos de fadas e maravilhosos⁵ para os palcos, uma vez que esses conteúdos têm cativado crianças e jovens ao longo do tempo.

O aumento do mercado de musicais possibilitou ampliar essa tendência, sobretudo junto a um público com um maior poder aquisitivo. Assim, há inúmeras peças musicais que adaptam os mais diversos clássicos infantis e juvenis nos últimos tempos, utilizando, em sua maioria, uma produção de alto custo para entreter e envolver, por meio de efeitos pirotécnicos, uma plateia selecionada que consegue ter acesso aos ingressos.

⁵ Para o pesquisador e linguista Todorov (2010), o conto de fadas se insere no gênero do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nenhuma surpresa. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a principal diferença entre eles é a origem, pois os contos maravilhosos têm raízes em narrativas orientais e contos de fadas em narrativas celtas. Porém, para a estudiosa, ainda assim eles trazem características em comum: "Os diferentes motivos da efabulação, geralmente, resultam das três necessidades básicas do homem: estômago, sexo e vontade de poder. O tempo é indeterminado, a-histórico. (...) As personagens são basicamente tipos, a realidade e o imaginário convivem naturalmente, etc" (Coelho, 2000, p.102).

No que diz respeito à forma, muitas são as possibilidades e os recursos presentes no teatro. Vale notar que o dialogismo com outras artes, meios de expressão e muitos elementos presentes no início da formação do teatro ocidental marcam presença até hoje nos palcos. Assim, o uso de máscaras, a música, a dança, dentre outros recursos artísticos, se consolidaram como ferramentas para a expressão teatral, unindo forma e conteúdo para a representação de universos múltiplos.

3- FORMA E CONTEÚDO NO PERCURSO TEATRAL

A relação forma e conteúdo é essencial para entendermos o fazer teatral. Para se realizar a montagem de um espetáculo, diferentes artes e linguagens se inter-relacionam a fim de comunicar distintos conteúdos em contextos variados. Na expressão teatral voltada a crianças e jovens, compreender essa relação nos permite apreender as inúmeras possibilidades narrativas que se constroem em cena.

Segundo o dicionário *Michaelis*, a palavra “forma” tem diversos significados a depender da área à qual é aplicada. Por exemplo, na filosofia a forma é: “O que determina a unidade e a essência do ser, em oposição à matéria”. Seu significado nas artes é: “Modo de expressão artística, em artes plásticas, literatura e música; estilo” (Forma, 2024). No mesmo dicionário, conteúdo, dentre várias acepções, pode ser definido como:

Aquilo que está contido ou encerrado em algum recipiente; matéria incluída no interior de um espaço; conteúdo. Aquilo de que algo é constituído. Assunto, tema ou argumento encontrado em determinado livro, documento, carta etc.; matéria, teor, tese (Conteúdo, 2024).

Um teórico que abordou a relação forma e conteúdo nos estudos da linguagem é o behaviorista Rudolf Arnheim, que afirma: “forma é a configuração visível do conteúdo” (Arnheim, 1997, p. 89). Nesse sentido, vale ressaltar que para o crítico literário, filósofo e sociólogo Roland Barthes (1971), forma e conteúdo se configuram como as duas partes de um mesmo fenômeno. Reforçando esse pensamento, o artista plástico Kandinsky (1996) afirma que o conteúdo interior se revela pela forma, que é o aspecto exterior. Tais observações reforçam a inseparabilidade da forma e do conteúdo em sua expressão. Ainda sobre essa indissociabilidade, Clarice Lispector afirma:

[...] a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta para se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem do conteúdo nem da forma. [...] Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar e o escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se de conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir em sua forma adequada e às vezes

única (Lispector, 1999, p. 254-255).

Também para Theodor Adorno, conteúdo e forma se imbricam: “[...] Nenhuma obra de arte possui conteúdo a não ser mediante a aparência, na própria estrutura desta” (Adorno, 1970, p. 126). Em suma, essas duas instâncias fazem parte da interação e da interpretação da realidade que nos cerca. A forma, por seu lado, terá muitos conteúdos e vice-versa, pois dependerão do repertório cultural, contexto social de produção e recepção, etc.

Essas características associadas à inter-relação forma-conteúdo podem ser notadas em tradições históricas importantes do teatro. É pela materialidade da forma que conteúdos foram levados aos palcos ao longo dos tempos, revelando a indissociabilidade de ambos na consecução de diferentes maneiras de se criar nessa arte. Isso é o que ocorre em tradições como *A Commedia Dell’Arte* e o teatro épico de Brecht. Ambos inovaram no uso de elementos em suas produções e colaboraram decisivamente para a história do teatro, o que influenciou o modo de se fazer espetáculos para crianças e jovens. Além dessas tradições, também há recursos narrativos essenciais que participam da elaboração de obras voltadas para esse público, colaborando na conjugação forma e conteúdo em cena, como bonecos e alguns modelos históricos de atuação, como a pantomima, o *clown* e o palhaço.

Considerando o uso de tais recursos na produção teatral voltada aos mais jovens, um aspecto importante a se considerar é justamente a forma. É ela que permitirá uma comunicação mais direta com a criança e o jovem. Como ressalta Fischer:

A arte é doação de forma e é só a forma que pode transformar um produto em obra de arte. A forma não é algo acidental, arbitrário ou **‘inessencial’** [...]. As leis e convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do homem sobre a matéria: nelas a experiência se transmite, se preserva e as realizações são salvaguardadas. Manifestam a ordem necessária à arte e à vida (Fischer, 1981, p. 174).

Assim, desde o final do século XIX, quando se passou a considerar o teatro infantil e juvenil e produzir espetáculos especificamente para esse público, formas advindas dessas antigas tradições são abundantemente utilizadas. Também diferentes conteúdos passaram a ser agregados na produção voltada a esse público, que inicialmente contava com materiais mais didáticos. Dessa forma, desde adaptações de contos de fadas e fábulas até assuntos como injustiças sociais, preconceito e morte,

dentre outros os temas, passaram a integrar obras teatrais destinadas a crianças e jovens.

É esse movimento de comunicar experiências, de transformar conteúdos que é exercido pela forma no teatro infantil e juvenil, que permite a interação com seu público. Nessas produções, os temas, sejam eles mais leves e simples, sejam mais densos ou complexos, ganham forma através de recursos múltiplos. Às vezes, tais maneiras de abordagem atenuam certos conteúdos, tornando-os mais acessíveis às crianças e jovens, em outros momentos pode até mesmo esvaziá-los de criticidade, impedindo uma reflexão mais profunda que talvez estivesse presente no texto dramático.

Um exemplo dessas interações entre forma e conteúdo é o que realiza a Cia Teatral Vagalum Tum Tum, que faz uso de recursos circenses, como malabarismos, palhaço, além de música e efeitos de luz e som para dar forma a obras do dramaturgo inglês William Shakespeare e suas temáticas densas, adaptando-as para o público jovem. Assim ocorre na montagem *O Príncipe da Dinamarca*, de 2011 (Figura 6), que estabelece um diálogo com a peça *Hamlet* de Shakespeare, cujo enredo gira em torno da história do Príncipe Hamlet, que pretende vingar a morte do seu pai. Nessa versão, em que a história é contada do ponto de vista dos coveiros que enterraram o rei, o tema da morte é atenuado com humor e o uso de recursos diversos.

Figura 6 - Cena de “O Príncipe da Dinamarca”, direção de Angelo Brandini. Além da caracterização como palhaço, marcado, por exemplo, pelo uso de nariz vermelho, outro elemento marcante são os malabarismos, o que ajuda a dar um tom circense às cenas.



Fonte: © João Caldas. Disponível em <https://www.ciavagalum.com.br/o-principe-da-dinamarca>. Acesso em 18 nov. 2019.

Sobre o teatro produzido especificamente para adolescentes, são poucas as

manifestações teatrais particularmente relacionadas a esse público. Geralmente o que ocorre é a adequação de conteúdo para abranger os jovens, não diferindo, no plano da forma, das elaborações tanto do teatro que visa o público infantil, quanto aquele mais destinado ao adulto.

A pouca produção identificada ao público adolescente pode estar relacionada à própria concepção que se tem dessa plateia. Para Nicolau Gregorin (2016), o termo adolescência carrega em si conceitos relacionados ao contexto sócio-histórico:

Há necessidade de se entender o termo como concepção cultural e historicamente produzida por vários fatores do cenário cultural, inclusive o econômico. Dessa forma, sendo concepção e não conceituação, pode sofrer modificações em razão do meio em que se insere, [...] (Gregorin, 2016, p. 111-112).

Um dos poucos exemplos que pode representar esse tipo de produção é o espetáculo *Adolescer*, criado em 2002, e em cartaz há vinte e dois anos (Figura 7). Com foco direto nos jovens, a cada período de apresentação o grupo traz adaptações a fim de representar a realidade dos jovens: “Não há uma construção aprofundada de interpretações, e sim uma sucessão de situações vividas por alguns ou muitos adolescentes no cotidiano pessoal, familiar, escolar e social” (Molina, 2011, p. 21).

Figura 7: Imagem do espetáculo *Adolescer*.



Fonte: fotografia do acervo da *Adolescer*. Disponível em: <https://www.adolescer.com.br/fotos>. Acesso em 15 jun. 2013.

Ao observar tais produções, percebe-se que o teatro, seja voltado para um público jovem ou adulto, se concretiza a partir das escolhas de recursos e enredos, sendo muitos deles oriundos das tradições anteriormente destacadas. Mesmo que elementos como canto, mímica e máscaras, só para citar alguns, já estivessem presentes nos primórdios da arte teatral, movimentos como a *Commedia Dell'Arte* e o teatro épico de Brecht deram novas perspectivas ao uso desses recursos, o que vai reverberar em produções teatrais atuais, sobretudo as infanto-juvenis.

É importante frisar que além das tradições apontadas, há outras fontes das quais o teatro busca inspiração para encantar e envolver seu público. Contudo, focaremos nos aspectos destacados por sua relevância no fazer teatral direcionado a crianças e jovens nos palcos contemporâneos. Assim, vejamos como esses recursos surgiram e quais as possibilidades narrativas oferecem para a produção teatral destinada ao público infantil e juvenil.

3.1. *Commedia Dell'Arte*: O Humor Em Múltiplos Elementos

O humor é um dos recursos muito utilizado nas encenações teatrais, sobretudo as voltadas para crianças e jovens. A elaboração do humor no teatro, cuja tradição remonta às encenações dionisiacas, encontra uma fonte importante na *Commedia Dell'Arte*, uma forma de se fazer teatro que surgiu na Itália, em séculos passados, e que foi essencial para a construção de elementos de humor bastante presentes no teatro infantil e juvenil.

Como vimos, na Grécia Antiga os conteúdos ligados às peças teatrais eram relacionados à mitologia (deuses, deusas e outras figuras presentes no imaginário da sociedade grega) e ao próprio comportamento humano, pois buscava-se mostrar um comportamento moral e ético que devia ser seguido e respeitado. Já em Roma, império que se consolidou por mais de 700 anos e cuja grande extensão territorial se estendia desde o norte do continente Africano até parte da Ásia, o teatro era bastante diversificado, uma vez que em cada região o povo mantinha a sua cultura e hábitos sociais. Foi no Império Romano que começamos a conhecer a origem do que posteriormente ficou conhecido como *Commedia Dell'Arte*.

Antes da *Commedia Dell'Arte*, contudo, tivemos a fábula Atelana ou farsa atelana (300 d.C), que surgiu na região de Nápoles, na Itália, e que se tratava de sátiras com personagens tipos fixos, como na *Commedia Dell'Arte*, que emergiu também na Itália, porém no século XV. Assim como essa, as farsas Atelanas também eram improvisadas e apenas seguiam personagens fixos, como Pappus (uma espécie de vilão libidinoso e avaro), Dossenus (que representava um filósofo parasita) ou Maccus (a figura de um parvo)⁶, e que eram usados para criticar desde militares até filósofos.

A *Commedia Dell'Arte*, por sua vez, surgiu no Renascimento, movimento cultural, social e político posterior à Idade Média. No período medieval as artes de uma maneira geral, e o teatro mais especificamente, eram voltados para crenças da Igreja Católica, que detinha o poder nessa época. O teatro medieval era dividido em: teatro religioso, que contava passagens bíblicas, a vida dos santos, com o objetivo de tornar essas histórias e crenças acessíveis ao povo, de forma que eles pudessem seguir os

⁶CEBULSKI, M. C. Introdução à História do Teatro no Ocidente: dos gregos aos nossos dias. 1.ed. Guarapuava: Editora Unicentro, 2013. v. 1, p.19.

preceitos; e teatro profano, que ao contrário do religioso, tinha um caráter cômico e contava histórias populares, com uma mistura de mímica, jograis e músicas cantadas pelos atores.

Após esse período tivemos o renascimento, entre os séculos XVI e XVII, que procurou romper padrões estéticos trabalhados antes, bastante ligados a preceitos da Igreja Católica. É nesse período que surge a *Commedia Dell'Arte*, na região da Itália e França, e o Teatro Elisabetano, na Inglaterra, cujo principal representante foi o grande dramaturgo William Shakespeare.

Na *Commedia Dell'Arte* há uma mistura de várias formas, pois os atores cantavam, faziam mímicas, acrobacias e todos esses recursos eram improvisados, apenas os personagens eram fixos (Figura 8).

Figura 8 - Aquarela representando a performance de artistas de *Commedia Dell'Arte*. C. 1827.



Fonte: Gatta, Saverio Della. Performance de artistas da *Commedia Dell'Arte*, 1827. Aquarela, 11.8 × 18.1 cm. Museu de Design de Nova York Cooper Hewitt Smithsonian, EUA. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drawing,_Water_color;_Performers_of_a_Commedia_dell%27Arte,_1827_\(CH_18329261\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drawing,_Water_color;_Performers_of_a_Commedia_dell%27Arte,_1827_(CH_18329261).jpg). Acesso em: 10 jan. 2021.

Como afirma a pesquisadora Berthold em seu livro *A História Mundial do Teatro*: “A *Commedia dell'Arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e foi gerada em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (Berthold, 2000, p. 353).

Não havia enredo, apenas uma espécie de roteiro, chamado de *scenario* (ou

canovaccio)⁷. Além do *canovaccio* havia também recursos que os atores empregavam para interagir com a plateia, eram os chamados “*lazzi*”, uma espécie de truques, trocadilhos, piadas que eram feitos com o objetivo de fazer a plateia rir. Os *lazzi* eram desvinculados do enredo e podiam ser utilizados em qualquer momento que os atores sentissem a necessidade, por exemplo quando algum ator fosse trocar de figurino (Vendramini, 2001).

O espetáculo apresentado por companhias da *Commedia Dell'Arte* incluía muitos recursos e formas, o que fez esse teatro criar diversas referências para as performances teatrais nos dias atuais. A partir desse fazer teatral, o gênero comédia passa a ser tão valorizado que se torna parte de um teatro profissional, apresentado tanto em vilarejos quanto em palácios do território europeu.

A Commedia Dell'Arte proporcionava ao público um espetáculo com recursos auditivos (diálogos improvisados, cantos e música executada pelos próprios atores) e visuais, que exigia grande domínio da expressividade corporal. O rosto dos atores, com exceção dos ‘enamorados’, era encoberto por uma máscara típica para cada personagem, e a mobilidade corporal para conseguir efeitos cômicos era feita pela mímica e acrobacia: saltos mortais, cambalhotas, contorções e piruetas. Além disso, os atores procuravam aliar às representações, a dança, o canto e a música, sempre acompanhados pelo som de guitarras, flautas, violas e violinos, entre outros instrumentos musicais da época (Cebulski, 2013, p. 35).

Nesse tipo de teatro se intencionava mostrar personagens que tinham suas características focadas no caráter de cada um, mostrando, de certa forma, a índole das pessoas da população também. Havia personagens como: Zanni ou os criados - que eram ingênuos, atrapalhados e que criavam confusões, ou Os Patrões, figuras que traziam em seu caráter a avareza, o interesse no sucesso, os que representavam a sabedoria (como o Doutor), a coragem (o Capitão), a riqueza (pantaleão), etc. É interessante notar a forma física e a máscara, algo muito característico na *Commedia Dell'Arte* (Figura 9).

⁷ Vale destacar que a *Commedia Dell'Arte*, apesar de não possuir um texto dramaturgico, trabalhava com as narrativas que povoavam a memória, as anotações dos próprios atores e também com o *Canovaccio*, um roteiro teatral que continha alguns elementos como: o argumento, o elenco, os objetos a serem utilizados em cena e mais outras indicações para auxiliar na montagem das peças.(Barni, 2003).

Figura 9 - Pintura anônima do século XVIII retrata máscaras da *Commedia dell'Arte*: Capitão Bombardone e Capitão Grillo.



Fonte: Museu e Teatro La Scala, Milão, Itália. Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Italian-School/1004289/As-m%C3%A1scaras-da-Commedia-dell%27Arte:-O-Capit%C3%A3o-Bombardone-e-o-Capit%C3%A3o-Grillo.-A-pintura-an%C3%B3nima-do-s%C3%A9culo-XVII.-Mil%C3%A3o,-Museo-Scala..html> Acesso em: 10 jan. 2021.

As máscaras em conjunto com vozes e elementos gestuais característicos serviam para determinar os personagens-tipo os quais os atores representavam, que eram fixos - *tipi fissi*. Assim, o mascaramento tem um papel fundamental: o de construir identidades; elas revelam as personagens as quais aquele ator está representando. Porém, nem todos os atores da *Commedia Dell'Arte* usavam máscaras, como por exemplo os que interpretavam os Enamorados, que deviam ser representados por atores considerados bonitos, vestidos com roupas na moda e deviam saber tocar instrumentos.

Vale reforçar que o uso de máscaras está presente na tradição teatral ocidental desde a Grécia Antiga, tendo a função de esconder a identidade do ator, fazendo-o assumir a identidade do outro, seja um deus, um humano ou um animal. As máscaras representavam alguns estereótipos, como destacam Ribeiro e Machado (2022, p. 6):

Os estudos mais recentes indicam que os traços da máscara eram minimalistas e que deveria haver convenções formais que pudessem intermediar a relação entre aqueles que portavam e aqueles que viam a máscara animada. Marshall (1995) argumenta que essas convenções tinham um caráter sobretudo diferenciador, de modo que poderiam representar seis diferentes tipos de personagens: i. Homem Velho (gerôn) – rosto escuro com barba e cabelos brancos; talvez careca; ii.

Homem Maduro (anêr) – rosto escuro, barba e cabelos escuros; iii. Homem Jovem (ephêbos) – rosto escuro, cabelos escuros, sem barba; iv. Mulher Velha (graus) – rosto pálido, cabelos brancos; v. Mulher Madura (gunê) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado maduro; vi. Mulher Jovem (korê) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado jovem [Tradução nossa] (Marshall, 1999, p. 191).⁸

Um aspecto importante a se ressaltar sobre a *Commedia Dell'Arte* é o fato de que essa tradição ressoou não só no teatro, mas também na iconografia e em outras manifestações culturais. Arlequim, o criado, representante da plebe, irresponsável e engraçado, foi e ainda é hoje uma figura presente em uma das festas mais populares do Brasil, o Carnaval. Assim como a Colombina, moça que usa trajes bonitos, uma figura bastante presente na festa popular brasileira.

A criação desses tipos, o uso de máscaras e a multiplicidade de recursos em cena, como a mímica e o malabarismo, dentre outros, são elementos que marcaram o teatro, culminando nas peças da atualidade, tendo um papel marcante na construção do humor em cena, principalmente em peças infantis e juvenis. Da mesma forma, o teatro épico também engendrou recursos que permitiram diferentes concepções e reflexões sobre a arte teatral.

⁸ MACHADO, V. T.; RIBEIRO, J. P. dos Santos. Animar o vazio: apontamentos sobre a máscara trágica grega antiga. *Manzuá – Revista de Pesquisa em Artes Cênicas/PPGARC/UFRN* volume 5, número 2 (2022) – ISSN Eletrônico: 2595-4024. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/30750/16401>. Acesso em: 20 jan. 2021

3.2- Recursos para a elaboração teatral: o épico no palco

Músicas, danças, cenário, enfim, muitas são as possibilidades, recursos e meios para se contar uma narrativa nos palcos. O uso de tais elementos, por sua vez, aponta para um importante modo de se fazer teatro, que colaborou de forma decisiva para se repensar o uso desses elementos em cena: o teatro épico. Para compreender o teatro épico é necessário antes voltar nosso olhar para o drama burguês que surgiu um pouco depois do período do Renascimento, mais ou menos no final do século XVIII. Ele trouxe uma perspectiva diferente em relação ao conteúdo, pois ao contrário do lado jocoso que vimos na *Commedia Dell'Arte*, no drama burguês tem-se uma reflexão sobre moral e virtudes.

Sobre esse fazer teatral, Peter Szondi ressalta: “O drama é absoluto (...) ele deve ser desligado de tudo o que é externo. Ele não conhece nada além de si” (Szondi, 2001, p. 30). Ou seja, o drama burguês se afasta de qualquer contexto, sempre se passando no presente, contemplando ações apenas dos personagens que estão naquele tempo e espaço, sem que as referências externas influenciem em seus comportamentos. Outro ponto a ser ressaltado é a valorização do diálogo que se tem no drama, as ações se dão a partir dos diálogos (o conflito é a ação, o personagem é aquele que age, portanto o indivíduo é o foco, assim deixando o drama burguês com traços delimitados)

O conteúdo do drama burguês, que teve Diderot como um dos seus precursores, com peças como “O Pai de Família” (*Le père de Famille*), era voltado para as famílias burguesas que detinham o poder, então as peças procuravam mostrar cenas que dessem a impressão de que essas famílias estivessem sendo representadas no palco. Dessa forma, o espectador do drama assume um papel passivo, se vendo e se identificando com os personagens que estão em cena diante de si:

Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido) (Szondi, 2001, p. 31).

Diferentemente do drama burguês, o teatro épico, que surgiu no começo do século XX, traz uma perspectiva histórica e elementos que afastam tanto o ator do personagem quanto o público da peça, fornecendo recursos para desenvolver a

criticidade, um dos principais objetivos desse tipo de teatro. Bertolt Brecht, um dos pensadores e dramaturgos que esteve em maior evidência nesse período, nos trouxe elaborações dignas de nota em relação à forma e ao conteúdo do teatro.

Vale destacar que antes de Brecht, uma importante técnica teatral lhe abriu caminhos: o Agit Prop, realizado na Revolução Russa de 1917. Trata-se de uma encenação que era feita para o exército russo, na qual geralmente havia um julgamento e a plateia era a testemunha e o júri. Aqui, a participação do público, havendo, inclusive, conversas e debates posterior ao espetáculo, a improvisação (também presente na *Commedia Dell'Arte*) e o elemento didático, já que essas apresentações tinham o objetivo de treinar o exército a pensar dialeticamente e examinar situações, são marcas importantes e que também estarão presentes no teatro de Brecht (e em muitas obras do teatro infantil e juvenil).

Como bem revela Iná Camargo Costa (2016): [...] é dessa experiência levada para a Alemanha que surge o Brecht. A obra do Brecht é um desdobramento disto. Assim como, no Brasil, a obra do Augusto Boal. A primeira forma consciente de agit-prop que o Boal fez foi teatro-jornal” (Caldas; Destri, 2016, p. 144). No Agit Prop, assim como no teatro de Brecht, o que importa é o tema das peças, pois é por meio delas que há a luta política e social, que tenta conscientizar o povo sobre o contexto sob os quais eles vivem.

Assim, o fazer teatral de Brecht colocou em prática uma interação entre esses elementos para evidenciar justamente a busca pelo desenvolvimento de um olhar e de uma ação críticos e modificadores em relação à realidade circundante. Para tanto, recursos já presentes no teatro são trabalhados a partir dessa nova percepção teatral:

Embora elementos da linguagem épica existam no teatro desde os seus primórdios, o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021, termo Teatro Épico).

Um aspecto destacado por Brecht era a função do texto em relação à concepção cênica, já que ele iria ser adaptado e ter vários significados dependendo do público, pois haveria a interação entre a plateia e o espetáculo. O papel do público também foi outro aspecto levado em consideração por Brecht que, com o intuito de despertar a criticidade

de quem assistia suas montagens, trazia para dentro da cena o contexto político vivido na época. Vale destacar que Brecht era alemão e viveu durante o período de 1898 até 1956, presenciando as guerras e a ascensão e consolidação do regime nazista, que posteriormente veio a persegui-lo e exilá-lo.

Assim, Brecht procura utilizar a forma não para provocar uma catarse no público, imergindo-o no enredo, mas sim para afastá-lo da cena, num movimento que busca despertá-lo para uma posição crítica sobre o que está acontecendo. Para isso, ele faz uso de recursos de encenação que permitem o “despertar” do público:

Para causar distanciamento em relação ao decurso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de "jornaleiros" pelo auditório. Eles interrompem a ação e a comentam (Szondi, 2001, p. 138).

Inclusive é interessante notar que no teatro brechtiano, o ator devia se afastar do personagem o qual ele era designado:

Ele tem de simplesmente mostrar o seu personagem ou, dito de uma maneira melhor, não deve se limitar a simplesmente vivenciá-lo; isso não significa que ele, quando configura pessoas apaixonadas, deva ser frio. Apenas seus próprios sentimentos não devem ser em princípio os de seu personagem, para que os sentimentos de seu público não se tornem em princípio os da personagem (Szondi, 2001, p. 134).

Walter Benjamin (1987) salienta que o ator precisa manter sua lucidez e controle, não buscando a identificação com aquilo que representa, mas sim, por meio do distanciamento e da interrupção. No teatro épico, a prática do ator está relacionada com o conhecimento: “[...] esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases.” (Benjamin, 1987, p. 87).

Esse processo de tentar despertar o olhar crítico da plateia aponta justamente para um relevante aspecto do teatro de Brecht, o pedagógico ou para as chamadas peças de aprendizagem: “O autor, encenador e teórico alemão influenciaria a produção teatral ocidental desde então, com importantes implicações também no campo da educação, principalmente com o seu teatro didático” (Cebulski, 2013, p. 64). Esse, aliás, é um aspecto marcante do teatro infantil e juvenil, cujo início no Brasil está relacionado ao teatro de catequese. Contudo, nem sempre esse elemento pedagógico no teatro busca

despertar a criticidade, muitas vezes ele procura acomodar o público a determinadas maneiras de pensar. Nesse sentido, é importante notar como uma maneira de se fazer teatro pode assumir diferentes funções de acordo com a época, o público e assim por diante.

Vale ressaltar que alguns dos elementos épicos utilizados no teatro são: a música, quando ela se refere à ação em cena; a apresentação, durante a encenação, de elementos da técnica e/ou bastidores; a quebra da unidade espaço-temporal no meio das cenas ou entre essas; a abordagem/comunicação do ator com o público; o distanciamento e a postura crítica do ator para com o personagem que interpreta; a representação de classes sociais a partir de um personagem; entre outros.

Como resalta Rosenfeld, a música em Brecht tem a função de comentar o texto, acrescentar novas perspectivas:

Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória. Quanto aos songs, variam na sua função. Alguns deles são dirigidos diretamente ao público e seu “gestus” é, quase sempre, demonstrativo, apontando “ com o dedo” as falhas do mundo narrado; fato esse que implica o desdobramento épico em sujeito e objeto. Outros visam tanto ao público como aos outros personagens. Alguns fazem parte do contexto da peça e da ação, interrompendo-a apenas pela passagem a outra arte que não a declamatória; outros não têm relação direta com a ação e detêm radicalmente o fluxo dramático. Tais songs, destacados também por outra iluminação, por cartazes com o título do song, pela subida do ator a um estado, avanço para o proscênio ou isolamento diante da cortina, têm função de reflexão geral, lema didático; a sua universalidade permite-lhes fazerem parte de peças diversas, sem que percam a sua função comentadora. (Rosenfeld, 1985, p.160)

De uma forma didática, Brecht mostra as diferenças entre uma cena dramática e uma cena épica, como apresentado na figura 10, que mostra um esquema feito por ele (Brecht, 1978, p.16):

Figura 10: Diagrama feito por Bertolt Brecht para explicar a diferença entre a forma dramática do teatro e a forma épica.

Forma dramática de teatro

A cena "personifica" um acontecimento

envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos
leva-o a viver uma experiência
o espectador é transferido para dentro da ação

é trabalhado com sugestões
os sentimentos permanecem os mesmos
parte-se do princípio que o homem é conhecido
o homem é imutável

tensão no desenlace da ação
uma cena em função da outra
os acontecimentos decorrem linearmente

natura non facit saltus
(tudo na natureza é gradativo)
o mundo, como é
o homem é obrigado
suas inclinações
o pensamento determina o ser

Forma épica de teatro

narra-o

faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
força-o a tomar decisões
proporciona-lhe visão do mundo
é colocado diante da ação

é trabalhado com argumentos
são impelidos para uma conscientização
o homem é objeto de análise

o homem é susceptível de ser modificado e de modificar
tensão no decurso da ação
cada cena em função de si mesma
decorrem em curva

facit saltus
(nem tudo é gradativo)
o mundo, como será
o homem deve
seus motivos
o ser social determina o pensamento

Assim, observa-se que para ele, o épico narra ao invés de personificar um acontecimento, busca a conscientização ao invés da sugestão e o indivíduo pode ser modificado, ao invés de, como na forma dramática, ser imutável, dentre outras diferenças. Ainda, "em caso algum deverá aparecer o canto onde quer que falhe a palavra por excesso de sentimento. O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando" (Brecht, 1978, p. 27).

Outro aspecto relevante para Brecht, é que os músicos, bem como elementos de bastidores devem ser revelados ao público:

Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquila, etc.). Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator mostre que está mostrando algo (Brecht, Idem, p. 28)⁹

⁹ BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro (tradução: Fiana Pais Brandão). Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1978.

Esse modo de se fazer teatro incluiria, metodologicamente, segundo Brecht, a experiência: “Tem que poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; [...] Esta forma é, assim, tudo, menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em sequência” (p. 29). Assim, a atitude do espectador também teria que ser de crítica e de modificação. Segundo ele, enquanto o espectador de um teatro dramático se identifica com o personagem, o do teatro épico tem consciência crítica sobre o que o personagem está passando:

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem (Brecht, Idem, p. 48).

Para Brecht, tais recursos ajudam a suscitar a reflexão, para levar à ação de um indivíduo já não mais vítima da própria história:

O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente.[...] Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a Natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um Ambiente desconhecido, imutável (Brecht, 1978, p. 6).

Esse fazer teatral apresenta, portanto, uma forma que busca instigar a plateia, para que essa se comporte como agente das suas próprias ações, refletindo diante de um mundo que é degradado pela atividade humana.

Ao relacionar tais aspectos com o teatro da atualidade, observamos que muitas formas do teatro épico se fazem presentes no teatro infantil e juvenil, como a música narrativa, a dança, a comunicação entre ator e público, dentre outros. O uso desses elementos em alguns momentos ajuda, assim como reforçava Brecht, a despertar a plateia para uma consciência crítica, e em outros, para reforçar a emoção em cena, o lúdico, o entretenimento e assim por diante.

3.3- Modelos históricos de representação: mimo, *clown* e teatro animado

Como pudemos observar até agora, vários recursos ajudam a construir a narrativa teatral, mas um dos principais elementos em qualquer época ou finalidade é justamente o ator. E para exercer sua função e dar forma a conteúdos diversos no palco, faz uso da arte da atuação que é complexa e engloba uma série de métodos, exercícios e aplicações para atingir seus fins. Aliás, como bem aponta o ator e diretor Boleslavski (2015, p. 25), não é fácil definir a ação do ator, justamente por ela abranger um campo vasto, que não se limita ao teatro:

Atuar está intrinsecamente entrelaçado à nossa vida cotidiana. [...] Quase parece que nascemos com a arte de atuar dentro de nós. Mesmo as boas maneiras – que são puro teatro – não vêm, no limite da análise, de governantes, de tutores, livros de etiqueta ou mestres de dança. Vêm de um senso lógico de perfeição que reside em cada ser humano normal, e pode-se dizer que esse desejo pela perfeição é a fonte do poder de atuação e teatralidade que impregnam nossa vida. [...] o teatro é apenas parte do que pode ser considerado como a enorme indústria de atuação do mundo, [...] Se a “atuação” da vida cotidiana é a busca pela realidade perfeita, no teatro tem-se a possibilidade de aperfeiçoar essa primeira perfeição.

Por este motivo, a arte interpretativa é tão essencial para a nossa sociedade, pois faz parte da sua organização. Para o ator, essa é a chave da sua profissão: interpretar. A forma como ela é feita transmitirá o conteúdo de determinada maneira: uma interpretação realista permitirá um tipo de envolvimento por parte do público com o conteúdo transmitido; o uso da mímica ou da pantomima, muitas vezes suscitará a comédia e o riso, e diferentes formas de representação possibilitarão outras interações e apresentações dos conteúdos. Nesse sentido, cabe observar qual a intencionalidade de cada obra:

Há textos onde predomina a ação (enredo); outros, os personagens, e, ainda outros, o pensamento. Nos textos em que predomina a ação, como na *Comédia Dell'Arte* os personagens aparecem como realizadores do enredo, quase destituídos de identidade; nos textos em que os personagens são considerados mais importantes suas ações ditam o enredo, como nos textos shakespearianos e ainda, quando é o pensamento o importante, o texto encontra-se no campo experimental, como um Ionesco ou um Becket (Antonelli; Camocardi, 2006, p.18).

Para o ator, diretor e escritor russo Constantin Stanislavski, as ações e gestos

devem acompanhar a verdade interior a ser expressa: “Na verdadeira arte criadora, e na verdadeira arte séria, não há lugar para convencionalismos teatrais. Se for necessário usar uma pose convencional é preciso dar-lhe fundamento, para que possa servir a um propósito interior.” (Stanislavski, 2014, p. 140). A partir de suas reflexões, Stanislavski desenvolveu um sistema que se tornou uma fonte vital para a compreensão da arte da interpretação.

Tal arte, portanto, envolve diferentes formas de execução. Método de atuação como os desenvolvidos pelo ator, diretor, professor e teórico, Lee Strasberg, baseado no sistema de Stanislavski, visam auxiliar o ator no desafio de criar *verdades cênicas* a partir de um treinamento específico articulado na esfera dos sentimentos das personagens. Esse, assim como outros métodos e exercícios de preparação do ator, auxiliam a desenvolver técnicas que possibilitam uma representação mais próxima do real, seja em expressões seja em sentimentos.

Além da aproximação do real, há formas de dar vida a conteúdos enfatizando por vezes o gestual e outros recursos de representação, como é feito nas tradições que descendem do mimo (como a mímica e a pantomima, cuja origem é a Grécia antiga), do *clown*, presente na *Commedia Dell'arte* e mesmo as formas presentes no teatro animado, nas quais o ator-manipulador se vale de bonecos, por exemplo, para dar vida ao enredo, recursos que, aliás, são bastante comuns no teatro infantil e juvenil, que vislumbra em tais formas de representação, meios de aproximar conteúdos de seu público. Entretanto, vale ressaltar que tais linguagens não estão necessariamente restritas ao universo infantil.

O mimo, segundo Ribeiro Jr e Wilson A¹⁰, nasceu nas colônias gregas no sul da Itália. Conforme revela Berthold, sua origem se deu mais especificamente na região da Sicília e esse gênero era composto por atores improvisadores que representavam figuras populares:

Seu alvo era a imitação "fiel à natureza" de tipos autenticamente vivos, ou, num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, da mimesis [...] o mimo prestava atenção no povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs. Cada região supria o mimo de suas próprias figuras características e conceitos locais (Berthold, 2000, p.136).

¹⁰ RIBEIRO, JR., Wilson A. O mimo. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0134. Acesso em 02 jun. 2024.

As mulheres não participavam como atrizes das peças teatrais gregas, porém nos mimos se aceitavam mulheres e essas, além da pantomima, realizavam acrobacias, malabarismo, etc. Do mimo surgiram outras formas de atuação que se repercutem pela história do teatro:

O Mimo, em processos aclimatados a outros contextos, teria dado origem a várias formas de teatro popular (satura, fescenino, atelana e a pantomima). A atelana, por exemplo, por suas características formais, teria originado a *commedia dell'arte* no Renascimento, e ao teatro gestual (com ênfase à gestualidade) (Cardoso, 2022).¹¹

A pantomima, nome utilizado na Roma Antiga, se originou do mimo, e fazia referência a um ator só, que usava o seu corpo para contar uma história sem palavras: “A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande era das pantomimas” (Berthold, 2000, p. 163).

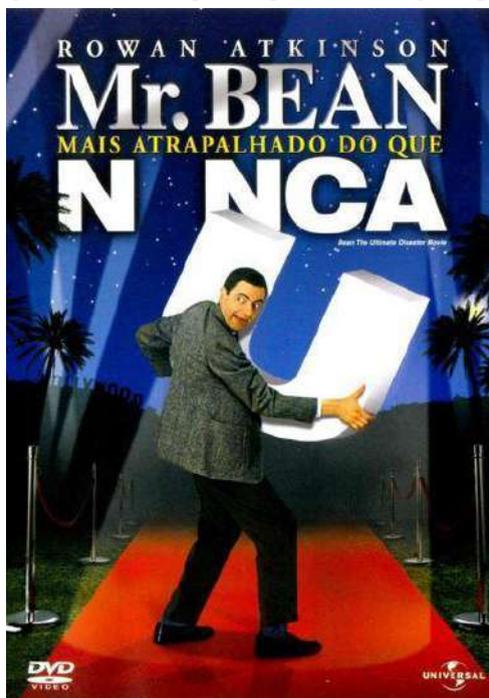
A linguagem da pantomima, por se basear em gestos, a torna universal, pois é de fácil entendimento. É pelo corpo que o ator transmitirá a mensagem: “Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e dos mimos gregos [...] sua versão silenciosa surgirá apenas em Roma.” (Camargo, 2006, p. 2). Ainda segundo Camargo, a pantomima assume esse caráter por sua origem numa cultura oral e iletrada:

A pantomima recusa a distinção entre corpo e fala que se desenvolveu no teatro da palavra escrita representada. [...] Se levarmos em conta que a pantomima evolui em meio a uma cultura fundamentalmente oral, em um mundo ainda iletrado, fica mais claro o porquê da existência desta cena com predominância de gestos e de sua intensa absorção pela plateia (Camargo, *idem*, p. 8).

O uso de gestos, de expressões corporais e mímicas, torna a pantomima uma forma de comunicação teatral bastante comum nas peças voltadas a crianças e jovens. Ela está presente em muitos tipos de representação, como é o caso do *clown* e do palhaço (Figura 11). Há quem classifique ambas as formas de atuação como uma só, na medida em que se aproximam ao trabalhar com o humor e fazem uso, muitas vezes, de recursos comuns.

¹¹ CARDOSO, Diego. *Glossário - Teatro Sem Cortinas*. 2022. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/m---n---o/mimo/> Acesso em 05 jun. 2024. Termo “Mimo”

Figura 12. Mr. Bean, uma série televisiva britânica, criada e interpretada pelo ator e comediante Rowan Atkinson, fez tanto sucesso que ganhou dois filmes e uma série de desenho animado. O personagem usa de expressões e gestos marcados para expressar o desajuste próprio do *clown*.



Fonte: Reprodução de capa do DVD *Mr. Bean mais atrapalhado do que nunca*, de Mel Smith. Reino Unido/EUA, 1997. 86 min.

Ao contrário, o palhaço, cujo termo vem do italiano *pagliaccio*, que surgiu no contexto da *Commedia Dell'Arte*, apresenta um humor mais voltado para o ridículo e o escrachado. A figura do palhaço, como conhecemos atualmente, vem justamente dessa origem, com os primeiros atores que representavam esse papel, eles colocavam palha (daí o termo *pagliaccio*, que vem de *paglia*, cujo significado é palha) nas roupas para dar volume e deixar a personagem mais humorística. Assim, o palhaço vai se paramentar de forma extravagante para ampliar o humor e o ridículo das situações pelas quais ele vai passar. O personagem bufão tem a ver com o palhaço e há indícios de sua utilização há mais de quatro mil anos, entre os faraós egípcios. Uma figura que identifica bem esse personagem é o chamado “bobo” da corte:

O bobo da corte (ou bufão), como era chamado, tinha o papel de entreter e divertir e foi o primeiro esboço do personagem hoje conhecido como palhaço. [...] Os bufões tinham também certo papel social, na medida em que utilizavam de seu humor para questionar as decisões tomadas pelos soberanos, de modo a fazê-los refletir sobre a forma como governavam (Beraldi, 2011, p. 1).

Apresentando-se nas cortes e nas ruas, o palhaço foi ganhando seu espaço. Com a Comédia de arte (*Commedia dell'Arte*), personagens como o Arlequim (Figura 13), o

Pantaleão e outros garantiram o sucesso desse tipo de representação, que por fim teve no circo um importante palco.

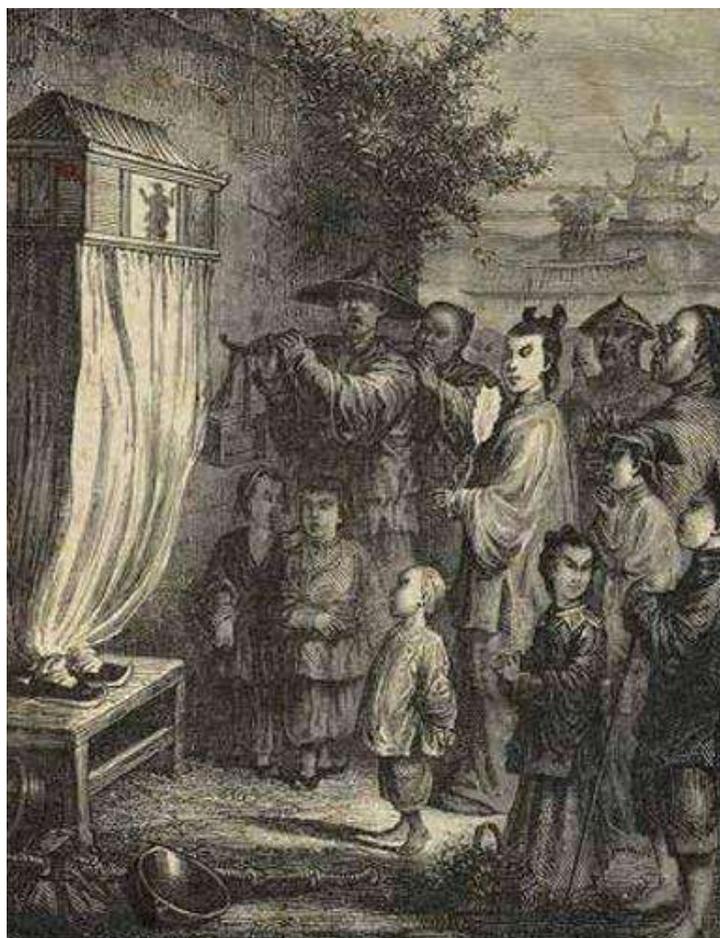
Figura 13 - Os personagens imortalizados pela *Commedia dell'Arte* foram retratados em pinturas, como é o caso da obra de Francisco de Goya, *Cômicos ambulantes*, de 1793, que mostra uma apresentação de teatro itinerante com atores cômicos, incluindo o arlequim. Óleo sobre folha de flandres, 43 x 32 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha.



Fonte: Goya, Francisco de. Museu do Prado, Madri, Espanha. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-strolling-players/e5dfe9a1-eb6a-4fa5-a138-d22c042f5b4e>. Acesso em: 10 jan. 2021.

O uso de bonecos, assim como as sombras (Figura 14), que fazem parte do teatro de formas animadas, também são recursos bastante usados no teatro, sobretudo o infantil e juvenil, para a expressão de diferentes conteúdos em cena. O uso desses elementos é antigo na tradição teatral. O teatro de sombras, por exemplo, teve suas primeiras manifestações possivelmente no período pré-histórico, quando as sombras nas paredes ajudavam a contar histórias. Essas formas de expressão humana permitem, nos palcos, conjugar muitos recursos.

Figura 14 - A gravura do século 19, de Edouard Valmont, retratando um show de fantoches de sombras na China, ressaltando uma tradição antiga daquele país, cujos primeiros registros remontam ao primeiro século d.C.



Fonte: Dominger, Cyril (ORG). Dossiê pedagógico da exposição “À Épinal au Musée de L’image du 9 Juillet 2016 au 8 Janvier 2017”, 2016. Épinal, França. P. 13.

O teatro de bonecos também descende de tradições antigas. No Brasil, possivelmente foram inseridos por via dos jesuítas:

Esse teatro, que os pesquisadores acreditam que tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos padres jesuítas para catequizar os nativos, encenando o nascimento de Jesus Cristo, em chão brasileiro se construiu de maneira singular passando por um processo de transformação de seus valores simbólicos e representações, ao migrar do espaço religioso para o espaço profano. O presépio era encenado com bonecos que ganhavam vida nas mãos de seus manipuladores e aos poucos, alguns indígenas catequizados foram aprendendo não só sobre a religião católica, mas também a manipular os bonecos.¹²

¹² MACEDO, Zildaltes Ramos de; ASSUNÇÃO, Luiz. Teatro de Mamulengos: tradição e modernidade na cultura popular. Anais da Reunião Equatorial de Antropologia e Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste -REAREABANNE. pág. 3. 2015. Disponível em: https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Zildaltes%20Ramos%20de%20Macdo%20-%201019539%20-%20203736%20-%20corrigido.pdf. Acesso em: 05 jun. 2021

Uma importante tradição nacional, aliás, é o mamulengo. Esse teatro de bonecos que inclusive remete à tradição da *Commedia Dell'Arte*, tem apenas um roteiro, que vai sendo complementado e construído junto com a plateia, e personagens fixos, que fazem uso do humor e do improviso para interagir com o público: “Guardando elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, o Mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro)” (Santos, 2018, p. 20).

O termo “Brincadeira” bastante presente no universo infantil é usado frequentemente no teatro de mamulengos:

Brincadeira, termo utilizado pelos brincantes para as manifestações de teatro ou de dança da cultura popular como o Boi de Reis, o Pastoril, o Mamulengo. Brincante, diz-se daquele que participa de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. No teatro de bonecos ele também pode ser chamado de calungueiro, mamulengueiro, bonequeiro ou mestre. Brinquedo é o boneco utilizado no teatro de mamulengos. Botar boneco é o mesmo que fazer uma apresentação de mamulengos” (Macedo, 2015, p. 4).

Como aponta Amaral ao se referir ao teatro de formas animadas, há um jogo de transferência do ator para o personagem:

[...] no teatro de formas animadas, o jogo é mais complexo: tanto o ator se transfere ao personagem (no caso de bonecos e máscaras) e se recolhe, quer sumindo no negro da cena, quer se escondendo atrás de um anteparo, ou ainda, visível, contracena com bonecos ou máscaras (Amaral, 2011, p. 244).

Esse estar ou não em cena, representar por meio de bonecos ou sombras, personificar estados por meio de máscaras fazem parte de diferentes formas de representar, de levar conteúdo para a cena no teatro ao longo dos tempos. As crianças e jovens, por sua vez, muito se beneficiam desses elementos, que ampliam o lúdico e a comunicação em cena.

Assim, seja por via do escracho do palhaço, do desajuste do *clown*, da densidade dramática de uma representação mais realista, seja com o uso de diferentes recursos teatrais, como música, bonecos e sombras, dentre outros, o teatro infantil e juvenil vem se consolidando ao longo dos tempos, com importantes apresentações nos palcos pelo mundo. Esses elementos arregimentados para conteúdos diversos têm possibilitado a construção de narrativas que enfatizam diferentes funções, que vão desde as

pedagógicas até as voltadas ao entretenimento ou à reflexão crítica. Observemos a seguir como forma e conteúdo podem, a partir de escolhas e diferentes contextos diversos, reforçar uma ou outra função em algumas produções destinadas às crianças e jovens.

4- NARRATIVAS NO PALCO: DO TEXTO À MONTAGEM NO TEATRO INFANTIL E JUVENIL

A relação forma e conteúdo na construção da narrativa teatral voltada para crianças e jovens, como destacada anteriormente, abrange elementos que foram agregados a essa arte ao longo da história. Esses elementos, por sua vez, colaboram para a construção de diversas formas de aproximação com o público. Há desde a identificação com o enredo encenado, o entretenimento, a aproximação de um pensamento político, até mesmo a repulsa com o conteúdo apresentado. Para tanto, forma e conteúdo se unem nessa arte dialógica e múltipla.

Noções de jogo e disfarce fazem parte desse diálogo e ajudam a entender um pouco mais dessa arte. No que diz respeito ao jogo, Huizinga destaca que essa é uma marca da humanidade desde os tempos primitivos. Aspectos como limite espaço-temporal, os sentimentos envolvidos em sua execução e o afastamento da realidade diária são alguns elementos que identificam o jogo com o fazer teatral:

[o jogo é] uma atividade voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana (Huizinga, 1992, p. 33).

O disfarce também é outro elemento que faz parte da arte do teatro. O distanciar-se da realidade, se fazer o outro com consciência dessa ação é uma característica do teatro e que está nele presente desde tempos antigos:

Do primitivo instinto de ser outro, da necessidade do disfarce e do jogo lúdico, da vontade do homem de ver-se a si mesmo reproduzido, do ritual religioso ou profano, da magia e da mais primária imitação da natureza, o espetáculo ganhou dimensão própria (Peixoto, 1998, p. 22).

Essa dimensão que o teatro assume na expressão humana, se construiu durante sua história por meio do diálogo entre meios e modos, entre artes e recursos. O teatro infantil e juvenil, por seu lado, potencializa muitos desses elementos, como música, dança, pantomima, bonecos, e assim por diante. Tais elementos, juntamente com conteúdos diversos, têm ajudado a refletir e interagir com o indivíduo e a sociedade.

Um exemplo disso ocorre na peça *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, desenvolvida pela Companhia Giramundo, em 2013 e rerepresentada em

2023 (Figura 15), cuja adaptação do clássico infantil é feita com o uso de músicas (com a trilha assinada pela banda Pato Fu) e de bonecos animados pelos atores de diferentes formas. Essa peça, assim como *Pinóquio* e *20 mil léguas submarinas*, faz parte da trilogia de peças da Companhia que utiliza teatro animado para a sua realização, trazendo reflexões e uma ambientação fantástica por meio de recursos que inclui até projeções, entre outros.

Figura 15 - Cena de “As Aventuras de Alice no País das Maravilhas”. A peça, sob direção e roteiro de Marcos Malafaia, trouxe os cantores Arnaldo Baptista e Fernanda Takai para dar voz ao Chapeleiro Louco e a Alice.



Fonte: Foto Divulgação/André Carvalho. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/peca-traz-boneco-digital-vozes-de-fernanda-takai-arnaldo-baptista-nos-40-anos-do-giramundo-8202360>

O uso dos recursos teatrais, portanto, tem colaborado para construir nos palcos, obras diversas ao longo do tempo. Para este estudo, destacamos três peças que mostram variadas funções resultantes da interação forma-conteúdo, e que revelam como os mesmos recursos em diálogo podem, de acordo com contextos, intencionalidades e maneiras de elaboração, originar efeitos diferentes. Assim, na peça *A Bruxinha Boa* temos como destaque os elementos próprios do imaginário das crianças: o estereótipo da bruxa, o resultado das boas ações, etc. Na montagem musical *Frozen*, por sua vez, o

enfoque fica para o espetáculo em cena, uma vez que, em muitos momentos, a linguagem e os recursos utilizados são mais reforçados do que o próprio conteúdo. Já na peça *Os Saltimbancos*, em algumas de suas montagens, os elementos usados em cena se combinam para intensificar a crítica social.

Vejamos a seguir como os elementos e tradições destacados anteriormente, *Commedia Dell'Arte*, recursos épicos e outras formas de representação históricas, são apontados nos textos dramaturgicos (quando houver) de tais peças e como as montagens interpretam e levam à cena esses aspectos para atingir, justamente, alguns dos efeitos elencados acima.

4.1- A Bruxinha que era boa – o imaginário infantil

A peça de Maria Clara Machado *A bruxinha que era boa*, levada aos palcos pela primeira vez em 1958, traz em seu enredo as aventuras de uma bruxa que era atrapalhada e não conseguia fazer maldades, ao contrário de suas colegas. Na peça, em várias de suas montagens, são utilizados figuras e recursos que ajudam a enfatizar aspectos do imaginário do público infantil e juvenil.¹³ Nesse sentido, vale apontar que o destaque ao mundo infantil é uma das características presentes em obras da autora: “[...] o processo de criação de Maria Clara passa pela recuperação ‘da criança que habita todos nós’, aliado à preocupação formal com a boa carpintaria teatral. Talvez isso seja uma das explicações do sucesso e da permanência da sua dramaturgia no palco infantil brasileiro (Lopes, 1997, p. 60).

O cenário da peça em suas montagens ao longo dos anos é caracterizado de maneira não realista, com flores que parecem estar vivas, objetos que lembram cobras de duas cabeças, e geralmente há música, danças e mímica em cena, ou seja, há muitos elementos que colaboram para dar forma ao conteúdo aproximando-o de uma ambientação fantasiosa, por vezes presente nos contos infanto juvenis.

Segundo Lopes (1997, p. 63), tal peça se enquadraria entre aquelas produzidas pela autora que destacam em seu enredo temas voltados à busca de conhecimentos e de sonhos, trazendo também ritos de passagem:

Pluft, o fantasma e *A bruxinha que era boa*, além de tematizarem a luta maniqueísta entre bem e mal, mostram dois seres fantásticos, um fantasma e uma bruxa, ajudando dois humanos a se safar dos perigos. Tematizam também, o crescimento desses meninos, ao se exporem aos perigos, num autêntico ritual de passagem.

Os aspectos do universo da criança ganham destaque em *A bruxinha que era boa*, como bem afirma Souza:

As quatro peças restantes [...] não se adaptam especificamente a um dos quatro itens anteriores, mas [...] apresentam alguns toques livres de aventura, de crítica de costumes, de mítico e de poética. [...] Nelas é que Maria Clara mais penetrou na alma da criança e esta é a sua própria temática e instala um bloco à parte: o da infância vivida. São

¹³ A partir das reflexões de Joana Marques Ribeiro, entendemos imaginário como “um reservatório coletivo de imagens materializadas ou mentais, ou seja, um sistema organizador de imagens partilhadas por seres da mesma cultura (DURAND, 1995; MELLO, 2007).” (Ribeiro, 2011, p.62)

elas: Pluft, o fantasminha, A bruxinha que era boa, A menina e o vento, e O cavaleiro azul (Souza, 1984 *apud* Lopes, 1997, p. 55).

Nesse sentido, a peça, a partir das aventuras da bruxa boa, busca envolver a criança e o jovem em um universo de magia e ludicidade que lhe é familiar. O maniqueísmo ganha a cena no embate entre o bem e o mal (com o primeiro vencendo ao final). Narizes pontudos, vassouras voadoras, feitiços e outros elementos ajudam a dar forma ao enredo que, aliás, pontua tais aspectos em suas rubricas ao longo da narrativa dramática.

4.1.1- Feitiços no papel: marcas na dramaturgia

Observando o texto dramaturgico da peça *A bruxinha que era boa* verificamos que há nele muitas referências para ajudar na montagem e que apontam justamente para o uso de alguns recursos destacados nesse estudo, como o humor, músicas e outras diferentes formas de representação.

O enredo escrito por Maria Clara Machado comporta muitas rubricas¹⁴ com informações detalhadas dos personagens, das ações em cena, etc. A construção visual do espetáculo é bastante pontuada ao longo do texto. Nesse sentido, vale destacar o que diz a autora:

[...] é pelos sentidos e não pela inteligência que a criança guarda suas primeiras impressões. Na idade em que a inteligência está apenas em desenvolvimento, é principalmente pelos sentidos que as crianças chegam às coisas. E que melhor meio de cultura e de educação do que o teatro ‘poesia e movimento no espaço’ para levar a criança aos maravilhosos domínios da realidade e dos sonhos? [...] Deixai a criança olhar e transportar-se pelos sentidos para o mundo criado na cena, e tudo está feito (Machado, 1965, p. 10).

Por meio de anotações nas rubricas da peça *A bruxinha que era boa* temos uma rica descrição dos personagens e suas ações, o que nos permite “visualizar” melhor a cena, como por exemplo: “A última bruxinha da fila é diferente das outras. Debaixo da roupa preta de bruxa, emoldurado por cabelos estranhamente louros (as outras têm cabelos pretos e roxos desgrenhados), surge um rostinho angelical: é a Bruxinha Ângela.” (Machado, 2009, p. 5).

Na caracterização das personagens e cenários observamos trabalhados conceitos que fazem parte de estereótipos desenvolvidos nos contos infantis, a saber: bruxas com roupas pretas e cabelos desgrenhados, a figura de um lenhador, uma torre que remete a contos em que princesas ficam presas nesses espaços com é o caso de Rapunzel, dentre outros.

Essas referências podem estar ligadas ao fato de que, antes de Maria Clara

¹⁴ As rubricas trazem informações para que o encenador possa conceber a montagem da cena, englobando referências que vão desde a forma do cenário, até a ação dos atores. É importante pontuar que há textos dramaturgicos que possuem rubricas detalhadas, com muitas indicações para o encenador e, por vezes, elementos que vão além de uma interpretação literal. Há outros, entretanto, que são bem econômicos em suas descrições e há até mesmo os que nem sequer apresentam rubricas, deixando para a imaginação daquele que interpreta, os significados implícitos no texto.

Machado, no teatro infantil se fazia basicamente adaptações dos contos clássicos, uma vez que quase não havia textos originais. Assim, a autora acaba trazendo elementos de uma tradição que iniciou o fazer teatral voltado para crianças e que, de certa forma, ainda tem um grande peso na atividade teatral voltada para os pequenos atualmente, pois os contos de fada e os maravilhosos povoam o imaginário de crianças, jovens e adultos até hoje. Aliás, como afirma Nelly Novaes Coelho, tais narrativas se relacionam com a verdade do ser humano: “[...] toda grande obra literária que venceu o tempo e continua falando ao interesse de cada nova geração, atende a outros motivos particulares que, como os que atuaram em sua origem, são decorrentes de uma verdade humana.” (Coelho, 2000, p. 45).

No texto de Maria Clara, dentre as bruxas, apenas a bruxinha boa é diferente, o que é marcado já na descrição da personagem, e serve para ampliar a diferença entre essa e as demais e, conseqüentemente, entre o bem e o mal. Assim, a bruxinha Ângela (a boa), tem cabelos “estranhamente loiros” e um “rostinho angelical”, enquanto as demais possuem cabelos desgrenhados pretos e roxos. Os nomes também ajudam a reforçar essa dicotomia: de um lado temos Ângela (remetendo ao seu aspecto angelical) e de outro, suas colegas Caolha, Fredegunda e assim por diante.

A indicação de movimentos e ações das personagens servem para reforçar esses papéis, pois enquanto Ângela voa com elegância em sua vassoura, as outras têm movimentos bruscos e dão gargalhadas: “Voa com grande prazer na vassoura e monta com elegância, enquanto suas irmãs voam como verdadeiras bruxas; gargalhadas e movimentos bruscos” (Machado, 2009, p. 5-6).

Há até aulas específicas para ensinar a bruxinha boa a dar uma verdadeira gargalhada de bruxa, uma vez que essa apenas “sorri”. Essa comparação da caracterização, dos trejeitos e das ações entre a bruxa boa e as outras continua ao longo da obra, sempre reforçando o estereótipo da bruxa e a oposição entre elementos do bem e do mal.

Com humor, os aspectos que remetem às maldades são reforçados no texto, como por exemplo na figura do grande bruxo, denominado Sua Ruindade Suprema, diante do qual as bruxinhas têm que fazer o exame para atestar suas capacidades (o prêmio para a vencedora é uma vassoura a jato). As designações do bruxo mostram seu currículo do mal: “Belzebu Terceiro [...] Ditador de bruxos, guardião dos malefícios,

Tarzã das selvas escuras” (Machado, 2009, p. 11).

Interessante notar como na rubrica do texto dramático, por mais detalhado que sejam as indicações, ainda assim dependerá da criatividade do realizador da montagem a caracterização da cena, como por exemplo, no trecho em que há indicação para que uma das bruxas faça uma dança, dizendo palavras em “bruxês” que, segundo a anotação do texto, é a língua das bruxas. A forma dessa linguagem, por sua vez, caberá ao realizador na hora da montagem.

A bruxinha Ângela, como destacado anteriormente, não consegue fazer maldades. Quando parte com suas colegas em uma etapa de seus exames e tem que prejudicar o lenhador Pedrinho, ela hesita. Enquanto Pedrinho dorme sob o efeito de bruxarias, a bruxinha, que precisa quebrar os ovos e picar as flores que o lenhador iria levar para sua mãe, não consegue fazer as maldades. Ao acordar, o lenhador confronta a bruxinha e por fim, ela lhe empresta sua vassoura, para que ele possa salvar sua família das maldades das bruxas más, que partiram para queimar sua casa.

Como consequência por essa sua inabilidade com as maldades, a bruxinha é presa na Torre de Piche. Mas Pedrinho e uma música especial conseguem salvar Ângela e petrificar as bruxas, e ao final, ambos prendem o bruxo supremo na Torre. Nas falas finais de Pedrinho e da bruxinha boa, reforça-se a vitória do bem contra o mal:

Pedrinho: Pronto, seu malvado, você agora vai ficar aí até o resto da vida... e ninguém mais aprenderá a fazer maldades! E a floresta vai ser de novo das fadas e dos passarinhos... Podem vir, passarinhos... Podem vir, passarinhos! [...]

Bruxinha Ângela: Pronto, fadas! Pronto, meninos e meninas! Todos já podem brincar na floresta... A maldade já está presa... A maldade já está presa na Torre de Piche! Para sempre (Machado, 2009, p. 73).

O humor se faz presente no enredo da peça, indicando ações específicas para a montagem. Como na cena em que Pedrinho e Bruxinha Ângela tentam derrotar o Bruxo, que é mal. O bruxo, mesmo não querendo, se dirige para a torre cambaleando, o que traz um efeito humorístico pelo jeito de andar e ainda mais por ele não querer se encaminhar para a Torre, onde ele seria preso. Aqui há um ponto interessante em que a luta do bem versus o mal é atenuada com esses elementos de humor (como a câmera

lenta, solução cênica que em alguns casos, pode ser um recurso humorístico, e o andar desengonçado):

(Bruxo inicia uma espécie de dança, dizendo palavras ininteligíveis; ao mesmo tempo Pedrinho começa a música.)

(As bruxas começam a voltar em câmera lenta, mas a música de Pedrinho é mais forte.)

Bruxo: Ai... ai...ai... música de flauta... música de flauta!... Para... para... Bruxa-instrutura, apita para estas bruxinhas montarem em suas vassouras... Vamos fugir daqui... Vamos embora...

(Todo este jogo deve ser feito em câmera lenta)

Bruxa-chefe: Em suas vassouras! Em frente, marchem!
(Ela fala como se estivesse muito longe.) Gargalhada de bruxa!

(As bruxinhas riem sem nenhuma força e tentam sair de cena atrás da instrutora, que também se arrasta)

“Bruxo: Para esta música... para esta música. A floresta é minha! A floresta é minha...*(Cambaleando, ele se dirige, atraído pela música, para a torre de Piche)* (Machado. 2009, p.71-72).

Podemos notar também o humor quando há uma quebra no meio de uma cena de resgate da bruxinha que foi presa na Torre do Piche, porque ela não sabia fazer maldades. Nesse momento, Pedrinho chega para resgatá-la e oferece um saco de pipocas. Isso quebra a expectativa do leitor/espectador já que, nessa cena, era esperado que Pedrinho tivesse alguma ferramenta, ou estratégia para salvá-la:

Bruxinha Ângela: Você sabe me tirar daqui?

Pedrinho: Saber não sei, mas posso roubar a chave

Bruxinha Ângela: não. Isto você não consegue. A Caolha fará você dormir antes de poder chegar perto...

Pedrinho: Então... toma para você comer...(Dá um saco de pipocas.)

Bruxinha Ângela: O que é isso?

Pedrinho: pipocas que a minha mãe fez.

Bruxinha Ângela: Pipocas?! *(Bruxinha Ângela joga uma corda e Pedrinho amarra o saco de pipocas, que é içado)*

Muito obrigada, Pedrinho, que bonitinhas, tão brancas, parecem pedacinhos de nuvem *(pausa)*

(Machado, 2009, p. 55).

Ao longo da peça, há músicas que são cantadas pelos atores, esse é um dos elementos épicos presentes no palco. Pode-se afirmar que a execução

musical de fato ajuda a ilustrar e narrar as cenas, destacando ora uma poção mágica, ora uma situação vivida no enredo e assim por diante. As canções assumem, portanto, uma função narrativa, pois contam, em suas letras, partes do enredo, como por exemplo, quando as bruxinhas más se gabam de sua ruindade elogiada pelo bruxo mau: Zum, zum, zum/ Somos bem ruinzinhas.../ Zum, zum, zum/ Somos as bruxinhas.../ Zum, zum, zum/ Cavalgando as vassourinhas” (Machado, 2009, p.75). O uso do diminutivo na letra da canção, de certa forma, atenua a maldade das bruxas, fato que pode estar relacionado com a busca por amenizar certos aspectos para o público-alvo, ou seja, as crianças.

4.1.2-Feitiços em cena: marcas no palco

No que diz respeito às montagens da peça de Maria Clara, podemos observar que, assim como no texto dramático, há nelas muitos elementos que remetem ao humor, aos recursos épicos e algumas formas de interpretação que ajudam a corporificar o enredo escrito pela autora. A peça de Maria Clara Machado recebeu muitas montagens ao longo dos tempos, e para melhor compreendermos como o texto original tem sido levado à cena, ressaltando elementos apontados no enredo da autora e incorporando outros recursos, o que ressoa em cena as tradições destacadas nesta pesquisa, destacamos a seguir duas montagens feitas pelo teatro Tablado em 1958 e em 2014, que, apesar da diferença de mais de cinco décadas, apresentam características comuns, que mostram como o enredo original traz aspectos que ajudam a construir o imaginário infantil e juvenil, reforçando alguns estereótipos, independente da época. Vale ressaltar que nas várias montagens dessa peça, na maioria delas, as características do texto de Maria Clara se mantêm.

A primeira montagem de *A bruxinha que era boa* ocorreu em 1958, no teatro Tablado, fundado pela autora, e teve direção da própria Maria Clara. Pelos registros da época, os recursos usados remetem ao universo infantil e juvenil. Assim, temos bruxas com chapéus pontiagudos, nariz pontudo e longas vestes. Já a bruxinha boa tem essas características atenuadas, não possuindo um nariz pontudo, por exemplo.

Nas fotos que registram a peça em sua apresentação de 1958, ficam claros os aspectos do universo dos contos infanto-juvenis que são escolhidos, assim como no texto, para reforçar o estereótipo da bruxa e destacar a dicotomia entre o bem e o mal. Assim, nas primeiras imagens (Figura 16 e 17), as bruxas têm aparência mais grotesca, possuem nariz comprido e usam chapéus característicos das representações dessa personagem em contos infantis.

Na terceira imagem (Figura 18), a bruxa boa, apesar de usar a mesma roupa que suas iguais, tem uma aparência mais agradável e simpática.

Figura 16 - Encenada pela primeira vez em 1958, a peça *A bruxinha que era boa* foi apresentada no Teatro O Tablado, no Rio de Janeiro. Abaixo as atrizes: Virgínia Valli, Elizabeth Gallotti, Juarezita Alves, Dinah Gonçalves Pinto e Flávia Cardoso.



Foto: Acervo Tablado. Disponível em <https://www.otablado.com.br/espetaculos/24/a-bruxinha-que-era-boa>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Figura 17: Atores: Leisor Bronz, no papel de Pedrinho e Germano Filho, no papel do Bruxo Belzebu



Foto: Acervo Tablado. Disponível em <https://www.otablado.com.br/espeticulos/24/a-bruxinha-que-era-boa>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Figura 18 - A Bruxinha Ângela (Vânia Velloso Borges) e Pedrinho (Leisor Bronz).



Fonte: Foto de Carlos/Reprodução. Disponível em <https://cbtij.org.br/1958-bruxinha-que-era-boa-direcao-maria-clara-machado-2/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Em outras montagens da peça, pelo grupo Tablado, essas características também estão presentes, ou seja: as bruxas más são retratadas com uma aparência grotesca, enquanto a bruxa boa possui elementos singelos, reforçando um estereótipo do bom ser considerado bonito e do que é tido como feio, ser ruim. Na montagem de 2014¹⁵, também do mesmo grupo, outros elementos são agregados ao espetáculo para reforçar esses aspectos (Figura 19).

¹⁵ Gravação da montagem “A Bruxinha que era boa” de 2014 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pL8VFPbwnYk>. Acesso em: 13 jan. 2021.

Figura 19 - Montagem de 2014, do Teatro O Tablado.



Fonte: Reprodução: Disponível em:

<http://otablado2.hospedagemdesites.ws/espetaculos/24/a-bruxinha-que-era-boa>. Acesso em: 13 jan. 2021.

Assim, as bruxas más surgem em cena com maquiagem (e uma prótese para aumentar os narizes, num estilo de mascaramento) e trejeitos que reforçam suas maldades. O cenário retrata uma floresta estilizada e há jogo de luzes para ambientar diferentes momentos do espetáculo. Há também coreografias e músicas (assim como pontuado no texto dramaturgico), reforçando o encantamento da narrativa no palco. A trilha sonora, tomada aqui como todos os sons (e silêncios) presentes em cena, ajuda a contar o enredo, como por exemplo, os sons instrumentais que aceleram nos momentos de ação ou assumem tons mais cômicos em certas cenas e até intensificam o suspense. Nesse sentido, é importante destacar que o som no palco, assim como outros elementos, se torna um recurso para ajudar a contar a história:

A primeira tarefa que se delega a um som em cena é a de assumir o papel de índice. Para a linguística, um índice é um signo que representa seu referente a partir de alguma ligação concreta com o mesmo: é por meio do vestígio

deixado por este elemento que ele é representado por completo. Assim, a fumaça substitui o fogo, o chão molhado, a chuva e assim por diante. Os sons que ouvimos no cotidiano têm, portanto, uma disposição natural a serem empregados como índice em uma encenação, pois podem representar a presença de um elemento na cena sem que este precise ser visualizado, indicado ou mencionado. No entanto, tal como a música, um som pode ser abastecido de um conteúdo externo passando a atuar como componente simbólico, recurso que amplia a possibilidade de seu emprego no palco (Eikmeier, 2011, p.107).

A forma de interpretação utilizada aponta para os trejeitos do palhaço, com o uso da mímica e da dança para expressão das personagens. Cabe destacar dois aspectos utilizados em muitas produções, sobretudo as voltadas para crianças e jovens: a triangulação dos atores e a repetição. A triangulação pode ser feita quando o ator, em determinado momento, quer enfatizar e chamar o público para participar da cena, e triangula com o mesmo, num movimento que vai da cena, para o público e retorna para a cena. Ao longo da peça isso ocorre algumas vezes, quando algum personagem fica em dúvida ou sente raiva sobre um determinado fato, olha e gesticula para a plateia, para em seguida, voltar para a cena. Essa ação, cria o efeito de fazer o espectador, de certa forma, participar daquele momento. Padilha utiliza o espetáculo do clown para refletir sobre esse movimento:

Os espetáculos clownescos, bem como algumas comédias e, principalmente, a *Commedia Dell'Arte*, possuem uma característica em comum: o uso da triangulação, técnica que pode potencializar o convívio teatral pela estreita comunicação que promove. [...] Trata-se de uma intensa relação estabelecida entre ator e espectador e entre os próprios espectadores. O público compartilha de um mesmo chamado à cena. Ele comunica-se olhando para os demais, por vezes rindo porque o outro ri. É a comunhão entre sujeitos que nenhuma distância separa mais. É um evento intersubjetivo que produz alegria (Padilha, 2011, p. 4).

No caso do recurso da repetição, sua função é ajudar a reforçar o conceito/fala do personagem. Assim, por vezes, quando uma bruxa fala algo, outra repete, enfatizando aquele conteúdo. No próprio texto dramaturgico de *A bruxinha que era boa*, essas repetições estão presentes, como na fala final de Ângela: “A maldade já está presa... A maldade já está presa na Torre de

Piche! Para sempre.” (Machado, 2009, p. 73).

Ainda sobre as formas de interpretação ao longo das cenas, na montagem do grupo Tablado (2014), o personagem vice-bruxo traz bastante a presença clownesca em cena, pois ele se apresenta em um estado de desajuste, atrapalhado, fazendo gestos que promovem o riso. Além disso, o personagem faz uso da pantomima em muitos momentos, como por exemplo quando ele representa tudo aquilo que o Bruxo está falando e que as Bruxinhas têm de fazer, atitude que pode ser vista na gravação da peça (10 min e 30 seg), nota-se como as expressões gestuais dão vivacidade à cena e a tornam cômica. E essas expressões não estão detalhadas na rubrica do texto de Maria Clara Machado.¹⁶

Além disso, percebemos também a pantomima presente na cena em que a bruxinha boa é presa e a bruxinha Fredegunda fica tomando conta da Torre de Piche para que Ângela não escape. Nesse momento ela começa a dormir e a cena é representada por uma sequência de gestos em que ela demonstra estar ensonada, cambaleando em pé apoiada na vassoura. Essas pantomimas permitem que o humor seja acentuado no enredo.

A música, o humor e o improviso, com elementos de uma atmosfera circense, além da maquiagem/máscara e caracterização, reforçando um tipo de personagem, fazem ressoar, em cena, aspectos que remetem à *Commedia Dell'Arte*. Nesta, as apresentações misturavam recursos para montar seus espetáculos e destacavam máscaras fixas para caracterizar certos personagens. As máscaras, neste caso, apontavam para algum tipo social conhecido pelo público. Em Maria Clara Machado, a maquiagem se aproxima desse papel (uma forma de mascaramento), remetendo a um personagem-tipo do imaginário infantil (o estereótipo da bruxa má, por

¹⁶ Trecho de texto extraído do vídeo da peça *A Bruxinha que era boa*, montagem de 2014 entre os minutos 10min30 a 11min20: Bruxo: (...) É com grande alegria que faço este exame. A floresta já anda cheia de fadas (*vice-bruxo corre pelo palco cantando uma música clássica da Cinderela: “Salagadula, mexicabula, bibidi bobidi bu*), cheia de risos (*vice-bruxo ri*) cheia de crianças (*vice-bruxo faz uma pantomima de uma criança brincando de amarelinha*) (...) é preciso urgentemente (...) calar os passarinhos (*vice-bruxo faz a pantomima em que ele pega o passarinho da mão do Bruxo e mata*); etc.

Fonte: A BRUXINHA que era boa - 2014. Gravado por Hernane Cardoso. Teatro O Tablado, 2014 (53 min). Publicado pelo canal Teatro O Tablado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pL8VFPbwnYk&ab_channel=TEATROOTABLADO. Acesso em: 01 fev. 2021.

exemplo).

A montagem da peça, portanto, aponta para uma busca de, através da união entre forma e conteúdo, ressaltar o universo construído na narrativa dramaturgica, e cujo enfoque é trabalhar com elementos do imaginário infantil e juvenil, presentes nos contos de fadas, nas fábulas e nos contos maravilhosos. Para dar forma a esse conteúdo, recursos épicos como a música, a dança e outros, além de modos e trejeitos de interpretação permeados pelo humor participam da elaboração das cenas.

Na construção do espetáculo, ao enfatizar-se aspectos visuais e elementos conhecidos do universo dos contos de fadas e maravilhosos para deixar compreensível o conteúdo trabalhado em cena, aproximando-o do público-alvo, recorre-se ao uso de estereótipos (como a caracterização das bruxas), e de recursos como a repetição e a triangulação, o que além de facilitar a compreensão, “chama” a plateia a participar da cena.

4.2- Magia e entretenimento no musical *Frozen*

Frozen, uma obra de grande sucesso do cinema de animação, traz para as telas a história de duas irmãs que, entre encontros e desencontros, reafirmam o amor entre elas. No enredo, a magia e a busca para vencer o mal se combinam. Devido ao seu sucesso, muitas adaptações desta obra foram feitas e o teatro não foi exceção. Para essa análise, busca-se destacar uma categoria de adaptação que remete a um estilo bastante comum nos palcos pelo mundo atualmente: os musicais da Broadway.

A animação, criada pela Disney em 2013, é inspirada no conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen¹⁷, publicado em 21 de dezembro de 1844. Relações de amizade e reflexões sobre o comportamento humano são alguns aspectos que compõem essa narrativa de Andersen. O conto, apesar de dividido em sete partes (como espécies de capítulos), desenvolve um enredo único, que se constrói na progressão dos acontecimentos de cada trecho.

No conto clássico, acompanhamos a saga de Gerda, uma menina inocente, para tentar resgatar seu amigo Kay, enfeitiçado por fragmentos de um espelho maléfico criado por um demônio, e cuja ação deixa seu coração frio e suas ações calculistas, e que é levado embora pela Rainha da neve. A narrativa apresenta características existentes em outras obras do autor, com reflexões sociais, a presença do bem e do mal, e o valor da amizade, entre outros. Como aponta Nelly Novaes Coelho (2010), é no cotidiano que o autor busca a inspiração para seus contos:

Na verdade, a maioria das narrativas de Andersen apresentam personagens, espaço e problemática retirados da realidade comum, conhecida por todos nós. Entretanto, o elemento mágico está em tudo, tão naturalmente presente, que as coisas passam a acontecer em um espaço onde não existem fronteiras entre o Real e a Fantasia (Coelho, 2010, p.163).

¹⁷ Hans Christian Andersen (1805-1875) foi um escritor dinamarquês consagrado por seus contos de fadas. Em 1835, publicou "Contos de Fadas Contados para Crianças", que inclui clássicos como "O Patinho Feio", "A Pequena Sereia" e "A Roupas Nova do Rei". Suas obras, traduzidas para mais de 125 idiomas, são conhecidas por seu simbolismo e temas universais.

Na animação há mudanças narrativas em relação ao conto original. Agora a trama gira em torno de duas irmãs: Anna e Elsa. Essa última é a Rainha da Neve, porém ela não é necessariamente má; ela se mostra confusa em relação a aceitar seus poderes e busca seguir seu caminho sem ter conhecimento dos efeitos de suas ações sobre sua irmã (enfeitiçada acidentalmente por Elsa). A busca de Anna se aproxima da de Gerda, que tenta salvar seu amigo da maldição que o afeta (Anna também luta para que sua irmã volte e ambas possam viver juntas novamente). Apesar dessas diferenças, aspectos como a amizade, a luta contra o mal, a persistência em salvar quem se ama estão presentes em ambas as obras, ressoando elementos importantes já fomentados na obra de Andersen e que encantam crianças e adultos até os dias atuais.

No enredo da animação, a magia e a busca para vencer o mal são aspectos importantes. É interessante notar que a fórmula adotada para essa animação se diferencia um pouco de outras, também da Disney, na medida em que reforça o amor entre irmãs, diferente dos tradicionais contos de princesa e príncipe:

O filme “Frozen – Uma Aventura Congelante”, última produção da Disney com princesas, foi lançado em 2013 e, diferentemente de algumas produções anteriores, tem personagens femininas corajosas, determinadas e que lutam pelo que querem. [...] O cinema norte-americano é reconhecido por suas características industriais, ou seja, suas produções visam eminentemente ao lucro. No caso de “Frozen”, pode-se afirmar que a Disney fez essa mudança no roteiro do filme por questões mercadológicas, em um esforço de acompanhar as mudanças na sociedade, como por exemplo, uma maior participação feminina em vários setores da mesma, inclusive no Brasil.” (Incrocci *et al*, 2016, p. 2-3).

Obra de grande sucesso do cinema, *Frozen* ganhou os palcos com várias versões, e a maioria delas procurando reproduzir o universo criado pela Disney. Para tanto, a forma escolhida pela maioria das adaptações dessa obra no teatro envolve elementos que visam revelar a magia e encantamento presentes na obra filmica.

Um ponto relevante é o fato de que *Frozen* é quase como uma narrativa fixada, que pode até apresentar algumas performances diferentes nas muitas montagens que recebe ao redor do mundo, mas que já está no imaginário da população - narração da memória coletiva. Nesse sentido, a presença de contos de fadas e fábulas nas adaptações, releituras e diálogos em diversas artes e meios já representa, por si, a universalidade dessas obras, como afirma Nelly Novaes Coelho: “[...] toda grande obra literária que venceu o tempo e continua falando ao interesse de cada nova geração, atende a outros motivos particulares que, como os que atuaram em sua origem, são decorrentes de uma verdade humana” (Coelho, 2000, p. 45).

Por sua vez, vale destacar o papel do universo criado pela Disney ao adaptar ou dialogar com essas obras, na medida em que constrói uma identidade para narrativas consagradas e acaba alimentando o imaginário de muitas gerações ao longo dos tempos. Suas versões para clássicos literários como *Branca de Neve* e *Alice no País das Maravilhas*, dentre outros, acabam reverberando na caracterização dessas obras independente do meio em que são reproduzidas. Com *Frozen* não é diferente e o universo criado na animação está presente, de forma muito marcante, nas mais diferentes montagens teatrais

4.2.1- A narrativa animada em foco na tela

As várias adaptações teatrais da obra *Frozen* seguem de perto a animação da Disney, portanto, para esta análise, não contaremos propriamente com um texto dramático, mas sim com o enredo desenvolvido na própria animação (obra-base). É através dele que poderemos perceber as marcas dos recursos utilizados para a construção da narrativa e como elas são levadas à cena nos palcos.

Nesse sentido, é válido ressaltar que há na obra-base referências a variados aspectos que, nos palcos, acabam materializando recursos advindos de tradições como a *Commedia Dell'Arte* e o épico, ou formas históricas de representação, como o uso de bonecos. Dentre os aspectos marcantes da animação está o humor, que vem representado nos diálogos e caracterizações, como é o caso do personagem Olaf, um boneco de neve que adora calor, ou Sven, uma rena muito inteligente, dentre outros. Anna, a irmã que parte em busca de Elsa para tentar ajudá-la, também carrega traços de humor, sobretudo na sua relação atrapalhada com Kristoff, um rude vendedor de gelo. Um exemplo do humor de Ana pode ser percebido na cena em que ela, ao procurar sua irmã em uma montanha, cai em um rio com água gelada, saindo de lá com o vestido congelado (Figura 20). Em suas falas, ela só consegue repetir: “frio, frio, frio”.

Figura 20: Cena da animação *Frozen* em que Anna está com o vestido congelado.



Fonte: Frame de cena da animação da Disney *Frozen*, direção de Chris Buck e Jennifer Lee, 2013.

Em outro momento, quando os personagens fogem de um monstro da neve, Olaf, cujo nariz é uma cenoura, se desmonta e troca as partes de seu corpo (Figura 21). Também durante essa perseguição, seu diálogo com o monstro evoca o humor: “Oi, estava falando de você agora, só coisa boa!” (Figura 22). Esses são alguns exemplos de inserção do humor ao longo da narrativa, o que ajuda a envolver os espectadores, na medida em que tais momentos se mesclam ao drama das irmãs, tornando-o mais leve.

Figura 21: Cena da animação Frozen do personagem Olaf, após correr de um “monstro das neves”



Fonte: Frame de cena da animação da Disney *Frozen*, direção de Chris Buck e Jennifer Lee, 2013. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=P4bnd2f5I7A&ab_channel=DisneyLatinoam%C3%A9rica

Figura 22: Olaf conversando com o “monstro das neves”.



Fonte: Frame de cena da animação da Disney Frozen, direção de Chris Buck e Jennifer Lee, 2013.

Outro importante elemento a ser destacado é a música, recurso que, na animação, ajuda a narrar as aventuras das duas irmãs no reino congelado. A trilha musical dessa produção inclui 10 canções originais (escritas e compostas por Kristen Anderson-Lopez e Robert Lopez) e 22 músicas orquestrais, de Christophe Beck. Na produção da Disney as músicas são pontuais ao longo do enredo e destacam ações, reações e sentimentos. Isso é o que ocorre, por exemplo, na canção *Gélido Coração* (Frozen Heart), cuja letra destaca um coração gelado, que ao mesmo tempo em que é belo, é perigoso, poderoso e difícil de controlar, já numa referência aos poderes de Elsa, aos quais ela, quando ainda criança, não conseguia controlar.¹⁸

Na canção *Quer brincar na neve* temos um bom relato do isolamento de Elsa desde menina, após ter quase matado sua irmã devido à sua magia e justamente por não conhecer e saber controlar tal poder. Também é possível ver a ligação entre as irmãs, o grande elemento destacado no enredo. Assim, na canção podemos ouvir a pequena Anna chamar sua irmã para brincar, enquanto Elsa se recusa: “Você quer brincar na neve / Um boneco quer fazer? / Você podia me ouvir? / E a porta abrir / Eu quero só te ver. / Nós seremos

¹⁸ Cena da música “Frozen Heart” da animação <https://www.youtube.com/watch?v=qvIG0Dg2zQg>

amigas / De coração / Mas isso acabou também / Vá embora Anna / Tudo bem”. A canção progride, com as irmãs em diferentes idades e sempre repetindo a fórmula: Anna chamando Elsa, que se recusa a encontrá-la, justamente por seu medo da magia que possui.

Em outro momento temos a canção que se tornou, de certa forma, tema da animação: *Livre Estou (Let it go)*. Trata-se de uma música cantada por Elsa, expressando na letra sua libertação da mentira que havia sido sua vida até então. Seus versos falam de um reino isolado onde Elsa pode ser uma rainha de forma livre, com seu poder, sem medo de ser quem é. É interessante notar que a canção traduz o estado emocional, o mundo subjetivo daquela personagem.

Os versos da canção não são expositivos, ou seja, não contam trechos da história, mas funcionam como uma espécie de desabafo. Elsa até faz referência ao passado, em que ela precisava se esconder e ao fato de que agora todos sabem de sua magia: “Don't let them in, don't let them see / Be the good girl you always had to be / Conceal, don't feel, don't let them know / Well now they know”¹⁹. Porém, o tom principal da canção é de desabafo, como no refrão, quando ela solta seu brado de liberdade e assume sua condição: “Let it go, let it go / Can't hold it back anymore / Let it go, let it go / Turn my back and slam the door / And here I stand / And here I'll stay / Let it go, let it go / The cold never bothered me anyway”.²⁰

Além desses elementos, ao longo da animação, muitos efeitos especiais ajudam a compor a narrativa: cenários cheios de neve, neblina, castelos que surgem no meio das montanhas, monstros ganhando forma a partir do gelo e muito mais. A magia “costura” o enredo, já que é devido a ela que a saga de Elsa começa (quando criança ainda, e atingindo sua irmã pela primeira vez, sem perceber). É também por meio dos efeitos mágicos que Elsa acaba se revelando para o reino e, na sequência, se refugia nas montanhas onde constrói seu castelo de gelo. Assim, raios mágicos, luzes e

¹⁹ Tradução nossa: Não os deixe entrar, não os deixe ver/ Seja a boa garota que você sempre teve que ser/ Esconda, não sinta, não os deixe saber/ Bem, agora eles sabem”

²⁰ Tradução nossa: “Deixe para lá, deixe para lá/ Não posso mais esconder/ Deixe para lá, deixe para lá/ Dou as costas e bato a porta/ E aqui estou/ E aqui eu ficarei/ Deixe para lá, deixe para lá/ O frio nunca me incomodou mesmo”

objetos inanimados ganhando vida são aspectos a integrar a forma na animação e, posteriormente, também serão representados nos palcos, cuja maioria das montagens procura reproduzir ao máximo possível os elementos presentes na obra fílmica.

Nesse sentido, vale retomar a pontuação de Feuerbach sobre a importância da imagem para o nosso tempo, para ele, valoriza-se a cópia em detrimento do original:

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, não passa de ilusão, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que descreve a verdade a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado (Feuerbach *apud* Debord, 2003, p. 1).

A imagem construída pela Disney em sua animação é levada aos palcos pela união forma-conteúdo, fazendo uso para tanto de elementos advindos das tradições já mencionadas. Seja em produções com menos recursos, seja nas grandes encenações da Broadway, *Frozen* continua acenando com o imagético conhecido por muitos, e exibido tanto na animação quanto nos inúmeros produtos de *merchandising* que ajudam a reforçar esse imaginário.

4.2.3- A narrativa teatral em performance

Muitas são as adaptações de *Frozen* para os palcos e, em praticamente todas, as referências são tomadas da animação da Disney. Na maioria das vezes, procura-se seguir bem de perto os elementos exibidos na produção cinematográfica. Assim, os recursos utilizados visam levar o efeito da magia vislumbrado nas telas para os palcos.

Na montagem do grupo Expressão de 2015²¹, por exemplo, para conseguir trazer o efeito de gelo e outras magias da animação, utilizam-se recursos como cartolinas recortadas e desenhadas, chuva de papel picado, dentre outros (Figura 23). Aliás, um ponto interessante, é que os atores dublam a animação original no palco.

Figura 23: Montagem do Grupo Expressão, de 2015. No frame da cena temos a personagem Anna, Olaf e a rena Sven.



Fonte: Frame extraído do vídeo *FROZEN* - Grupo Expressão (Focary Foto Studio). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jy67Q3Fogfk>. Acesso em 10 mar. 2022.

Assim, mesmo com menos recursos, a montagem visa reproduzir os elementos da obra original, para envolver e despertar no público, a memória já incorporada da animação. Para compreender melhor como tais aspectos,

²¹ Link do vídeo da montagem do Grupo Expressão:
<<https://www.youtube.com/watch?v=jy67Q3Fogfk>>

que bem caracterizam a animação, são concretizados em cena, reforçando justamente elementos importantes da tradição teatral, destacamos a seguir mais detalhadamente outro exemplo: o musical *Frozen*, apresentado na Broadway em 2018, sob direção de Michael Grandage e coreografia de Rob Ashford; o roteiro do espetáculo foi assinado por Jennifer Lee, responsável por escrever e dirigir a animação da Disney.

Como outras peças teatrais que adaptam a animação *Frozen* reforçam praticamente os mesmos aspectos exibidos na montagem da Broadway (caracterização das personagens, diálogos em cena, canções, etc.), com maior ou menor produção, focaremos neste musical para identificar elementos que ressoam os recursos advindos das tradições destacadas neste estudo (*Commedia Dell'Arte*, teatro épico e determinadas formas de interpretação). Assim, além das canções, jogo de luzes e cabos suspensos, outros elementos são usados para reconstruir as cenas exibidas na obra fílmica.

Uma das formas de expressar os conteúdos é por meio do modo espetacular, em que há um forte apelo sensorial, buscando-se gerar emoção não tanto pela razão, mas, sobretudo pelo impacto da imagem, daquilo que é exibido. Na elaboração de espetáculos como esse destacado enfatiza-se bastante essa característica. A grandiosidade do que é apresentado muitas vezes ajuda a envolver a plateia.

A atração bem utilizada intensifica a experiência emocional. Como comentou Eisenstein ela tem forte apelo fisiológico, pois age sobre o nosso corpo sem mediação das funções mentais superiores:

Atração [(do ponto de vista teatral)] é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (Eisenstein, 1983, p. 189)²²

²² EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In Xavier, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 189.

Dessa forma, em certos musicais o aparato grandioso de suas produções desperta os sentidos e o encantamento da plateia, que se vê envolvida em universos mágicos de cores, sons e efeitos especiais. Tal envolvimento, por sua vez, ajuda a obter do público uma atitude passiva, de espectador apenas, e não de reflexão. É um “mundo” fantasioso para ver, o reino da aparência:

O espetáculo apresenta-se como grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (Debord, 2003, p. 17).

No espetáculo *Frozen*, de certa forma, é dada uma menor ênfase à visão crítica, aos ensinamentos ou aos sentimentos mais profundos em cena (como o amor entre as irmãs, por exemplo); porém há, pela maneira como o espetáculo é montado, um foco maior nos efeitos especiais, nas músicas, etc. Daí a alienação que pode ser construída a partir do entretenimento, pelo uso da forma, com luzes, fumaças e outros elementos que parecem fazer magia nos palcos em detrimento do próprio conteúdo.

Dos recursos utilizados para alcançar tais efeitos nessa montagem da Broadway, um deles é o humor, muitas vezes trazido à cena por meio dos diálogos (que são praticamente idênticos ao da animação) e por formas de caracterização das personagens. Assim, o elemento cômico se faz bastante presente, em alguns momentos até mais do que na animação.

Isso é o que ocorre, por exemplo, na cena em que Anna é acordada para se preparar para a coroação de Elsa. Na animação, os empregados do lado de fora do quarto gritam: “Princesa Anna? Desculpe acordá-la, senhorita, mas...”. Anna então lhes responde: “Não, não. Não me acordou, estou de pé faz horas.” Ela diz isso enquanto boceja e cochila apoiada em sua mão. No musical, a cena é adaptada com a mesma fala de Anna, mas a configuração é diferente, porque as empregadas já estão no quarto e Anna, mesmo com todos vendo que ela estava dormindo, tenta enganá-los; para essa construção, a personagem está deitada em sua cama e repentinamente se

descobre e diz a mesma fala “Não, não, você não me acordou”. No vídeo da peça, podemos perceber a plateia rindo nesse momento.

Para intensificar o humor, a música que toca logo na sequência dessas falas, “Por uma vez na eternidade” - “For the first time in forever”, traz uma letra cômica: “Não sei se é emoção ou são gases, mas assim é bem melhor, por uma vez na eternidade eu não vou estar só”²³. Uma diferença na forma que ajuda a acentuar esse clima em relação à animação é o fato de que, na obra fílmica, Anna canta essa música em um jardim e com patinhos na mão, como se estivesse conversando com eles (o que pode até nos remeter à imagem de princesas, como Branca de Neve, que também canta com os animais); já na montagem teatral, ela canta essa canção se trocando, um pouco atrapalhada, com a ajuda das empregadas que estão no quarto dela.

A personagem Anna, que apresenta alguns traços de comédia na animação, por ser caracterizada como atrapalhada, no musical tem essa característica cômica mais evidenciada pela expressão que a atriz dá à personagem. Há momentos, por exemplo, em que a expressão sonhadora da Anna da animação (como quando ela está empolgada para conhecer os convidados e, quem sabe entre eles, o seu escolhido), no musical é substituída por uma feição mais maliciosa e exagerada, o que provoca risos (nesse exemplo a forma amplia o humor na peça).

Nesse sentido, um aspecto interessante a ser observado na obra é a aproximação do personagem Anna com a figura do *clown*: desajeitada, atrapalhada e engraçada. Podemos perceber isso na música *Love is an open door*, em que Anna canta junto com o personagem Hans. Ao longo da canção, que tem um cunho romântico, percebemos a presença de gestos e expressões faciais de Anna que provocam o riso, justamente por serem um pouco desajeitados. Isso ocorre, por exemplo, quando Hans tenta levantar a jovem em um momento da dança e os gestos dela ficam desengonçados, também nos momentos em que ambos exibem expressões faciais de susto e estranheza fora de contexto, ou quando Anna aceita se casar com Hans, mas na hora de

²³ No musical, a música está em inglês: “Don't know if I'm elated or gassy, But I'm somewhere in that zone, 'Cause for the first time in forever / I won't be alone”.

responder ao pedido, o faz pronunciando a palavra “Yes” com um tom gutural.

A pantomima também se faz presente nas montagens teatrais de *Frozen*. No musical da Broadway, por exemplo, ao longo da música citada, *Love is an open door*; há vários momentos em que os personagens fazem mímicas enquanto cantam, como quando Anna simula bater suas mãos nas de Hans, e imita um gesto de dor.²⁴

Um recurso também presente no musical é a triangulação com a plateia, o que favorece o efeito de improvisado em algumas cenas, como quando Anna se atrapalha e diz algo ao príncipe Hans, mas, na verdade, ela estava manifestando um pensamento sobre outro personagem (a quem ela tinha considerado estranho); a jovem se dirige diretamente ao público, compartilhando seu susto e confusão: “Wait, What?”

Outro aspecto a ser considerado sobre as montagens de *Frozen* é a utilização de bonecos. É interessante observar a solução usada no palco para essa produção da Broadway ao dar forma ao boneco de neve Olaf, este surge manipulado por um ator, e ambos, boneco e seu manipulador, fazem-se presentes no palco (Figura 24); o efeito cômico e mágico se misturam, na medida em que o boneco ganha vida, ao mesmo tempo em que o ator também representa, em gestos e expressões, as emoções do próprio boneco que manipula. Em outras montagens, o que se vê é uma variação dos tipos de fantasias e/ou máscaras usadas.

Figura 24: No musical *Frozen* da Broadway²⁵, para representar Olaf, utiliza-se um boneco (teatro de formas animados), em que o ator o manipula em pé.

²⁴ Na montagem do grupo Expressão também podemos notar em muitas cenas os personagens fazendo gestos para representar aquilo que está sendo dublado. Assim acontece na cena em que Anna se junta ao Kristoff e sua Rena para ir atrás de Elsa. Na cena, Anna está sentada ao lado de Kristoff em uma espécie de carruagem, que nessa produção fica fixa ao chão, enquanto a Rena faz uma pantomima de um gesto como se estivesse correndo e transportando os dois personagens até o destino final: o castelo da Elsa.

²⁵ Musical *Frozen* da Broadway: <https://www.youtube.com/watch?v=6xNBuNP2uVI>



Fonte: Frame extraído do vídeo *Frozen On Broadway*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xNBuNP2uVI>. Acesso em 10 mar. 2022.

Para exemplificar as soluções usadas por outras produções, pode-se destacar a do grupo Expressão, em que a fantasia é o recurso escolhido para representar o boneco e a rena Sven, a rena de estimação de Kristoffem (Figuras 25 e 26).

Figura 25: O boneco Olaf, na montagem do Grupo Expressão, é representado por uma fantasia e não por manipulação de bonecos, como na versão da Broadway.



Fonte: Frame extraído do vídeo *FROZEN - Grupo Expressão (Focary Foto Studio)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jy67Q3Fogfk>. Acesso em: Acesso em 10 mar. 2022.

Figura 26: A caracterização da rena Sven, na montagem do grupo Expressão, é concebida por um tipo de fantasia mais humanizada.



Fonte: Frame extraído do vídeo *FROZEN - Grupo Expressão (Focary Foto Studio)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jy67Q3Fogfk>. Acesso em: Acesso em 10 mar. 2022.

A rena Sven no musical da Broadway é representada por meio de uma elaborada fantasia articulada, o que concede certo realismo à apresentação do animal. Trata-se de um tipo de máscara articulada, com olhos que piscam e que cobre o corpo todo (Figura 27). Esse tipo de mascaramento total do corpo nos remete ao trabalho expressionista de Lothar Schreyer, o qual promovia a ideia da máscara que cobre o corpo todo numa espécie de busca pelo apagamento do ator em cena

Schreyer defendia a importância de uma máscara que recobrisse todo o corpo do ator e lhe permitisse funcionar como ponto de intersecção entre as dimensões de cor, forma e movimento. No entanto, insistia em que o processo devia ser ao mesmo tempo estético e espiritual. Ao conjurar as dimensões sagrada e demoníaca, a máscara abria um canal para a penetração de forças espirituais primitivas no corpo físico do ator (Fernandes, 2002 *apud* Machado 2009, p. 244).

É importante destacar que Lavinia Schulz, uma atriz e dançarina alemã, teve uma grande influência nas ideias de Schreyer. Além de atuar em suas produções, ela também contribuía desenhando e costurando alguns dos trajes (Figura 28). Tais considerações nos permitem uma aproximação do figurino da rena Svens com a máscara articulada que Lavinia e Schreyer promoviam em seu teatro.

Figura 27: A caracterização da rena Sven, na montagem da Broadway, é concebida como uma máscara de corpo inteiro.



Fonte: Frame extraído do vídeo *Frozen On Broadway*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xNBuNP2uVI>. Acesso em: Acesso em 10 mar. 2022.

Figura 28: Máscara de dança "Springvieh" de Lavinia Schulz Diez-Dührkoop.



Fonte: Disponível em:

<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/search?s=Lavinia%20Schulz&h=undefined&sort=scoreDesc>

Por se tratar de um musical, um aspecto marcante está justamente na escolha das canções. Esse também é um elemento comum das montagens de *Frozen* para os palcos, que buscam trazer as canções originais para, assim, ajudar a construir uma identificação mais próxima da animação (que também tem nas músicas uma de suas marcas registradas).

A música como recurso teatral está presente desde o teatro grego antigo, como é o caso do coro nas peças. Na *Commedia Dell'arte*, a música fazia parte da estrutura das apresentações, bem como no teatro épico, em que ela exercia uma função narrativa essencial para a construção do enredo. No teatro musical, a música se torna elemento da estrutura do enredo. Para Duarte, o teatro musical: “não reside na presença ou não da música, mas na sua condição de elemento estruturante para a narrativa” (Duarte, 2015, p. 62).

Em *Frozen*, as canções ajudam a contar o enredo, trazer humor ou drama por meio de suas letras e a ampliar, juntamente com outros recursos, o efeito mágico nos palcos. Isso é o que ocorre, por exemplo, na cena em que Elsa, a irmã que domina a magia de controlar o gelo, após ter seu poder revelado para o reino do qual é a rainha, foge e se esconde nas montanhas de neve, quando então resolve assumir sua verdadeira magia, escondida de todos ao longo de sua vida. A forma como essa cena icônica da animação é levada aos palcos exemplifica bem como a música, em conjunto com os recursos teatrais, é utilizada para garantir o efeito espetacular em cena, o que, aliás, ocorre da mesma maneira ao longo de toda a peça.

A cena é marcada pela canção interpretada por Elsa, expressando na letra sua libertação da mentira que havia sido sua vida até então. A música que faz parte dessa cena, *Let it Go*, se tornou tema do filme, e seus versos falam de um reino isolado onde Elsa pode ser uma rainha de forma livre, com seu poder, sem medo de ser quem é. É interessante notar que a música traduz

o estado emocional, o mundo subjetivo daquela personagem.

Na cena em que Elsa se assume como a verdadeira rainha do gelo, ela está sozinha no palco, para vivenciar (com a plateia) esse momento tão íntimo e revelador dela, que a transforma e a faz amadurecer. Assim, ela não interage com outra personagem, mas sim com o cenário, que se torna o apoio para que Elsa exerça seu poder, sua magia, e se liberte. Nesse momento as ações externas são resultado do que ela traz como reação interna, de um sentimento de aceitação do seu poder e ao mesmo tempo, de uma vida longe daquelas pessoas que ela ama.

Trata-se de uma cena com uma solução visual cheia de atrações que apelam para os sentidos, impactando e gerando emoções na plateia. E é a partir desse espetáculo sensorial, com a música, interação com cenário, canto e trocas de roupas que o modo espetacular se constrói, levando a cena, num crescente, ao clímax.

Para a construção da cena, no começo a entrada da personagem Elsa traz uma atmosfera de suspense - algo parece que vai acontecer. Conforme ela vai cantando a música clássica da animação o público vai sendo levado à atmosfera da magia. No teatro, existe a composição da emoção da personagem a partir da expressão corporal, o corpo funcionando como uma narrativa. Na cena de Elsa acontece justamente isso: no começo a personagem vai expondo, por meio da canção, o fato de estar rodeada de neve e isolada do resto da aldeia, já que ela ganhou um poder mágico de controlar o gelo. Assim, ela inicia a cena expressando uma emoção de tristeza. Ainda sem acreditar que ela de fato pode ser a rainha daquele reino de gelo, Elsa demonstra um certo ar de descrença em sua expressão facial.

Contudo, sua expressão corporal vai se modificando ao longo da cena: ela começa a gesticular de forma graciosa, exalando seu poder por movimentos de mão (nesses momentos, o cenário interage com ela, e os efeitos de luz e fumaça ampliam a espetacularidade da cena, com luzes que se movem ao seu comando e ilusão do gelo se formando) (Figura 29). Além

disso, o início da mudança da personagem vai se revelando por meio da magia que leva embora suas luvas e sua capa, que saem de cena voando pelo palco. Nesses momentos é possível observar em muitas apresentações a reação da plateia, que se empolga com os efeitos especiais em cena.

Figura 29: Cena em que Elsa, interpretada pela atriz canadense Caissie Levy nesta produção da Broadway, começa a cantar a música *Let it Go*. Cada gesto da personagem se reflete no cenário, trazendo a sensação para a plateia de que o poder de congelar está em suas mãos.



Fonte: Frame extraído do vídeo *Frozen On Broadway*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xNBuNP2uVI>. Acesso em 10 mar. 2022.

O clímax da cena também é marcado pela expressão corporal da personagem, quando ela faz uma troca de roupa em segundos no palco (Figura 30), representando ali sua verdadeira libertação. Os versos, a batida musical, a roupa que se desprende sozinha (revelando um vestido azul brilhante por baixo, a roupa que, aliás, caracteriza a personagem na animação e no imaginário do público, e que está presente em outras montagens teatrais) reverberam nos movimentos de Elsa nesse momento, já não mais contidos, mas agora confiantes, o que é expresso no seu caminhar sinuoso em direção à plateia. O momento da troca de vestidos é bastante impactante, justamente por tudo parecer mágica. Mais uma vez, a empolgação da plateia demonstra o efeito sensorial e sentimental da cena.

Figura 30: Momento em que Elsa troca de roupa em segundos e os seus gestos demonstram a libertação



Fonte: Frame extraído do vídeo *Frozen On Broadway*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xNBuNP2uVI>. Acesso em 10 mar. 2022.

A troca de roupa é, portanto, um símbolo de emancipação da personagem. As imagens trazem significados e símbolos do estado de espírito de Elsa e é justamente por esse motivo que ela, após esse momento, veste sua roupa de rainha, brilhante e decotada, pois ela não sente frio, e sem as luvas para proteção da mão, por conta do poder do gelo, que agora não precisa mais ser contido.

A imagem construída em *Frozen* ganha força na medida em que encontra eco no imaginário do público, pois além da magia construída em cena, há o fato de o enredo já ter sido visto por milhares de espectadores no cinema, justamente pela Disney, responsável pela produção, ter um papel cultural decisivo na propagação de personagens e enredos. Assim, ao ver a magia do filme sendo recriada em cena, a emoção é ampliada junto à parte da plateia. Por sua vez, a construção imagética, em conjunto com a música, impacta o espectador, e mesmo que ele não tenha um conhecimento prévio da história ou não entenda a letra da música cantada, há a força da imagem, trazida em conjunto com a cenografia, figurino, ilusionismo, efeitos, etc. É a forma reforçando o conteúdo e, juntos, envolvendo a plateia pela representação espetacular da cena. Assim, o espetáculo abrange o público de tal maneira que pode haver, de certa forma, um apagamento do indivíduo, uma alienação em relação àquilo que vê:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda parte” (Debord, 2003, p. 25-26).

Assim, ao observar a montagem musical da Broadway para *Frozen*, podemos destacar vários elementos vindos da tradição teatral, como o humor, o uso de bonecos, a interpretação em alguns momentos caricata e clownesca, a música como forte elemento narrativo, a dança, dentre outros. Unidos a esses, há uso de estruturas gigantes e de modernas projeções, só para citar alguns recursos, que ambientam um cenário de magia para envolver a plateia numa atmosfera espetacular. Em montagens com menos recursos, tais aspectos são reproduzidos com soluções variadas, indo de papel picado ao uso de cadeiras com rodinhas para fazer com que Elsa “flutue” pelo palco. Na maioria dessas montagens, o público se deixa envolver pela narrativa, justamente por ser conhecida pela maioria e trazer forte apelo emocional e comercial. Dessa forma, percebe-se que recursos antigos da história do teatro, hoje, dependendo do uso que se faz deles, assumem novas configurações e objetivos nos palcos, de acordo com a maneira como são aplicados.

4.3- Por trás das cortinas: *Os Saltimbancos* e a reflexão crítica

O musical *Os Saltimbancos*, inspirado no conto *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm²⁶ recebe, desde sua montagem na década de 70, várias adaptações para os palcos. No conto dos Grimm, acompanhamos as aventuras de quatro animais - um burro, um cachorro, um gato e um galo -, que por não serem mais considerados úteis para as tarefas de trabalho, são maltratados por seus donos e por isso fogem. O sonho deles era se tornarem músicos na cidade de Bremen. No caminho, enfrentam ladrões numa casa abandonada, e conseguem por fim, se instalar e viver despreocupados fazendo músicas.

Os animais e demais personagens, na obra dos Grimm, representam classes sociais da época, assim, os proprietários seriam os senhores feudais, enquanto os animais estariam relacionados aos trabalhadores, que estavam sob um regime de servidão na época, o que perdurou até o século XVIII, na Alemanha. Outro fato que marca o texto de Grimm é a escolha da cidade de Bremen no enredo: tal localidade fazia parte da Liga Hanseática, uma aliança entre cerca de 70 cidades alemãs que prosperaram bastante naquele período e conseguiram certa autonomia política, não apresentando, como em outras localidades, o regime de feudalismo ou relação de vassalagem. Assim, a viagem dos animais para essa região representa a busca por um sonho quando esses se encontravam já no *round* final de uma luta que parecia sem perspectiva de vitória, de um caminho sem escolha para aqueles castigados e explorados (Schmidt, 2015).

A primeira montagem de *Os Saltimbancos* no Brasil ocorreu em 1977, e trazia atores, atrizes e cantores que se consagraram no cenário artístico brasileiro, como Marieta Severo, Miúcha e Grande Otelo, dentre

²⁶ Os escritores e linguistas Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), nascidos na Alemanha, são mundialmente conhecidos por sua coleção de contos de fadas "Contos da Infância e do Lar" (1812), que inclui histórias como "Branca de Neve" e "Cinderela". Além de suas contribuições literárias, Jacob é conhecido por formular a "Lei de Grimm" na linguística. Os irmãos também trabalharam no extenso "Dicionário Alemão", deixando um legado duradouro na literatura e na filologia.

outros. O musical infantil foi originalmente feito como um disco musical em italiano, por Sergio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov. Na adaptação italiana, o sexo de dois animais foi alterado: o gato e o galo:

De acordo com Bacalov e Bardotti, essa mudança aconteceu unicamente devido aos intérpretes escolhidos para dar vida à obra, um grupo musical muito popular da Itália chamado I Ricchi e i Poveri, formado por dois homens e duas mulheres” (Oliveira, 2017, p. 16-17).

A versão italiana, contudo, não obteve grande sucesso. No Brasil, por sua vez, ganhou adaptação de Chico Buarque de Holanda para o teatro, com músicas que se consolidaram no cancionário nacional.

A peça alcançou profundo sucesso: com sete meses em cartaz a primeira montagem paulistana comemorou a marca de 100 mil espectadores, espantosa para os padrões do teatro infantil, a segunda montagem ficou em cartaz 11 meses em São Paulo; ambas receberam diversos prêmios. [...] A versão brasileira possui tal autonomia em relação ao original que Sergio Bardotti chega a considerar Buarque co-autor da peça, pois o texto em português teve uma importância maior que o italiano que, possivelmente, jamais foi editado comercialmente (Souza, 2002, p. 290).

A peça traz a história de quatro animais (uma gata, uma galinha, um jumento e um cão) que se unem para lutar por seus direitos, por seu espaço, já que fogem de situações de opressão, falta de liberdade e exploração. Assim, os animais são ameaçados pelo poder dominante: os humanos. Nesse sentido, é importante ressaltar que a peça *Os Saltimbancos* se insere num contexto muito específico da história do Brasil. Tratava-se da época da ditadura militar, que foi de 1964 a 1985. Os militares tomaram o poder em 64, depondo o então presidente João Goulart:

orientada por uma perspectiva democrática autoritária e anticomunista, (...) [esse] novo regime político [tinha] um formato de Estado ainda inédito na América Latina: uma ditadura burguesa capitaneada pelas Forças Armadas (...) a principal característica do novo regime foi a sua natureza contra revolucionária, voltada para a destruição de forças nacionalistas civis e militares, populistas, socialistas e comunistas, sempre apontadas como agentes de uma situação revolucionária em curso. [...] os alvos prioritários desse ataque interno foram as organizações de trabalhadores e de estudantes, bem como instituições culturais e educacionais. [...] (Lemos, 2005, p. 2-3).

Foi nesse período que a peça *Os Saltimbancos* foi desenvolvida. Chico Buarque, aliás, sempre demonstrou em suas obras uma preocupação com aspectos sociais e políticos da sociedade. Conforme ressalta Meneses (1982), na obra de Chico, os elementos da biografia de uma geração ajudam a contar a história do seu tempo (Meneses *apud* Wanderley, 2007, p. 6). Aliás, esse é um ponto importante na obra do compositor, trazer referências do contexto em que vive, comparando com o passado:

É posto como traço fundamental no teatro de Chico revisar o passado, através de referências a tempos míticos, correlacionando-os com o presente opressor e restrito às práticas políticas e sociais autoritárias. [...] a dramaturgia de Chico Buarque é desenvolvida sob a influência do Projeto Nacional-Popular, fundamentado pelas ideias de Antonio Gramsci. Na década de 1950, o conceito atrelava-se ao Partido Comunista Brasileiro. [...] Ideologicamente, o projeto consiste numa construção artística a partir de elementos constitutivos das classes subalternas. Então, tais elementos apresentam significativos pontos de contato com a produção dramática de Chico Buarque, desde as contundentes temáticas trazendo relações traumatizantes, precariedades políticas do Brasil, até a exclusão social sob as interferências do capitalismo tardio na transformação dos comportamentos, profissões e ideologias (Dantas, 2020, p. 71).

Nesse sentido, a peça *Os Saltimbancos* traz em si temas e representações que apontam para aspectos políticos e sociais do seu contexto de produção. Numa época em que a censura e a repressão dominavam, a linguagem simbólica e metafórica do autor guarda em si muitas camadas de apreensão e reflexão sobre a realidade circundante:

O tema central é a solidariedade, apreensível a qualquer criança. Talvez o conteúdo político não seja facilmente percebido por elas e também pode não ser este o objetivo dos autores. A crítica política é feita de forma alegórica. Os animais – gato, galinha, cachorro e jumento – metaforizam os operários que tentam fugir do sistema assalariado de exploração para fundarem uma comunidade baseada na colaboração mútua (Wanderley, 2007, p. 9-10).

Assim como o musical de Chico, da mesma forma a obra dos irmãos Grimm também tematiza a luta contra as injustiças sociais:

[...] em ambos os enunciados, a exploração, a repressão, a solidariedade e a busca de liberdade, se encontra no cerne das obras. Em decorrência das condições de produção, em

que não se podia expor, nem tematizar determinados temas de cunho socioeconômico e/ou político, os personagens centrais desses enunciados [...] acabam se figurando como porta-vozes, embora de forma ‘velada’, contra o regime feudal e o militar respectivamente de acordo com as mencionadas épocas (Oliveira, 2017, p. 22).

Como bem aponta Dantas (2020)²⁷, na ótica da mais valia capitalista, em que o lucro é o objetivo principal, os animais na obra em questão, perdem seu valor, pois não geram mais a produção excessiva e veloz, por isso são descartados. Tais aspectos reverberam na peça de Chico, cuja presença da voz dos animais amplia o coro de outras vozes marginais que perpassam sua obra de forma atemporal. Nesse sentido, além da música, diversos recursos entram em cena para compor a saga dos animais, como dança, máscaras e fantasias, além de outros. As diferentes montagens dessa peça ao longo do tempo apresentam esses recursos em chaves diversas, apontando por vezes para efeitos distintos, ora mais crítico, ora mais voltado ao entretenimento e assim por diante.

A peça *Os Saltimbancos*, em sua montagem de estreia, reuniu um grande público segundo o crítico Nelson Motta, que abrangia não só as crianças:

Embora criado para crianças, *Os Saltimbancos* pode perfeitamente se inscrever entre os melhores espetáculos para adultos em cartaz na cidade. [...] Me senti invadido por uma luminosa emoção diante de profunda demonstração de amor e respeito de Chico Buarque para as crianças brasileiras, revelando-lhes numa linguagem simples e direta alguns valores fundamentais para a vida de tantos – adultos e crianças²⁸

²⁷ DANTAS, Fábio de Souza. *Os Saltimbancos: Uma leitura literária “Sociológica” em Chico Buarque*. *Letras & Letras | Uberlândia | v. 36 | n. especial | 2020 ISSN 1981-5239*. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/50640/30314>. Acesso em 02 abr. 2022.

²⁸ – Nelson Motta para jornal *O Globo* – 03 de Agosto de 1977. Disponível em: <https://moellerbotelho.com.br/por-dentro-de-os-saltimbancos-trapalhoes-os-saltimbancos-o-musical-original-de-1977/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

4.3.1 - Bichos em contos - texto e contexto

Há diversos aspectos presentes na peça *Os Saltimbancos* de Chico Buarque, que ressaltam a complexidade do texto em questão. Especificamente abordando os recursos destacados neste estudo, a obra dramaturgica abre espaço para que muitos deles sejam levados aos palcos nas montagens dessa obra ao longo do tempo. A obra *Os Saltimbancos* tem sua origem nos contos dos irmãos Grimm, mas como bem destaca Souza (2002), apesar da fonte na literatura clássica, a obra apresenta diferenças:

Em *Os saltimbancos*, ao contrário da tradição dominante do conto maravilhoso, animais não ajudam os homens a enfrentar outros homens, colocando-se na condição de adjuvantes dos heróis. Tampouco ocorre a filiação à outra vertente, da fábula, na qual os animais enfrentam outros animais, estruturando um universo mais elaborado de referências. Os animais enfrentam pessoas, mais especificamente seus donos. Se, por um lado, o enfrentamento entre animais e homens remete-nos aos *Músicos de Bremen*, obra que assumidamente serviu de fonte ao texto, por outro, é difícil não lembrar - tendo no horizonte as opções políticas e a formação de Buarque - a *Revolução dos bichos*, de George Orwell, na qual os animais, capitaneados pelos porcos, enfrentam o fazendeiro e o expulsam da granja onde vivem (Souza, 2002, p. 3).

No texto dramaturgico da peça *Os Saltimbancos*, há pouco uso das rubricas e é através dos diálogos e sobretudo das músicas que o enredo se constrói. Vale reforçar que a escassa presença das rubricas deixa ainda mais ampla as possibilidades de encenação, na medida em que não há referências, seja para comungar ou confrontar na hora da montagem. É importante lembrar que, por se tratar de animais, subentende-se que a forma desses já é, de certa forma, reconhecida universalmente, inclusive pelas crianças. A maneira como eles serão representados no palco é que pode variar: uso de máscara, pintura, poucos ou muitos adereços, etc.

No texto de Chico, o personagem jumento, que primeiro se apresenta individualmente em cena, representa o trabalhador braçal que é explorado. É ele quem lidera os demais bichos que vai encontrando pelo caminho, demonstrando uma consciência de classe. Ele inicialmente frisa não ser

“animal de estimação” e logo em seguida, na letra da música que canta, destaca como é explorado e não é reconhecido: “[...] o grande malandro da praça/ trabalha, trabalha de graça/ não agrada ninguém/ nem nome não tem”. Em suas falas seguintes, o jumento vai narrando o que acontece e outros personagens entram em cena.

Um deles é o cachorro, que mesmo após fugir de seu dono, expressa seu condicionamento a ser obediente, seguindo as ordens impostas sem questionar, o que pode remeter à alienação (Silva; Guimarães, 2018). Sua canção reforça esse aspecto: “Apanhar a bola-la/ Estender a pata-ta/ Sempre em equilíbrio-brio/ sempre em exercício-cio/ corre cão de raça/ corre, cão de caça,/ corre, cão chacal/ sim senhor”.

Na sequência, é a galinha que se junta ao grupo. Ela sofre com a sobrecarga de trabalho, adicionada à desvalorização: “A galinha denota o caráter cruel do processo de produção em massa” (idem, 2018, p.7). A música que ela entoava demonstra tal injustiça: “A escassa produção/ alarma o patrão./ As galinhas sérias/ jamais tiram férias.”. A galinha está velha e não consegue produzir mais como antes, daí o sistema a descarta; tal fato reforça a injustiça do mesmo, o que fica patente na fala do patrão reproduzida pela galinha: “Estás velha, te perdoo,/ tu ficas na granja/ em forma de canja” (Buarque, 2002, p.2).

A última personagem a compor o grupo é a gata. Ela, por sua vez, diferente dos demais, parece usufruir de conforto e privilégios. Contudo, tais regalias têm seu preço: a obediência e a falta de liberdade. Ela é mantida fechada no apartamento, sem poder ter contato com os demais de sua espécie (pobres, mas livres). A gata precisa seguir a ordem dos seus donos para ter uma boa vida. Mas para além dos bens materiais há a satisfação pessoal de poder fazer suas próprias escolhas. Esse tema surge na canção que a gata entoava em cena; “Me alimentaram/ Me acariciaram/ Me aliciaram/ Me acostumaram [...] me diziam todo momento:/ fique em casa, não tome vento/ Mas é duro ficar na sua/ quando à luz da lua/ tantos gatos pela rua [...]” (Buarque, 2002, p. 4).

Ao longo da peça, essa estrutura se repete, com canções e diálogos narrando as cenas. O humor e a crítica social concretizam-se no palco por via desses elementos (nas falas dos animais, nas letras das canções). Na canção da galinha ao se referir à cidade ideal, por exemplo, a letra faz referência à barriga quentinha transformando milho em pipoca (Buarque, 2002, p. 4).

Há também o uso da linguagem que se aproxima do universo infantil e juvenil, com gírias, repetições e uso de figuras de linguagens. Como afirma Dantas (2020, p.78):

Na passagem que chamamos de ‘expurgação dos barões’, o texto expressa o grau elevado de tensão, dada através do medo dos animais, que temiam o retorno catastrófico dos seus patrões. O receio do perigo é anunciado na fala do Jumento: “Última lição do dia: ‘OS HOMENS VOLTAM SEMPRE’. Lembrem-se disso, é preciso estar sempre de olhos abertos.” (Hollanda, 1977, p. 8) Observamos, neste breve excerto, a engenhosa saída de Chico Buarque, que consegue revestir-se de uma linguagem comum ao universo infantil, mesmo diante da descrição de uma passagem que carrega, até certo ponto, a violência evidenciada nas ações dos animais: ‘arranhão na cara’ (Gata), ‘mordida nos calcanhares’ (Cachorro), “chute nos fundilhos” (Jumento); “bicada na cuca” (Galinha)

Assim, no texto da peça *Os Saltimbancos*, cujas rubricas são mínimas, encontramos a música como elemento épico em cena, e o humor, presente em trechos de canções e diálogos. Na montagem (forma) outros recursos são utilizados para ampliar a criticidade presente nas falas dos personagens, que são carregadas de aspectos que apontam para o contexto e para reflexões acerca da sociedade.

4.3.2- *Bichos em interação - os modos da montagem*

Nas produções da peça *Os Saltimbancos* geralmente se observa a presença de muitos recursos, como música, humor, bonecos e vários outros. Como o texto dramático da peça não traz muitas marcações em suas rubricas, dá espaço para diferentes soluções na hora de adaptá-lo, além de reforçar o caráter universal do enredo e das personagens, assim como na fábula de Grimm, em que os animais da narrativa se adaptam em qualquer contexto, bem como suas representações simbólicas. Trata-se de uma história sobre opressão, oprimidos e a busca pela libertação. Em *Os Saltimbancos* temos de fato uma alegoria política: o jumento corresponderia aos trabalhadores do campo, a galinha seria a classe operária, o cachorro faria referência aos militares e a gata representaria os artistas.

Para compreendermos como tais recursos se fazem presentes nas montagens de *Os Saltimbancos*, destacamos a princípio alguns aspectos apresentados na sua montagem inicial, feita na década de 70, cuja principal característica é a utilização da forma teatral para enfatizar, no conteúdo, aspectos políticos e sociais, sobretudo por seu contexto de produção, a época da ditadura no Brasil, e a seguir, verificamos como os mesmos elementos são corporificados em versões mais atuais, observando como a forma pode interferir na maneira como o conteúdo é representado em cena.

O humor e a caracterização das personagens são bem marcados na peça, o primeiro se fazendo presente, sobretudo, pelos diálogos e as letras das canções que muitas vezes ampliam a criticidade por meio desses elementos. Nesse sentido, canções como *A Batalha*²⁹ ou diálogos como o seguinte demonstram como esse efeito se faz presente:

“JUMENTO:
Então, vamos começar os ensaios?”

²⁹ Trecho da canção “A Batalha”: Uma gata, o que é que tem?/ As unhas./ E a galinha, o que é que tem?/ -O bico./ Dito assim, parece até ridículo/ um bichinho se assanhar./ E o jumento, o que é que tem?/ -As patas./ E o cachorro, o que é que tem?/ -Os dentes./ Ponha tudo junto e de repente/ vamos ver o que é que dá./ - Junte um bico com dez unhas, quatro patas, trinta dentes e o valente dos valentes ainda vai te respeitar./ Todos juntos somos fortes./ somos flecha e somos arco./ todos nós no mesmo barco./ não há nada pra temer (Buarque, 2002, p. 7).

CÃO:
Sim, senhor maestro.
GALINHA:
Vamos.
GATA:
Falou, bicho.
JUMENTO:
Ótimo, vocês conhecem as notas?
CACHORRO
Sim, senhor, conheço duas.

GALINHA
Eu conheço três.
GATA
Eu? Umas trinta e nove.
JUMENTO
Eh! Ainda bem que o burro aqui sou eu. Vamos ao trabalho, eu toco a escala e vocês cantam as notas, tá?
GALINHA
Dó, tem dó, quem viveu junto, não pode nunca viver só.”
(Buarque, 2002, p.7)

A forma de caracterização dos personagens também é outro aspecto importante na adaptação da peça. Nessa primeira montagem é possível perceber a simplicidade das fantasias em cena. Não se trata de representar “ao pé da letra” a imagem dos animais, mas sim em fazer uma referência a eles. A caracterização em cena aponta, de certa forma, mais para os elementos alegóricos dos personagens do que aspectos denotativos. Assim, por exemplo, o jumento, como representação dos trabalhadores do campo, exibe um chapéu de palha e a gata, enquanto referência à classe artística, usa uma roupa pomposa, como pode ser visto na Figura 31, com a representação desses personagens.

Figura 31- Cena do espetáculo infantil *Os Saltimbancos* em 1977. Dentre os personagens: Grande Otello (O Jumento), Marieta Severo (A Gata) e Miúcha (A Galinha) e Pedro Paulo Rangel (O cachorro)



Fonte: ©Lilian Gorodovits/Acervo Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1201>. Acesso em: 12 jan. 2021.

Na figura 32, a galinha é apresentada com uma roupa de palha, volumosa, que tanto pode apontar para a figura da ave, como também para o volume dos anos de trabalho que ela acumula e que, mesmo assim, não é valorizado, ao contrário, é uma ameaça, pois o sistema não tolera aqueles que não são mais ágeis o bastante para produzir a quantidade (excessiva) julgada como ideal.

Figura 32: Personagem “A Galinha” representada por Miúcha, na montagem de *Os Saltimbancos* (1977).



Fonte: Saltimbancos 40 anos (Foto: Divulgação) Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Saltimbancos-40-anos/noticia/2017/03/revolucao-dos-bichos-os-40-anos-dos-saltimbancos.html>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Em montagens mais atuais da peça essa caracterização apresenta uma mudança: vai se aproximando mais da representação literal (os animais) do que seus aspectos simbólicos (aquilo que eles indiretamente representam). É o que ocorre, por exemplo, na cena destacada da montagem realizada em 2011, pela Odeon Companhia Teatral³⁰. Nessa produção observamos os atores caracterizados como os personagens da peça, e suas fantasias se aproximam bastante da figura de animais. Há focinhos, orelhas, rabos, etc. Neste caso, eles usam uma espécie de máscara sobre a cabeça, que exhibe a face dos

³⁰ Montagem da Odeon Companhia Teatral: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>

animais (Figuras 33, 34 e 35).

Figura 33: representação dos cachorros na montagem da Odeon Companhia Teatral.



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

Figura 34: representação da “Galinha” na montagem da Odeon Companhia Teatral.



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

Figura 35: representação dos gatos na montagem da Odeon Companhia Teatral.



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

Os movimentos do corpo dos personagens visam remeter, o melhor possível, às características de cada um dos animais. Ou seja, procura-se imitá-los de fato. Daí o uso da pantomima para dar veracidade a tais gestos. Em razão dessa escolha de representação, percebe-se como face crítica fica atenuada, pois a forma de mostrar os animais em cena se distancia da representação humana, como ocorre, por exemplo, na montagem da década de 70, em que os bichos são mais humanizados, uma vez que é nessa direção que o subtexto apresentado nessa alegoria aponta. Nas montagens mais atuais, essa tentativa de representar exageradamente a figura do animal tira do artístico a sua potencialidade de gesto político, esvaziando a visão crítica e artística da obra.

Nesse sentido, outro exemplo deixa esse aspecto mais patente: a apresentação dos barões em cena. No texto, os barões são apresentados como os algozes dos animais. São seus antigos proprietários/empregadores. Os animais, ao encontrar uma pousada para descansar, decidem parar ali, mas uma placa indica a proibição de animais (e de mendigos). Tal fato aponta para a exclusão social. Ao espiar na pousada, eles encontram aqueles que os oprimiram. Após hesitar (e até pensarem em fugir), os amigos decidem juntar forças e enfrentar os opressores.

Os barões são, portanto, a figura do dominador. A montagem de 1977 apresenta esses personagens como bonecos gigantes (Figuras 36 e 37). Assim, os animais são aqueles que apresentam as características mais humanas, enquanto os barões surgem como uma figura inanimada, bonecos. Tal forma de representação, fazendo uso de formas animadas para remeter aos humanos, passa a sensação de que todos ali são regidos por um sistema, podendo ser vistos como “bonecos”, em que todos agem de forma parecida, explorando e desvalorizando os demais. Alienados pelo sistema em que estão inseridos, se tornam os porta-vozes desse mesmo sistema, com autoridade para comandar e exercer o poder sobre o trabalhador. Daí o tamanho dos bonecos em cena: são grandes e intimidam, mas na verdade, são só bonecos (que podem ser derrotados pela união dos animais).

Figura 36: Montagem de 1977 dos Saltimbancos.



Fonte: Acervo Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em:
<https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/120>. Acesso em 25 mar. 2022

Figura 37: “Os saltimbancos”, 1977.



Fonte: Acervo Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: em: <https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1201>. Acesso em 25 mar. 2022

A partir dos bonecos utilizados na apresentação de *Saltimbancos*, é importante citar o teatro de bonecos estadunidense chamado *Bread And Puppets*, uma manifestação teatral que surgiu nos anos 60 no contexto da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã. Esse teatro idealizado por Peter Schumann tem como característica a utilização de bonecos gigantes com intuito de protesto (nesse período protestos contra o sistema capitalista, a Guerra do Vietnã, etc.). Como aponta David Cayley:

Os bonecos gigantes tornaram-se comuns em protestos anti-globalização, por exemplo, na década de sessenta Peter Schumann estava criando uma nova linguagem política, não com piquetes, cartazes e palavras de ordem repetidas, mas através de cantos e bonecos, que eram testemunhas de seu tempo (Cayley, 2003 *apud* Ilari, 2007, p. 27-28).

Da mesma maneira, os bonecos na versão de 1977 ajudam a ampliar a camada crítica presente nessa peça. Por meio desse e de outros elementos, o próprio público infantil e juvenil conseguia construir um olhar crítico sobre o enredo representado. Adriano de Paula Rabelo, em sua dissertação intitulada *O teatro de Chico Buarque* (1999) nos traz um texto de Matheus Sampaio,

que dá voz a diversas crianças, as quais estavam presentes na primeira apresentação do espetáculo:

Reinaldo, 12 anos: ‘ Os saltimbancos são uns bichos que fogem porque eles tinham uns donos ingratos, que maltratavam eles, e então eles fogem e formam um grupo musical, se os donos tratassem eles direito eles não fugiam, às vezes tem um lugar que a pessoa não tem amor pelo próximo, o próximo vai embora, mas se tratar direito , se o barão tratasse direito os bichos gostavam dele, os barões aprenderam uma lição: não ser tão maus com os bichos (...) A., 17 anos: ‘ eu acho que Os Saltimbancos (dá uma risada) é uma peça não tão infantil né, infantil mas ao mesmo tempo adulta, é muito simbólica. Os Saltimbancos diz sobre as pessoas oprimidas, eu acho que a peça tira a pessoa da cadeira, mesmo o opressor às vezes não sabe que tá prejudicando alguém, a peça mostra pras pessoas o que é a realidade, se o opressor assistisse a peça e visse o que é a realidade eu acho que é mais uma pedrinha que fica no sapato dele, o bicho que eu mais gostei foi a gata, porque ela dá uma sensação de liberdade (..) Vera, 11 anos: ‘o que a peça ensina pra gente é a não ser egoísta, mau, repartir com os outros, ajudar o povo, (...) o trabalhador é uma pessoa igualzinha a ele [chefe],(...) e não é por isso que o chefe tem direito de xingar ele, o chefe tem de dar o certo, era bom que os chefes fossem mais compreensivos (...) (p. 154-156)

Já na montagem de 2011, os patrões/barões surgem em cena “vestindo” animais mortos (Figura 38). Tal forma aponta para uma grande diferença crítica em relação à primeira apresentação, em que os humanos eram na verdade bonecos. Na produção da Odeon, o figurino e a caracterização em si trazem outras críticas, como por exemplo à ecologia. Além disso, é interessante que eles já se tornam os antagonistas imediatamente quando aparecem, já que vestem um animal morto.

Figura 38: Os barões na peça da Odeon Companhia Teatral.



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

Nesta montagem mais atual, percebe-se: para diferenciar os barões dos animais, os primeiros encontram-se no palco em um plano alto, enquanto os animais, num plano baixo. Assim, fica perceptível quem manda (e oprime) e quem obedece (ou deveria obedecer). Além dessa caracterização, outros aspectos são inseridos para modernizar o texto e/ou aproximá-lo mais do público infantil e juvenil. Isso é o que ocorre, por exemplo, quando (em 48 min. 12 seg.) um dos patrões faz uma “piada” usando referências atuais: “e não precisamos colocar no twitter que estamos vendendo miquinhos leões dourado a mestrando”; e depois os outros patrões prosseguem falando sobre animais que são vendidos até mesmo para fazerem roupas (venda ilegal, tráfico de animais). Eles dizem que os tempos mudaram, que o que manda agora é “a internet, o facebook”. Além disso, a forma de representação dos barões/patrões é bastante cômica, utilizando aspectos do *clown* com mímicas para jogar as cartas e sincronicidade nas ações (Figura 39).

Figura 39: representação dos Barões na montagem da Odeon Companhia Teatral com cartas na mão e uma pintura facial que remete à figura do palhaço



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCY7YPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

Além dos aspectos citados, importa reforçar como a música é o grande fio condutor em cena. Por meio dela, os textos e subtextos se corporificam nos palcos. Como se trata de uma peça de muitas camadas, é possível, pela forma, destacar elementos variados que ela traz. Um exemplo é o que ocorre na montagem de 2011, em que os animais cantam com a plateia as notas musicais (Dó, ré, mi fã, sol, lá, si, dó). Nesse sentido, pela forma escolhida, há uma quebra no enredo, em que há uma suspensão temporária da narrativa no palco para haver interação com a plateia (Figura 40), o que remete à função épica da música. Neste caso, entretanto não há, como em Brecht, a intenção de apontar para um pensamento crítico pela escolha da encenação. As crianças, nesse momento, geralmente interagem, animadas com a presença dos personagens perto delas, na plateia, o que acaba por perder qualquer tristeza e reflexão que a música traz.

“Minha Canção”

“Do”rme a cidade / “Re”sta um coração/ “m i”sterioso/
“fa”z uma ilusão / “sol”etra um verso/ “la”rga melodia
“si”ngelamente/ “do”lorosamente / “Do”ce a música
“si”lenciosa/ “la”rga o meu peito/ “sol”ta-se no espaço,
“fa”z-se certeza/ “mi”nha canção/ “Ré”stia de luz onde
“do”rme o meu irmão. (Buarque, 2002, p. 6)

Figura 40: Cena da música “Minha Canção” em que os personagens interagem com o público.



Fonte: Frame extraído do vídeo Espetáculo "Os Saltimbancos" - Odeon Companhia Teatral.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WSuwCYYPf0&t=277s>. Acesso em 25 mar. 2022.

As músicas, que perpassam todo o texto, ganham vida por meio das melodias e interpretações. Cabe ressaltar que os musicais de *Os Saltimbancos*, em sua maioria, costumam levar à cena as músicas presentes na obra dramaturgical, dentre as quais, muitas se consagraram no cenário da música brasileira. “História de uma gata” constitui um bom exemplo, já recebeu interpretações de diferentes artistas. Na letra, a felina, que foge de casa, esboça sua insatisfação com a vida que levava até então.

Nós, gatos, já nascemos pobres,/ porém, já nascemos livres./ Senhor, senhora, senhorio,/ felino, não reconhecerás./ De manhã eu voltei pra casa,/ fui barrada na portaria,/ sem filé e sem almofada,/ por causa da cantoria.[...] (Buarque, 2002, p. 4).

Assim como esta, outras canções permeiam o texto, levando ludicidade e reflexão para quem assiste a peça. Trata-se de um enredo permeado por músicas que ajudam a narrar e a refletir sobre a sociedade e o indivíduo.

Outra montagem que serve de exemplo para representar como a face crítica é esquecida em detrimento da forma escolhida, é a realizada pela Cia Copas Produções Artísticas, com apresentação transmitida ao vivo em 2021 pelo canal online da Fundação ArcelorMittal.³¹ Nesta montagem, podemos

³¹ Diversão em Cena - Os Saltimbancos. Fundação ArcelorMittal. 2021. 1 vídeo (60 min). Disponível em

perceber como algumas músicas sofreram modificações, assim como o enredo, no qual já não há a presença dos barões. Além disso, percebemos uma interação com o público feita de forma *online*, propondo-se uma pergunta que viria a interferir no andamento do enredo: o burro questiona o público para saber se ele deve ou não dar uma segunda chance para a formação da banda. É possível depreender como, a partir da pergunta e de acordo com a resposta da plateia, será o encaminhamento da narrativa para um ou outro final. Vale reforçar, porém, o fato de a pergunta parecer simplesmente motivada para obter uma interação com a plateia (seja ela qual for), porque, mesmo tendo uma resposta negativa da plateia, o enredo continuaria sendo o mesmo.

Nota-se ainda como o grupo introduz outras músicas na peça, além das compostas por Chico Buarque, contudo essas canções, diferentemente do cunho político e crítico das músicas originais, são mais voltadas para o entretenimento sem que haja uma letra que promova a reflexão crítica do público. A música “Dona Maria” (40 min e 17 seg), do cantor Thiago Brava, ou a música “Rebolation” (40 min e 35 seg), canção famosa do grupo Parangolé constituem bons exemplos do que queremos sinalizar. É interessante destacar que essas mudanças não refletem o que o enredo originalmente trazia: a reflexão crítica sobre o papel de classes, a exploração do trabalhador, a falta de liberdade, a união de todos para acabar um sistema vigente (assim como quando os animais se unem contra os barões), e assim por diante.

Na música final, “Todos Juntos”³², em que os bichos cantam como a união faz a força, a forma da cena atenua a luta dos animais, que

https://www.youtube.com/watch?v=wz2CZD2hV5Q&t=2971s&ab_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oArcelorMittal. Acesso em: 15 jun. 2022.

³² Nós estávamos juntos, certo? (Sim!)/Juntos entramos na casa? (Sim!)/E juntos atacamos sem medo? (Sim!)/ Segunda lição do dia: um bicho só, é só um bicho/ Agora todos juntos...Somos fortes!/ Uma gata, o que é que tem? (As unhas)/ E a galinha, o que é que tem? (O bico)/ Dito assim parece até ridículo/ Um bichinho se assanhar/ E o jumento, o que é que tem? (As patas)/ E o cachorro, o que é que tem? (Os dentes)/ Ponha tudo junto e de repente/ Vamos ver no que é que dá/ Junte um bico com dez unhas/ Quatro patas, trinta dentes/ E o valente dos valentes 'inda vai te respeitar/ Todos juntos somos fortes/ Somos flecha e somos arco/ Todos nós no mesmo barco/ Não há nada pra temer/ Ao meu lado há um amigo/ Que é preciso proteger/ Todos juntos somos fortes/ Não há nada pra temer

metaforicamente representam todos nós, os humanos. Na cena temos uma modificação do ritmo da música original, que fica mais rápida e a dança que a acompanha é vazia do sentimento de luta e conquista que passa a letra da música e o contexto do enredo (51 min).

Além disso, há a falta de representação dos humanos, os barões, que seriam o grande inimigo dos animais na peça. A ausência deles atenua também a crítica à própria representação que os humanos/barões trazem. Essa escolha difere da montagem de 1977, em que os barões eram representados por bonecos gigantes, demonstrando a crítica tanto pelo tamanho dos bonecos (os humanos têm mais poder e exploram aqueles que têm menos, no caso da peça, os animais) quanto pelo próprio fato de ser um boneco (uma representação da própria alienação, um humano fantoche de um sistema).

Assim, a partir da forma escolhida para dar vida ao texto dramático percebemos que os elementos épicos, como a música narrativa, ganharam um cunho diferente do que pregava Brecht, que era trazer o distanciamento e promover a reflexão crítica da plateia. Na montagem produzida pela Cia Copas Produções Artísticas, muitas músicas trazem elementos lúdicos em sua forma, como a apresentação do cachorro - 15 min e 15 seg- em que na cena, os personagens burro e cachorro seguram uma bola na mão, e ora trocam-na entre si, ora jogam-na no chão ou para cima (Figura 41). Contudo, a letra dessa canção apresenta o personagem como sendo um animal sempre leal ao seu dono, o obedecendo em qualquer circunstância, remetendo assim à própria alienação³³. Podemos perceber, desse modo, como a forma pode alterar o cunho social do conteúdo.

Figura 41: Cena em que o cachorro e o burro cantam a música com o elemento lúdico, a bola colorida.

³³ Apanhar a bola-la/ Estender a pata-ta/ Sempre em equilíbrio-brio/ Sempre em exercício-cio/ Corre, cão de raça/ corre, cão de caça/ Corre, cão chacal/ Sim, senhor/ Cão policial/ Sempre estou/ Às ordens, sim, senhor (...)/ Lealdade eterna-na/ Não fazer baderna-na/ Entrar na caserna-na/ O rabo entre as pernas-nas/ Volta, cão de raça/ Volta, cão de caça/ Volta, cão chacal/ Sim, senhor/ Cão policial/ Sempre estou/ Às ordens, sim, senhor



Fonte: Frame extraído do vídeo *Diversão em cena - Os Saltimbancos*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wz2CZD2hV5Q&t=2971s&ab_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oArcelorMittal. Acesso em 25 mar. 2022.

4.4 - A Construção Teatral em Perspectiva Comparativa e Dialógica

Ao perpassar as análises das obras destacadas ao longo deste estudo, verificamos que as tradições históricas do fazer teatral ressoam na forma de montagem dos conteúdos, atingindo diferentes efeitos ao longo do tempo. Da crítica social ao entretenimento, muitas são as possibilidades que surgem no cruzar entre forma e conteúdo.

A multiplicidade de efeitos e intersecções fazem parte da especificidade do teatro, uma arte dialógica, viva e em constante movimento. Em uma reflexão acerca da história do teatro, que reforça esse aspecto, Jomaron observa: “A história do teatro não pode ser escrita da mesma forma que as outras artes. Aquilo que é específico e essencial num espetáculo só continua vivo no espírito de seus contemporâneos.” (Jomaron, 1992 *apud* Paranhos, 2017, p. 2).

Como reforça Kátia Paranhos em seu artigo *Teatro fora do eixo: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-1964*, o teatro deve ser entendido como uma rede dinâmica e múltipla:

trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais, que transitam entre a semiologia e a história, a sociologia e a antropologia, a técnica e a arte, o imaginário e a política, a cerimônia teatral e a cerimônia social. (Paranhos, 2017, p. 3).

Tais aspectos ajudam a compreender as transformações de usos das formas em relação a diferentes conteúdos nas montagens teatrais. É o que ocorre nas obras que fazem parte do escopo deste estudo, em que, com as formas advindas de importantes tradições históricas como: a *Commedia Dell'arte*; o teatro épico de Brecht; os tipos de atuação consagrados ao longo do tempo, como o *clown* e a pantomima, o uso de máscaras, manipulação de bonecos, dentre outros, encontram nos palcos atuais, ora um reforço de modelos tradicionais ora uma busca de novas configurações, estabelecendo diferentes relações com o público.

A relação forma-conteúdo nessas obras se dá a partir de escolhas em contextos diversos e com objetivos próprios. A partir do quadro comparativo a seguir é possível compreender como os elementos apontados sobre as formas tradicionais históricas do fazer teatral ressoam nas montagens de *A bruxinha que era boa*, *Frozen* e os *Saltimbancos*, observando quais recursos são mais ressaltados nessas produções e com quais finalidades.

- **Quadro comparativo da forma-conteúdo em diálogo**

Obras	Conteúdo	Formas da montagem	Resultado da interação forma-conteúdo
A bruxinha que era boa	Texto dramático: -Muitas rubricas -Humor nos diálogos e descrição das cenas -Caracterização detalhada do cenário e de formas de interpretação -Letras das canções -Referência às características por vezes estereotipadas das personagens	-Máscara-maquagem -Atuação por vezes com características do <i>clown</i> -Uso da pantomima -Músicas narrativas -Dança	-Reforça o universo lúdico da criança -Caracterizações das bruxas de acordo com o estereótipo de contos infantis -Diálogo com contos clássicos como <i>Rapunzel</i> , <i>Cinderela</i> -Humor

<p>Frozen</p>	<p>Animação: -Humor nos diálogos e situações em cena -Magia e efeitos próprios da linguagem da animação (movimentos, mudanças de quadros, ação contínua e sobreposta, etc.) -Músicas narrativas</p>	<p>-Humor mais acentuado por meio da atuação -Músicas narrativas -Dança -Caracterização semelhante à da animação -Bonecos -Máscaras -Ilusionismo e efeitos especiais -Cenários exuberantes</p>	<p>reforça o efeito espetacular: -Envolve a plateia pela ilusão que se assemelha à da animação -Reforça o imaginário criado pela animação -Humor</p>
<p>Os Saltimbancos</p>	<p>Texto dramático: -Poucas rubricas -Humor marcado nos diálogos e canções -Crítica política e social no subtexto dos diálogos entre as personagens e das canções</p>	<p>-Músicas narrativas -Dança -Máscaras -Bonecos -Pantomima -Atuação por vezes com características do <i>clown</i> -Uso de planos alto e baixo em cena</p>	<p>Na primeira versão: -Reforça a reflexão sobretudo pela letra das canções -Destaca a crítica político-social ao apontar a luta de classes -Humor</p> <p>Em algumas versões posteriores: -Reforça o universo infantil -Atenua a crítica -Defesa da ecologia</p>

4.4.1 - *Pantomima e Clown*

Como podemos observar, as três peças destacadas fazem uso, em muitos momentos, de recursos comuns para expressar o conteúdo na montagem, trazendo, por vezes, efeitos diferentes. Alguns desses recursos consolidados historicamente dizem respeito à forma de atuação em cena, tais como: a pantomima, recurso bastante explorado na *Commedia Dell'Arte* e o *clown*. Em *A Bruxinha que era Boa*, no texto de Maria Clara Machado, são citados gestos desengonçados, e há a indicação para serem executados em câmera lenta e com o uso de mímicas. No palco, entram em cena, além desses elementos, modelos de representação como a pantomima e o *clown*, que são incorporados, por exemplo, pelo personagem vice bruxo, com seu desajuste e movimentos atrapalhados. Todas essas formas ajudam a reforçar o humor exposto no roteiro dramaturgicamente com ludicidade, propiciam um diálogo com outros contos próprios do universo de conto de fadas e maravilhoso. É o que ocorre no caso da citação do conto clássico de *Rapunzel*, o que amplifica a intertextualidade em cena.

Em *Frozen*, na montagem da Broadway, há também recursos próximos da *Commedia Dell'arte*, como o humor fácil, com atrapalhadas e enganos que por vezes parecem até improvisados, fazendo-se em cena, por meio de diálogos e gestos exagerados. Nesse sentido, as atuações que apontam para o *clown* e a pantomima, tanto pelos personagens em destaque, quanto pelos coadjuvantes, muitas vezes dançarinos, que representam alguma cena com pantomima no plano de fundo, contribuem para ampliar o humor nesses momentos. Em outras montagens, como a do grupo Expressão, de 2015, também é utilizada a pantomima, principalmente em momentos em que não se consegue usar “efeitos especiais” para imitar fielmente a animação como, por exemplo, a cena em que a Rena Svens precisa simular que está correndo para levar Kristoff e Anna até o palácio de Anna. Já a presença da figura clownesca na peça teatral da Broadway, é representada por meio da protagonista Anna, que por vezes é desajeitada, atrapalhada e engraçada provocando o riso da plateia.

Nas produções atuais de *Os Saltimbancos*, como a da companhia Odeon, de 2011, podemos perceber a utilização da pantomima quando os personagens tentam trazer características dos animais, por meio do andar, da diferenciação de planos altos e baixos, e de movimentos corporais e faciais. Assim como também ocorre na produção feita pela Cia Copas, em que os personagens trazem características dos animais que representam. Esse uso, por sua vez, ressalta aspectos que aproximam a peça do universo infantil. Em relação à montagem de 1977, não há registros em vídeo que possam atestar o uso desses recursos em cena.

4.4.2- Máscaras e Teatro de Animação (Bonecos)

As máscaras e a presença de bonecos no palco também são características marcantes nas peças destacadas neste estudo. Na obra de Maria Clara Machado, a caracterização em cena contribui para a permanência dos estereótipos presentes no universo infantil das bruxas, vilões e heróis. Por exemplo, as bruxas más utilizam um tipo de maquiagem que mascara todo o rosto da atriz/ator, tornando-se de fato uma espécie de máscara, com próteses no nariz, olhos postiços, etc. Essa tradição remete à *Commedia Dell'Arte*, cujas máscaras serviam a um tipo de estereótipo para representar personagens fixos.

Em *Frozen* podemos ver a presença da máscara corporal na produção da Broadway, uma maneira diferente de como esse recurso é usado pela *Commedia Dell'Arte*. Esse tipo de mascaramento que a rena Svens exhibe remete ao modelo de máscara expressionista, que se aproxima daquele idealizado por Scheryer e Lavinia Schulz. No palco, a articulação do animal em cena ressalta a tecnologia do aparato utilizado pelo ator.

As máscaras se fazem presente também em algumas montagens mais recentes de *Os Saltimbancos*, em que as feições dos animais por vezes são representadas por meio desse recurso. Na produção de 1977, contudo, pela maquiagem suave e a caracterização sutil dos personagens animais, cujo foco era acentuar mais a metáfora do que eles representam, ao invés de seu sentido denotativo, as máscaras não são apresentadas em cena.

Outro aspecto a ser considerado é o boneco. Em *Frozen*, por exemplo, o personagem Olaf, essencial na animação, daí sua presença no palco ser bastante aguardada e celebrada pela plateia, é representado por esse meio. A forma de manipulação, com a presença visível do ator-manipulador em cena, amplia o grau de comicidade e de espetacularidade, é quase como um show à parte a performance articulada entre ator-boneco.

A primeira montagem de *Os Saltimbancos*, que buscou usar recursos

variados para, justamente, dar voz e ampliar a crítica, contou com o uso de bonecos para a representação dos humanos. Tais bonecos acrescentam uma importante camada crítica ao espetáculo, caracterizada tanto pelas proporções do tamanho (os bonecos eram maiores que os atores que representavam os animais), quanto por suas feições, com um olhar fixo, mirando para frente, o que demonstra tanto a própria alienação do ser humano (fantoques, bonecos de um sistema que só enxergam numa direção), quanto a grandeza de seu poder frente aqueles que não o possuem.

4.4.3- Épico: Música e interação com o público

As músicas, danças e interações/intervenções com a plateia, presentes em tradições como o teatro épico de Brecht, além da própria *Commedia Dell'arte*, têm um importante papel nas peças destacadas, como podemos observar no quadro comparativo, colaborando com a narração e/ou amplificando o enredo. Isso ocorre, por exemplo, quando há a presença de músicas narrativas, quebrando a ação dramática para narrar de outra forma. As danças, por seu lado, potencializam o efeito das músicas, ajudando a compreender melhor a narrativa, e intensificando o efeito de humor. Para Brecht (1978), tanto as músicas, quanto as interações com o público deveriam provocar um distanciamento entre ator e personagem, favorecendo a conjunção de tal movimento com o público para, assim, provocar uma reflexão crítica e a ação do indivíduo. As interações com a plateia, por sua vez, suscitam uma quebra da quarta parede - conceito muito presente no drama burguês (manifestação teatral ocorrida no século XVIII). Devido à quarta parede, os personagens em cena não interagem com a plateia; nesse tipo de teatro tinha um papel passivo diante da peça, apenas como mero espectador.

Segundo Rosenfeld:

O drama, neste sentido rigoroso, é absoluto: não reconhece nada fora dele. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados emanção dele e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não representa algo exterior a ele. [...] O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço (Rosenfeld, 1985, p. 169).

A quebra dessa parede ocorreu justamente com as proposições do teatro Épico de Brecht, em que o ator, em alguns momentos, se dirigia à plateia, trazendo a consciência de se estar assistindo a um espetáculo, visando-se, assim, despertar a dimensão crítica do público. Nas obras destacadas nesta pesquisa, o efeito produzido nem sempre é esse proposto

pelo diretor russo, proporcionando novas chaves para esses recursos nos palcos.

Em *A Bruxinha que era boa*, as músicas ajudam a ampliar partes do enredo, enfatizando certas características ou modos de agir e, ao mesmo tempo, a ludicidade em cena. As canções nessa peça apresentam letras que permitem um maior entendimento e envolvimento da plateia, as danças humorísticas dos personagens somam-se a isso e dão maior comicidade e evocam brincadeiras. Isto, muitas vezes, é ampliado, pelas interações e triangulações com a plateia.

Ao triangular com o público, o ator estabelece com a plateia um tipo de relação, uma certa cumplicidade; no caso da peça *A Bruxinha que era boa* a relação personagem-plateia é para chamar justamente essa última para dentro da cena, causando o efeito de humor. A busca nesses momentos é intensificar o humor e a ludicidade, trazendo à tona aspectos caros ao universo infantil e juvenil: a brincadeira, o riso e a fantasia. Assim, a cumplicidade que se estabelece com a plateia é, na verdade, ainda entre os personagens e o público, não há, como defendido por Brecht, a presença do ator em cena (despido do personagem), mas sim a das bruxas, dos vilões, etc. Tal ação atenua, por vezes, o medo e faz o humor tomar conta do palco.

Em *Frozen* as músicas são essenciais, ajudando a contar a história, assim como ocorre na animação. Tal aspecto é recorrente nas montagens dessa obra pelo mundo, em que as canções, muitas vezes, assumem diferentes idiomas e dialetos nas versões dos mais variados países. A música narrativa e as danças no musical da Broadway buscam conquistar o público, como ocorre na canção *Let It Go*, em que Elsa extravasa sua libertação e comunga esse momento com o público. Esses elementos unidos aos recursos tecnológicos e ao ilusionismo criam um espetáculo grandioso, o olhar da plateia é movido e “seduzido” pelos efeitos especiais. À guisa de exemplo, lembremos da cena “mágica” em que a troca de figurinos no palco é feita em segundos. De maneira geral, a montagem das cenas é feita para envolver a plateia num modo espetacular, dando ao entretenimento a tônica maior, em

detrimento da reflexão crítica ou mesmo ao caráter sentimental, presente na animação cinematográfica (o amor entre as irmãs acima de qualquer coisa).

Assim, as músicas e danças ampliam o efeito espetacular, por vezes, o que temos é um show musical, regado a virtuosismos vocais e efeitos especiais. Em relação à interação com o público, na montagem da Broadway, essa ação não ocorre com muita frequência, são poucos os momentos, durante a apresentação, em que há triangulação com a plateia. Isto vai ocorrer quando o ator ou atriz olha para o público em alguma cena, demonstrando seus sentimentos ou sensações a quem está assistindo (é o caso de quando Anna se atrapalha e olha para a plateia, compartilhando aquele momento de confusão). Mesmo em montagens menores essa é a tônica, na medida em que se busca seguir à risca a produção animada, sem espaço para improvisos ou interferências.

As músicas narrativas com letras que apresentam crítica e suscitam a reflexão são marcas do musical *Os Saltimbancos*. Por seu teor, pode-se dizer que elas de certa forma atuam como a proposta de Brecht, provocando consequentemente uma reflexão sobre o que tematizam. Aliás, vale destacar que algumas canções desse espetáculo já fazem parte do cancionário nacional, não estando vinculadas apenas à peça. Em sua primeira montagem, na década de 1970, pelos recursos da forma escolhidos, como apontados até aqui, pode-se dizer que a camada crítica presente nas músicas se concretizava na intersecção forma-conteúdo. Dessa maneira, unido à caracterização humanizada dos animais, o contraste com os bonecos inanimados representando os humanos, além de outros elementos em cena, versos como: “*Proibida a entrada / Exijo gravata e dados pessoais / Proibido aos mendigos e aos animais / Ah!!*” (Buarque, 2002, p. 6), da canção A pousada do Bom Barão que tematizam a exclusão e a discriminação ou “*A escassa produção / Alarma o patrão / As galinhas sérias / Jamais tiram férias / “Estás velha, te perdôo / Tu ficas na granja / Em forma de canja”*” (Buarque, 2002, p. 3) da música A Galinha, que fala sobre a exigência capitalista pela produção e o descarte daqueles que não correspondem a ela, permitem a construção de uma abordagem crítica sobre o conteúdo apresentado. Outros

personagens, como o Jumento, também carregam a criticidade por meio da alusão à alienação e exploração do trabalhador: “*Jumento não é / Jumento não é / O grande malandro da praça / Trabalha, trabalha de graça / Não agrada a ninguém / Nem nome não tem / É manso e não faz pirraça*” (Buarque, 2002, p. 1).

Algumas outras montagens de *Os Saltimbancos*, contudo, acrescentam diferentes resultados dessa união, provocando uma alteração no plano do conteúdo, na medida em que, muitas vezes, a camada crítica é substituída pela brincadeira e ampliação do humor. Isso ocorre com a montagem da Cia Odeon, em que os atores cantam com a plateia determinadas músicas, incentivando o público a participar. Nesse caso, poderia se dizer que essa quebra da quarta parede seria uma forma de interação que traz um distanciamento do enredo, entretanto, o que se observa é que, ao invés de com a quebra dessa parede o espetáculo transbordar para a plateia, fazendo-a refletir de forma crítica, há uma tentativa de levar público para dentro do espetáculo, inserindo-o no universo da fantasia.

Todos esses recursos destacados, como as máscaras, os bonecos, a pantomima, as músicas, entre outros, apontam para formas de construção que, na maioria das montagens observadas, privilegiam o entretenimento, com destaque para o humor e a representação de elementos consagrados da literatura clássica, como a bruxa e sua caracterização, entre outros. A camada crítica e reflexiva em grande parte não é privilegiada.

Dessa forma, a interação entre forma e conteúdo pode acessar o público de diferentes maneiras. No entanto, não há como esconder suas camadas dialógicas. O fato é que, de qualquer modo, evidencia-se o caráter múltiplo da arte teatral. Se o conteúdo provoca o intelecto, a forma pode suscitar sentimento, e ambos vão requerer uma ação intelectual. Assim como em outras áreas, forma e conteúdo buscam se complementar. No teatro, a própria arte teatral constitui-se por dar formas a diferentes conteúdos e/ou a diferentes faces do conteúdo. Como ressalta Verdier: “O conteúdo se cria na forma, nasce a partir de técnicas e essas se transformam a partir das mensagens, das histórias, dos códigos” (Verdier, 2004, p.

2).

Essa união indissociável, como destacou Adorno (1970), é o que permite a consecução de obras, cujos resultados podem acessar diferentes aspectos, da diversão à reflexão. As tradições históricas do teatro destacadas neste estudo dão efetivos contributos para a realização dessa diversidade. Acreditamos que isso pode ser visto nas obras estudadas, cujas montagens mostram essa amplitude de efeitos.

Na peça *A Rainha no Espelho*, montagem realizada para esse estudo com o objetivo de revelar uma interface prática dos aspectos analisados ao longo da pesquisa, buscou-se justamente destacar essa discussão a partir do uso de alguns dos elementos advindos de tradições históricas do teatro, em diálogo com um conteúdo que suscita a reflexão sobre o ser e sua experiência no mundo, como poderemos verificar no capítulo seguinte.

5 - FORMA E CONTEÚDO EM INTERSECÇÃO NA PEÇA *A RAINHA NO ESPELHO*

5.1 - A Construção

A peça *A Rainha no Espelho*, de autoria da professora e dramaturga Cristina de Oliveira, produzida inicialmente em 2019, ganhou uma nova versão em 2024, incorporando elementos em destaque nesta pesquisa. A escolha por realizar essa montagem se deu pela necessidade de estudar e experimentar os aspectos práticos envolvidos nos estudos realizados ao longo deste nosso percurso investigativo, na medida em que uma parte essencial do teatro é justamente a vivência.

Como uma arte viva, que se modifica em contextos histórico-sociais distintos e nas escolhas de seus realizadores, é importante acrescentar aos estudos que englobam essa arte, sobretudo quando estes abarcam a análise da forma e conteúdo em montagens de espetáculos, um olhar sobre sua prática. Foi justamente esse o aspecto que motivou a produção e montagem da peça *A Rainha no Espelho*.

Apresentada dia 15 de Junho de 2024 no Teatro Commune, localizado na região da Consolação, em São Paulo, a peça *A Rainha no Espelho* contou com uma banda composta por dois músicos - Claudinei Longatti e Nico Marcelino (que além de tocar também atua em momentos específicos da peça), duas atrizes (Selma Simões e Carolina Xavier), além de Matheus Henrique, operador da iluminação. Cristina de Oliveira, escritora da peça, também fez a direção artística do espetáculo; Lourdes Guimarães juntamente com Edna de Oliveira participaram da produção da montagem e eu, Carolina Xavier, além da atuação, me encarreguei da direção geral do espetáculo.

A peça *A Rainha no Espelho* foi concebida pelo Grupo Comunicart & Cia, que apesar de atribuir cargos e tarefas iniciais para cada um, traz um conceito de trabalho semelhante ao do *Theatrè du Soleil*, em que todos têm consciência do processo global de montagem da peça (tanto do cenário, quanto no figurino, luzes, etc.). Portanto, os atores, a direção, os músicos e a produção realizam também

outras funções que não apenas aquelas primeiramente designadas. No *théâtre du soleil*:

Em geral, os atores que optam pela criação coletiva estão no contexto do teatro de grupo e têm como objetivo ampliar sua participação, deixando de ser apenas aqueles que se encarregam de criar personagens e representá-las para se tornarem autores e produtores³⁴

Assim, para entendermos essa obra e sua concepção precisamos perpassar por esses e alguns outros elementos que a constituem. Conforme destaca Forjaz baseada nos conceitos de Appia:

A arte dramática não é a mera junção das artes, mas empresta das outras artes os elementos que a compõem. A organização desses elementos, por sua vez, cabe à encenação. No entanto, para um pleno desenvolvimento da encenação é necessário entender a natureza diferente de cada um desses elementos e de suas relações. (Forjaz, 2021, p. 8)

Essa peça traz em si elementos que descendem do universo da fantasia, como espaços oníricos, personagens não-realistas e assim por diante. Tais referências, por sua vez, acompanham um enredo que aborda reflexões profundas sobre o ser humano e sua existência. Há, portanto, uma mescla entre aspectos que apontam por vezes para obras voltadas para crianças e jovens, bem como alguns mais complexos, com temas que envolvem egoísmo, orgulho e medo, dentre outros. Daí a escolha dessa obra para realizar a experimentação teatral com os elementos destacados nesta pesquisa.

O texto dramático traz em si uma boa quantidade de rubricas descritivas, com indicações de movimentação em cena. Tal fato se deu, sobretudo, pela inserção de elementos da pesquisa no texto inicial, que em si não apresentava muitas indicações. O enredo da peça aborda a busca de uma rainha que, ao se deparar em outra dimensão, tenta retornar dessa viagem astral e/ou onírica para sua antiga vida majestosa. Em sua trajetória, a rainha Augusta se revela orgulhosa e insensível à sua própria condição. Algumas figuras misteriosas surgem em seu

³⁴ CRIAÇÃO Coletiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo622/criacao-coleti-va>. Acesso em: 15 ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

percurso para ajudá-la (ou não) a encontrar o caminho de volta ao seu reino, como Rurim, uma espécie de guia e a Mascate, personagem que tem um papel parecido com o de Rurim, porém numa chave mais cômica. Trata-se, portanto, de uma aventura que ocorre em outro plano, que não o real, e que aborda os valores, sentimentos e desafios da personagem. É uma caminhada de reconhecimento e despertar interior.

5.1.1- Figurino em cena: diálogo entre estética e dramaturgia

Ao escolher os figurinos das personagens da peça, optou-se por uma estética que dialogasse com alguns contos clássicos infanto-juvenis, sobretudo tomando como base o imaginário construído pela Disney, que é visto por muitos como referência. Assim, a personagem Rainha Augusta, por exemplo, estava vestida com uma blusa de manga bufante e uma saia ampla e rodada (dando um efeito de vestido), na cor salmão, modelo e tom que remetem aos usados pelas princesas de contos clássicos em suas versões adaptadas para filmes e desenhos animados do referido estúdio, que geralmente usam vestidos com mangas bufantes e em cores leves, como o azul claro de Cinderela ou o rosa da Bela Adormecida. Augusta também ostenta uma coroa brilhante, um objeto importante para o reconhecimento da personagem, reafirmando seu papel majestoso em cena. A coroa tem, portanto, um papel essencial para o conflito e, por conseguinte para a descoberta da rainha: se no início há um apego exagerado da soberana pela coroa, o que a torna capaz de brigar, quando sente a ameaça de perdê-la; ao final, ao descobrir sua verdadeira majestade, a coroa é deixada de lado.

Para Rurim, a partir das rubricas e falas do texto, percebemos que ele é um personagem que conhece bem o lugar em que está inserido, além de carregar um ar misterioso:

Eu limpo quando precisa, guio, quando existe um caminho, indico quando há necessidade... Na verdade, (fala de forma misteriosa) eu sou uma tecelã, que costura o destino / Eu sou um barqueiro que com as almas navega / Eu sou uma estrada, de lucidez e desatino. Meu nome é Rurim (Oliveira, 2024, p. 53).

Dessa forma, seu figurino evoca mistério, utilizando cores mais sóbrias, como roxo escuro e verde. Porém, ainda assim, a roupa possui detalhes brilhantes, proporcionando um efeito espetacular que se afasta da concepção realista. Esse mesmo efeito também pode ser observado no personagem músico, no início da peça, cujo figurino inclui um paletó com detalhes brilhantes. Com seu papel enigmático, a caracterização do Rurim aponta para algum tipo de mago: usa vestes longas, com mangas amplas, ressaltando sua integração ao rol desse tipo de personagem.

Outra personagem na peça é a Mascate, que já incorpora uma chave

cômica. Essa personagem, que usa roupa espalhafatosa utiliza máscara e apresenta um figurino composto por uma mistura de peças que não combinam entre si (uma saia colorida, um paletó feito de retalhos e uma touca) justamente para representar a própria confusão que a Mascate causa no público, em que ora ela é enganadora, ora ela age como se fosse um guia ou mesmo a consciência da rainha.

Duas outras personagens da peça são: o músico, cujo figurino, como apontado, traz uma mescla entre o simples (camisa e calça comuns) e a fantasia (como o casaco brilhante estilizado), buscando-se ao mesmo tempo identificá-lo como um músico que não integra o grupo de atores, mas também um personagem em cena (num movimento de distanciamento e aproximação com a narrativa e o público), e a velha, que surge na última cena, em que a caracterização remete a dos contos clássicos, com uma saia e blusa simples e um lenço a lhe cobrir a cabeça, reforçando certos estereótipos desses personagens em contos infanto-juvenis. Há outro músico em cena, porém apenas um deles atua como personagem; o outro, assim como destacado por Brecht, participa do espetáculo no palco como um elemento que visa quebrar a narrativa e oferecer ao público um distanciamento por vezes do enredo.

5.1.2- Cenário e luz: elementos da narração

O cenário para acompanhar a trajetória da rainha traz um ambiente apontado no texto dramaturgico como indefinido, e foi concebido de forma a fugir do realismo. Assim, foram montadas estruturas cênicas de forma quadrada que se transformam ao longo das cenas, criando elementos mais subjetivos, que fazem alusões aos ambientes por onde a rainha passa (e que, por sua vez, espelham o interior da própria rainha). Para compor o cenário, foram utilizadas caixas de papelão, para que houvesse ampla mobilidade a fim de que fossem rotacionadas a cada troca de ambientação. Por exemplo, no local onde habitam as almas de Vidas Sebosas, para onde Rurim guia a Rainha para que ela procure a luz, uma das caixas contém galhos retorcidos enquanto outra apresenta um fundo de pedras com aplicações de desenhos em formatos de rostos em diferentes posições, numa menção às almas de vidas sebosas (tomados aqui como aqueles que se perderam em seu egoísmo, orgulho e falsidade, algumas das características que a própria rainha exhibe).

A face que fica aparente quando a rainha se encontra no ambiente inicial, bem como quando ela descobre de fato seu caminho, é adornada nas caixas com insígnias de coroa e arabescos. Buscou-se aqui enfatizar a majestade, que é reconfigurada ao longo da peça: inicialmente a rainha vê em sua coroa, sua posição superior, mas ao fim ela se depara com sua verdadeira majestade, a que está de fato em seu interior. O cenário é, portanto, minimalista e aponta para uma ambientação não realista e metafórica.

Outro elemento em cena que é a chave para a peça, colaborando para a mudança da rainha, é o espelho. A estrutura serve como uma espécie de portal por onde a rainha consegue ver o outro, perceber além de si, despertar a empatia, modificar sua percepção do mundo e de si mesma e marcar sua reafirmação enquanto ser vivente. Encontrado no local mais sombrio por onde a rainha passa, o espelho inicialmente é mostrado como um objeto para a vaidade da rainha (nele, ela se arruma e reafirma seu brilho para além de qualquer condição).

Ao longo da peça, contudo, o espelho vai assumindo outras funções: através dele a rainha consegue observar o outro (no caso, a própria plateia, que é

inserida na cena quando Augusta se refere àqueles que a olham naquele momento). Essa cena, cuja construção é dramática, se coloca no meio de outras, cujo tom pende mais para o cômico, funcionando, portanto, como uma espécie de *insight*, uma luz que acende, mas em seguida se apaga, já que o tom cômico retoma em seguida; porém o vislumbre do outro pelo espelho deixa seu rastro nos passos da rainha: ela vai se lembrar desse fato mais a frente, quando é confrontada na sua caminhada. O espelho assume mais ao fim o papel de refletir tal confronto e a mudança da rainha, que descobre de fato sua verdadeira majestade.

Pode-se, com essas referências ao espelho na montagem da peça, estabelecer um diálogo com *Alice Através do Espelho*, em que a personagem de Carroll (2013) ao cruzar o espelho consegue ver o que até então se encontrava escondido. Assim também acontece com a rainha: ao passar pelo espelho enxerga e reafirma sua verdadeira majestade, que até então ela não conseguia enxergar.

Outro elemento a ser destacado é o animal de estimação da rainha, chamado Will. Trata-se de um objeto de cena importante para a construção da narrativa. Will é um guaxinim (um boneco de pelúcia, na verdade) que traz muitas significações para a representação da rainha. Ao mesmo tempo em que em alguns momentos a rainha demonstra ter carinho pelo animal (acariciando-o ou mesmo dançando com ele), em outros ele é tratado como um objeto, sendo jogado, amassado e sacudido. Ele também é ressignificado em vários momentos, se transformando em leque, espanador, lenço, etc. A forma como a rainha o trata revela as várias faces da mesma: seu carinho e raiva, seu apego e desprezo. Essa relação culmina com o descarte de Will pela rainha, que o dá sem remorsos à mascate. Nessa cena, inclusive, fica patente a vaidade e egoísmo da rainha, que reafirma ter condições de comprar com seu poder aquisitivo mais mil exemplares de Will.

Além do cenário, a iluminação também desempenhou um papel relevante na ambientação de cada cena, constituindo-se como um elemento narrativo importante. Para caracterizar os ambientes optou-se por luzes mais marcadas: mais clara para o início e o final, bem como para cenas e canções mais alegres, e mais escuro no local onde estão as almas de vidas sebosas e nos trechos cujos conteúdos acentuam o mistério e o drama. Assim ocorre, por exemplo, quando a rainha chega no local onde habitam as almas de vidas sebosas, cuja luz acentua

tons de azul escuro. Também no momento em que a rainha Augusta coloca a máscara que a transforma, a luz acompanha o movimento da rainha, piscando em tons sombrios o que reforça a intensidade e a tensão do momento. Já quando a rainha encontra sua verdadeira majestade, o tom claro assume o palco, refletindo a verdadeira luz que a rainha procurava e que estava nela mesma. Como observa Forjaz (2021), a luz atua como o componente que une os recursos visuais e temporais presentes no palco, incluindo a música e o texto, e para ele, citando Appia:

O movimento da luz transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornado móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira actante da cena ou aquilo que Appia chama primeiro de luz ativa e, depois, de luz viva: “A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida” (APPÍA, 1968, p. 99).

Assim, podemos perceber que o figurino, o cenário e a luz são elementos essenciais para dar forma ao conteúdo apresentado. Um exemplo disso ocorre durante as mudanças de cena, quando a rainha caminha com Rurim em direção ao ambiente de “Vidas Sebosas”, e a iluminação se modifica simultaneamente. Aliás, nessa mesma cena é importante ressaltar o componente épico introduzido e que promove uma quebra no enredo: à medida que a rainha caminha, o iluminador apaga todas as luzes, para que de fato crie a impressão de que aquela cena acabou e vamos iniciar outra. Contudo, ao perceber que a escuridão está se intensificando, a Rainha fala: “Está muito escuro aqui, eu ordeno que acenda a luz” (Oliveira, 2024, p. 60), e então imediatamente o iluminador acende todas as luzes de novo, atendendo o pedido da rainha, introduzindo uma comunicação extra-narrativa em cena.

5.2 - A Análise

5.2.1- *Personagens em diálogo*

A caracterização física da rainha Augusta dialoga diretamente com as princesas e rainhas dos contos clássicos infanto-juvenis. Ela, inclusive, se reafirma como pertencente a essa categoria de personagens. Mas agora se trata de uma rainha que, diferente de muitas personagens consagradas por sua bondade e generosidade, traz outra perspectiva em cena. Assim, seu egoísmo e orgulho são ressaltados em boa parte do enredo, sendo ela uma rainha que não consegue perceber o outro. Porém, em sua caminhada ela vai despertando sua sensibilidade. Pelo espelho ela começa a enxergar além de si própria. A rainha Augusta traz em si uma certa inocência, o que a faz ser facilmente enganada. Tal característica, juntamente com sua jornada de autodescoberta, aproxima, por vezes, a rainha do público. Então, mesmo que a princípio a personagem se distancie na intencionalidade e comportamento daquelas apresentadas em contos de fadas, cuja bondade é um ponto de destaque, a rainha Augusta se aproxima das mesmas na medida em que revela trazer uma inocência em seu âmago.

A figura que a acompanha, Rurim (Figura 42), integra o grupo de personagens-guia/mentor. Segundo Nelly Novaes Coelho (2012), em determinado ponto da jornada do herói, surge um auxiliar ou mediador (natural ou sobrenatural) que o ajuda a alcançar seu objetivo. Joseph Campbell, em seu livro *Herói de Mil Faces* (1949) cita, em sua primeira versão, 17 passos da jornada do herói, que estão divididos em 3 categorias: “A partida”; “A iniciação”; e o “Retorno”. Para Campbell é na primeira parte que o herói recebe um auxílio de uma espécie de protetor. Nesse caso, pode-se, em determinados momentos, relacionar o personagem Rurim com uma espécie de consciência da rainha, assim como o grilo falante em Pinóquio. Porém, Rurim, ao mesmo tempo que se oferece para ajudar Augusta a encontrar seu caminho, também parece antagonizar essa busca. É um personagem misterioso nesse sentido, que não deixa claro as suas reais intenções.

Figura 42: Rainha Augusta e Rurim



Fonte: Acervo Comunicart & Cia.

Outra personagem que também assume esse papel de guia é a mascate (Figura 43), contudo da mesma forma boicotando, por vezes, as chances da rainha de conseguir voltar à sua vida “majestosa”. Nesta personagem, aliás, as características cômicas são acentuadas, tanto na forma quanto no conteúdo. Ainda, ao se referir à rainha quando a encontra pela primeira vez, sua percepção aponta para a dubiedade de seu papel: “[...] Um aperitivo antes do almoço! Melhor do que carne dura de pescoço, só mesmo uma alma bem fritinha.[...]”. Assim, nesse momento, ela parece ressaltar a intenção de ‘devorar’ a alma da rainha. Tal comportamento é reforçado em suas ações ao longo das cenas, inclusive rindo dos fracassos da rainha. Sua caracterização tem reminiscências de personagens antagonistas de contos infantis, como algumas bruxas que são retratadas com a coluna curvada, roupas com retalhos, etc.

Figura 43: Rainha Augusta e Mascate



Fonte: Acervo Comunicart & Cia

A personagem da Velha que surge ao final do espetáculo (a rainha Augusta em outra versão) reverbera esse diálogo com personagens dos contos infanto-juvenis. Segundo Sampaio, N.; Reis, L. de A.; Reis, L. de A.,³⁵ nos contos infantis, as personagens mulheres associadas à velhice são associadas a condições negativas: “[...] a velhice é desenhada com condições sombrias que são fixadas na memória.” (p. 16), fato que os autores confirmam ao descrever como a velha bruxa do conto João e Maria é descrita (p. 16):

[...] abriu-se a porta da casinha e saiu uma velha muito feia, mancando, apoiada em uma muleta. João e Maria se assustaram, mas a velha sorriu, mostrando a boca desdentada”.
- “A velha fingia ser muito boa, mas na verdade era uma bruxa muito má, que atraía as crianças; para isso havia construído a casinha de pão-de-ló (p. 16).

Assim, as características da personagem são associadas à maldade. Da mesma forma ocorre em outros contos clássicos, como *A Branca de Neve*, cuja madrasta se transforma em uma velha para enganá-la e fazê-la comer a maçã

³⁵ SAMPAIO, N.; REIS, L. de A. dos.; REIS, L. A. dos. A mulher idosa nos contos infantis: Os estereótipos da velhice e a violência simbólica. *Geopauta, [S. l.]*, v. 5, n. 1, p. e6192, 2021. DOI: 10.22481/rg.v5i1.6192. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/geo/article/view/6192>. Acesso em: 15 jul. 2023.

envenenada. Para Sampaio, N.; Reis, L. de A.; Reis, L. de A. (2021), tal associação da velhice com algo ruim se contrapõem à imagem da princesa, com sua juventude e bondade:

De igual modo, as moças identificadas como princesas estão em contraste com a personificação física da idosa que se refere à feiura, amorfa, maltrapilha, e com deficiência física. (...) Os aspectos corporais se tornam uma marca expressiva do perfil feminino estipulado pela sociedade que tem seus parâmetros definidos e pautados em torno da formosura e perfeição física. Esses exemplos revelam como a mulher idosa é retratada nessas histórias infantis, como os estigmas da velhice são desenvolvidos e, conseqüentemente, vão se disseminando e produzindo conceituações nefastas, distorções e manipulações quanto ao processo natural de envelhecimento humano (p. 19).

Na peça *A Rainha no Espelho*, buscou-se dialogar justamente com esse aspecto, invertendo, de certo modo, os papéis na representação da personagem: Augusta jovem se mostra egocêntrica e orgulhosa, já a Augusta idosa é aquela que surge após o percurso de autoconhecimento da rainha. As estereotípias associadas à velhice foram ressaltadas para facilitar a identificação com essa categoria de personagens para, assim, construir novas associações em relação à mesma.

5.2.2- Atuação entre máscaras

No que diz respeito à atuação, procurou-se trazer alguns elementos pontualmente que remetem a aspectos históricos, como o *clown* e a pantomima. Tais recursos podem ser observados, por exemplo, na cena em que rainha dança de forma desengonçada, durante a canção *Uma rainha é o que eu sou*, trazendo um tom clownesco para a cena, ou nos movimentos estereotipados da mascate (andando de forma curvada ou jogando as pernas para os lados enquanto dança). É importante reforçar que, quando a Mascate se depara com situações mais complexas, que explicitam a descoberta da rainha de algo mais profundo e reflexivo (como, por exemplo, no momento em que Augusta se olha no espelho e se depara com olhares que a fazem refletir sobre si e os outros, ou quando supostamente encontra a luz, o que representa uma espécie de libertação da rainha daquele mundo), seu tom se modifica, e o cômico dá lugar a algo mais sério, o que é marcado pela mudança da postura de corpo (que fica mais ereto) e do tom de voz.

Na atuação de Rurim, o tom soberano e os gestos seguros são as marcas do personagem, que se mantém ao longo da peça, o que só é abalado na confrontação final com a rainha, quando essa reafirma sua identidade e encontra de fato seu caminho. Nesse caso, a dureza de Rurim se abrande e ele de fato reconhece que Augusta encontrou seu caminho.

Em sua trajetória, a rainha também vai modificando sua postura, na medida em que vai despertando a sensibilidade para o outro e seu orgulho e egocentrismo começam a dar espaço à empatia. Assim, a princípio, os movimentos da majestade são mais marcados, clownescos, um tanto quanto estereotipados para mostrar seu orgulho. Porém, ao longo de sua caminhada, tal tom é substituído pelo dramático, assim o gestual vai acompanhando essa mudança, e as expressões exageradas da rainha vão dando lugar a uma atuação mais próxima da realista: gestos mais contidos, menos marcados.

Nesse sentido, a máscara que a rainha usa em determinado momento se torna um elemento essencial para reforçar ou marcar essa mudança da personagem. De certo, antes de a rainha colocar a máscara o tom dramático já

começava a tomar a cena. Mas embora isto ocorra, é a colocação da máscara que constitui um fator essencial nessa modificação.

A máscara utilizada pela rainha enfatiza a atmosfera sombria na qual se encontra a jovem “soberana” naquele momento. Seus traços são, portanto, mais grosseiros, análogos aos dos personagens da *Commedia Dell'arte*, como Pantalone (Figura 44), um arquétipo do velho rico e avarento, o que faz um paralelo com o orgulho e egocentrismo da rainha. A máscara, neste caso, simboliza o lado mais nefasto de Augusta naquele instante, o que, aliás, é reforçado pelos versos da canção que ela entoa nessa cena, como, por exemplo: “[...] Na minha mão esmagarei todo o mundo [...] Serei conhecida como má e injusta [...]”.

Figura 44: Máscara utilizada pela rainha Augusta (à esquerda) e máscara característica do Pantalone (à direita).



Fonte: Máscara da rainha Augusta - acervo pessoal; Máscara do Pantalone - disponível em: <https://anteracom.wordpress.com/2021/06/26/commedia-dell-arte/>.

É importante destacar a relação entre essa máscara e a usada pela mascate, cuja caracterização também inclui o mascaramento, mas, neste caso, com um tom cômico. As feições da máscara da personagem mascate buscam estabelecer um diálogo com alguns traços presentes em outro personagem da *Commedia Dell'Arte*, chamado Brighella (Figura 45), um servo fiel, mas egoísta e trapaceiro, que trabalha para Pantalone. Essas características, inclusive, se relacionam com o caráter da mascate, que em alguns momentos revela não ser tão bem-intencionada.

Figura 45: Máscara utilizada pela personagem Mascate (à esquerda) e máscara característica do personagem Brighella (à direita).



Fonte: Máscara da mascate - acervo pessoal; Máscara do Brighella - disponível em: <https://medievalboutique.com/product/brighella-paunchy/>

A máscara, seguindo alguns dos ensinamentos tanto de Ariane Mnouchkine (do *Theatrè du Soleil*) quanto de Jeans Jacques Lecoq³⁶ evoca uma atmosfera menos realista, deslocando o corpo “fora do eixo comum”(ou seja, de uma posição ereta, por exemplo). Dessa forma, o corpo é atravessado pela máscara e se transforma em um corpo poético e, embora a máscara tenha a função de ocultar o ator, ela revela outras possibilidades, proporcionando novas formas de interação entre corpo, ator e personagem.

Assim, quando o corpo é atravessado pela interferência da máscara na relação com o ambiente que o envolve, ela revela uma materialidade arquetípica, que atualiza esses aspectos historiográficos culturais, contidos no corpo do humano, realizando dessa maneira concretudes poéticas na cena, através dos meios e formas de interação e relação do ser (Duarte, 2017, p.13).

Enquanto a máscara utilizada pela Mascate produziu efeitos humorísticos, devido ao corpo curvado e à voz aguda, (contrastando com o caráter duvidoso

³⁶ Jacques Lecoq (1921-1999) foi um ator, mímico e professor de arte dramática. Sua jornada começou com a experiência corporal que acumulou como ginasta, esportista e professor de educação física, atividades que marcaram o início de sua carreira. Posteriormente, Lecoq voltou seu interesse para o corpo como ferramenta de interpretação e expressão do ator, investigando métodos para predispor o corpo a adotar diversas posturas exigidas por diferentes personagens e contextos cênicos.

dessa personagem, que muitas vezes tentava enganar a rainha), a máscara usada pela rainha produziu um efeito distinto na plateia. Para pensar nessa atuação, seguiu-se o mesmo princípio acima em que o corpo é atravessado pela máscara, desconstruindo o realismo, e trazendo novas possibilidades. No caso do mascaramento da rainha, esse recurso não foi usado para comédia como no caso da mascate, mas sim para criar tensão. Então, a partir do momento em que a rainha coloca a máscara, o corpo dela se contorce em movimentos intensos, e o nariz da máscara vai indicando a direção para onde o corpo aponta. Dessa forma, a partir do mesmo princípio de construção, procurou-se atingir objetivos diferentes diante da plateia, um preconizando o humor e outro o drama.

5.2.3- Músicas e interações

As músicas são, no diálogo que se buscou construir na peça *A Rainha no Espelho* com os aspectos estudados nesta pesquisa, um elemento de destaque, na medida em que perpassam importantes tradições históricas do teatro, como a *Commedia Dell'arte* e o Épico, e estão fortemente presentes nas peças estudadas: *A bruxinha que era boa*, *Frozen* e *Os Saltimbancos*. Assim, na trajetória da rainha Augusta, as músicas ajudam a construir o enredo trazendo, por vezes, os sentimentos e estados da personagem. Nesse sentido, algumas canções não esboçam tanto as ações, mas sim as emoções, abrindo espaço para uma dimensão interior, o que quebra a ação dramática, e permite compreender e amplificar a narrativa encenada. Dessa forma, busca acentuar uma das características destacadas no teatro Épico de Brecht, conforme explica Rosenfeld:

Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto [...] Não intensifica a ação [...] Quanto aos songs, variam na sua função, alguns deles são dirigidos diretamente ao público [...] Outros visam tanto ao público quanto aos outros personagens. Alguns fazem parte do contexto da peça e da ação, interrompendo-a apenas pela passagem a outra arte que não a declamatória; outros não têm relação direta com a ação e detêm radicalmente o fluxo dramático. [...] a sua universalidade permite-lhes fazerem parte de peças diversas, sem que percam a sua função comentadora (Rosenfeld., 1985, p. 160).

Ao longo da peça *A Rainha no Espelho*, oito canções executadas ao vivo pontuam a descoberta interior de Augusta. As músicas nessa peça por vezes apresentam letras mais bem humoradas e referenciais, como a canção *Uma Rainha é o que eu sou*, em que a rainha reafirma de forma cômica seu poder como membro da realeza, como por exemplo nos versos: “Por isso vou mandar, meu reino exigir. Eles vão adorar, felizes em servir”, (Oliveira, 2024, p.55) ou trazem uma dimensão crítica e reflexiva. As músicas colaboram tanto para acentuar o estado interior da personagem, e complementar o enredo, quanto para ampliar a reflexão em cena. A peça inicia-se já com uma canção que, indiretamente, destaca a busca da rainha e a necessidade de sua caminhada para se descobrir, mesmo que erre nesse percurso, como revelado no verso: “[...] Mesmo que seja errado, devo seguir um lado [...]”, acentuando ainda a desilusão refletida no espelho (“Espelho, espelho, és uma ilusão. Olho e não encontro a imensidão”).

Outras canções destacam diferentes sensações e emoções que surgem nessa caminhada, como o orgulho, o engano, a agonia, a desilusão e assim por diante. Há, por vezes, um diálogo entre Rurim e a rainha, como na canção *O que Brilha*, em que, enquanto a rainha se gaba de seu brilho próprio (“[...] sem duvidar que esse brilho sou eu lá do leste [...]”, Rurim alerta: “Não vá se enganar uma hora o brilho vai se apagar” (Oliveira, 2024, p. 62). A música final dialoga com a primeira canção, dessa vez reforçando a verdade, encontrada pela rainha após atravessar o espelho: “No tempo há outro lugar, e a verdade ajuda a encontrar”.

Algumas canções são acompanhadas em muitos momentos por coreografias, que ajudam a compor a cena, dialogando com o que é expresso nas letras das canções. Por exemplo, quando a letra remete a algo mais cômico, como na referida canção *Uma rainha é o que eu sou*, a personagem Augusta dança de maneira desengonçada e espalhafatosa, contrastando com o conceito de majestade reforçado na canção; na música *Ajudar* há um jogo de corpo em que a rainha e a mascate reverberam a letra, na qual Augusta se movimenta com a pá pedindo ajuda, enquanto a mascate foge para, como na letra, mostrar que não pode auxiliá-la.

Há a introdução na cena de um recurso que, mesmo exterior à história, pela sua configuração no palco, é incorporado ao enredo: a banda, que acompanha as músicas ao vivo. Trata-se de um elemento extra narrativa, que não é referenciado no texto. A participação de um dos músicos em algumas cenas modifica a percepção desse recurso externo, inserindo-o na apreensão global da trama. O músico-personagem está presente já na cena inicial e, após cantar a primeira canção, sai correndo de cena carregando o seu banco e o violão. Vê-se esse movimento e se ouve, ao mesmo tempo, os gritos da rainha chamando por seus súditos. Notadamente, faz-se a interação do músico (que pode inclusive ser entendido como um dos súditos da rainha, que foge de medo quando ela chama) com a rainha. Por certo, essa interação se faz mais efetiva quando, por ordem dela, experimenta a coroa de Augusta (atuação que reforça o tom cômico do momento). Ao longo das outras cenas, contudo, o músico volta a assumir seu papel na banda, um elemento que não participa da ação no palco (mas está ali, presente). Ele volta

a ser personagem no final, quando procura por Augusta pelo palco e pela plateia, e interpreta a última canção, num movimento circular que fecha a narrativa (ele abre e encerra a peça com músicas que se referem à trajetória da rainha).

Tal personagem, com suas interações pontuais com a rainha, portanto, simula uma espécie de ponte entre o real e a fantasia, entre a cena e o público. Trata-se, por conseguinte, de um elemento que ajuda a furar o ‘manto’ da realidade e mergulhar na fantasia e vice-versa, trazendo um pouco da ficção para o real, como na cena final em que interage diretamente com a plateia em busca da rainha Augusta.

Outro elemento que também ajuda a pontuar essa quebra da quarta parede é a comunicação da rainha com a plateia. Isso ocorre no início, quando ela se refere e procura algum súdito entre aqueles que assistem, quando triangula com o público (o que ocorre em alguns momentos ao longo das cenas), e nos monólogos em que dialoga diretamente com a plateia. Nessas cenas, subtextos que trazem crítica e poeticidade ganham espaço. É o que ocorre, por exemplo, quando Rurim sai de cena e Augusta conta para quem a assiste sobre seus desejos realizados enquanto rainha, como a construção de um prédio bem alto, tendo que, para tanto, desapropriar umas nuvens (aqui, numa reflexão sobre ter poder e não se importar com os demais), ou no momento em que encontra o baú, cujas memórias guardadas trazem, além de críticas a comportamentos como egoísmo e orgulho, ou mesmo sobre a condição econômica, o medo e o abandono, sentimentos repletos de poeticidade. Também no monólogo final da rainha o tom poético toma a cena, e seu olhar, voltado ao público, direcionam suas palavras e reflexões não mais a outro personagem em cena, mas sim àqueles que assistem, como no trecho em que ela reafirma qual é a sua verdadeira majestade:

Minha verdadeira majestade. Encoberta, apesar de sempre presente. Escondida./Mesmo pairando como um farol que ilumina o mar revolto. Guardada embaixo do brilho falso/ da identificação vazia, do desejo nunca satisfeito, quando deveria guiar meus passos vacilantes (Oliveira, 2024, p. 86).

Nesta montagem objetivou-se reunir vários elementos estudados para destacar, no plano do conteúdo, a busca interior do indivíduo à procura da redenção diante do seu orgulho e indiferença, o que, por si só, é um tema

universal. Com uma proposta tão complexa, o espetáculo se construiu, portanto, em camadas, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo. O enredo, que inicialmente aponta para algo mais cômico e leve, dá espaço para um tom mais profundo, que acentua as reflexões sobre o indivíduo e sua existência em meio ao orgulho, egoísmo e insensibilidade com o outro.

Na medida em que o despertar da personagem vai ocorrendo, outras propostas vão surgindo em cena: o tom mais realístico das atuações, as letras tristes e sombrias das canções, as reflexões compartilhadas com a plateia numa quebra da quarta parede e assim por diante. Esse percurso da personagem vai se tornando, portanto, uma reflexão de muitos daqueles que assistem à peça: o espelho reflete a todos, assim qualquer um pode ser Augusta. A transição de tom é mais uma amostra da abrangência da peça, que destaca elementos que povoam desde o universo infantil e juvenil até o adulto, com reflexões mais complexas e profundas.

5.3 - O TRABALHO DO ATOR: REFLEXOS E REFLEXÕES

Para uma melhor compreensão da produção da peça *A Rainha no Espelho*, tendo como norteador a relação forma-conteúdo, vale destacar a experiência proporcionada e o percurso desenvolvido pelos atores nessa montagem. A peça foi protagonizada por duas atrizes, e contou com a participação de um músico-ator que atuou em alguns momentos ao longo da peça, como já considerado. Selma Simões, a atriz que interpretou os personagens Rurim e Mascate é bailarina, atuando por muito tempo nos palcos, e atualmente é professora. Sua participação na dança lhe trouxe um repertório corporal que pode ser utilizado para a montagem dos papéis que desempenhou, colaborando bastante para a exploração e criação de movimentos e coreografias. Aliás como ressalta Montanheiro (2021), o corpo da dança é dotado de poética que comunica a partir da expressividade as emoções e o pensamento:

O corpo do gestual, do movimento e da dança, é também o corpo da retenção e da parada, que antecipa todo movimento do bailarino. Corpo este, dotado de poética e munido de técnicas aprendidas, praticadas e conquistadas com esforço e tempo pelo bailarino, que são traduzidas como intensa comunicação corpórea. A expressividade do corpo na dança se faz da união do corpo com as emoções, com o pensamento e com a percepção própria do mundo de cada bailarino.” (p. 3).

Contudo, antes da peça *A Rainha no Espelho*, Selma Simões não havia participado de nenhuma outra produção teatral. Assim, optamos por fazer uma oficina a fim dela ter contato com técnicas teatrais de preparação do ator.

Esse trabalho foi essencial para a construção e caracterização dos dois distintos personagens interpretados por Selma Simões. O personagem Rurim, com uma postura corporal mais ereta e com movimentos mais amplos e um ritmo mais lento, contrasta significativamente com a personagem Mascate. Ao contrário do Rurim, a Mascate apresenta um corpo mais sinuoso e curvado, até porque essa personagem utiliza uma máscara como elemento norteador.

A Rainha, foi interpretada por mim, Carolina Xavier, instante de essencial importância para este trabalho, momento em que a pesquisadora cede a voz

acadêmica para sua voz e vez de atriz do fazer teatral.

Podemos perceber que a personagem Rainha teve várias nuances ao longo da peça, passando por momentos de comédia, medo, tensão, drama, dentre outros. Como atriz formada e pesquisadora na área, foi possível estudar e explorar diferentes dimensões em cena, em diálogo com os recursos destacados neste estudo, o que tornou a experiência ainda mais rica e complexa. Assim, para conceber a personagem Augusta, além do trabalho corporal presente nas performances das músicas, por exemplo (em que a rainha mesmo dançando precisava trazer características da personagem), foi preciso recorrer ao trabalho com os sentimentos, uma vez que é uma personagem que traz uma dimensão mais profunda ligada às emoções e suas nuances.

Nesse sentido, vale destacar o trabalho de Lee Strasberg com a memória afetiva³⁷ e Stanislavski com o seu sistema, que além de influenciar o Método de Lee Strasberg, traz o conceito de que memória, corpo e espírito estão unidos

The first, most pervasive of these is Stanislavsky's holistic belief that mind, body and spirit represent a psychophysical continuum. He rejects the Western conception that divides mind from body," (Hodge, 2010, p. 7).³⁸

Para conceber a rainha em todas as suas dimensões buscou-se exatamente esse contínuo psicofísico, para que houvesse uma harmonia na encenação e que a plateia fosse “carregada” para dentro da história. É importante ressaltar que para Grotowski, diretor teatral do século XX, a atuação teria o objetivo de desnudar o ator para mostrar ao público o que é mais íntimo do seu ser, e para isso há técnicas desenvolvidas para que essa exposição seja construída de forma consciente e não sem nenhum controle.

Ainda que Grotowski enfatize que, em sua técnica, o objetivo do ator é chegar ao desnudamento, mostrando ao público o que lhe é mais íntimo, esta exposição psíquica do ator recorre a uma linguagem metafórica. Consequentemente, sua abordagem requer um rigor técnico enorme. As associações evocadas no psiquismo da platéia devem ser fruto dos ideogramas

³⁷ A memória afetiva, como Strasberg destaca, consiste na memória emotiva + memória sensorial, e é essencial para qualquer criação artística, pois ela permite a criação de uma experiência real vivida no palco (tradução nossa).

³⁸ HODGE, Alison. Actor Training. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2010.

construídos pelo ator em sua partitura, e não por uma descarga emocional próxima à histeria (Vidor, 2002, p. 33).

Essa inclusive é uma das chaves para a atuação como a Rainha, em que há a emoção, porém pensada e controlada, e não próxima à “histeria”. Aliás, para que chegássemos ao ponto defendido por Grotowski foi preciso (re)criar e desenvolver as emoções como se fosse um trabalho artesanal, para não perdermos o controle dela: “Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas, antes, como sapateiro que procura o lugar exato no sapato para bater o prego.” (Grotowski, 1992, p. 23-24). Assim, necessitamos de uma precisão e de uma organicidade para alcançar a emoção do personagem em si. Dessa forma, percebemos que em algumas cenas mais próximas ao final da peça, como quando a rainha se via sem nenhuma esperança de sair do lugar em que se encontrava e já vislumbrava o fim da sua existência, optamos por uma encenação mais potente em relação às emoções, como por exemplo, o fato da rainha chorar ao proferir algumas falas, fazendo com que essa carga emocional e poética fosse também dirigida ao público, como no trecho a seguir:

Mas agora... Agora só sinto dor. Dor de perder. Dor de não ter mais nada em que crer. Dor do vazio que inundará minha existência.[...] Dor de perceber que minha alma... Será só um eco de solidão (Oliveira, 2024. p. 84).

Vale destacar que nessa cena não havia nenhuma indicação na rubrica para que a personagem expressasse sua emoção, porém a escolha para dar forma a esse conteúdo foi recorrer à tristeza e ao choro para explicitar o que a rainha sentia naquele momento e transmitir essa emoção para a plateia.

É importante lembrar que a atuação da rainha abarca matizes que vão se modificando ao longo da produção. No início da peça a chave é a cômica. Nesse contexto, podemos perceber que a rainha está sempre rindo e fazendo gestos e movimentos estranhos que não combinam com o estereótipo de uma “majestade”, que teoricamente deveria exibir gestos mais contidos e sérios. Esse tipo de atuação, que recorre ao estereótipo e à comédia, difere da atuação apresentada no final da peça, em que Augusta é mais realista e humanizada, expressando emoções com as quais a plateia pode se identificar.

Participar deste processo complexo que foi a construção da rainha se

mostrou um desafio e um aprendizado, na medida em que, além da diversidade de tons da personagem, ainda buscou-se integrar à atuação, recursos próprios das tradições históricas (como vimos pontuados ao longo de nossa pesquisa). Também nessa linha está a performance realizada para representar a protagonista como anciã, ao final da peça. Encontrar um corpo estereotipado para trazer à cena essa personagem requereu uma pesquisa e um diálogo com o imagético relacionado a essa categoria de personagens: a velha, sobretudo a referenciada nos contos de fadas e maravilhosos.

Esse processo de busca e recolha de modelos e fontes se relaciona com a arte da atuação, que utiliza o ser humano como seu próprio instrumento. Diferentemente da pintura, que recorre à tela e aos pincéis ou da música, que faz uso de instrumentos musicais, a atuação utiliza o ser humano como arte, fazendo dele um elemento para alcançar o que Zeami Motokyo³⁹ chama de “a flor da atuação”, que dentre os muitos significados que pode adquirir, um deles é trazer a beleza para cena, do corpo, da voz, da alma:

De uma maneira geral, podemos considerá-la como sendo o efeito cênico da representação do Nô. Podemos também, um pouco mais concretamente, dizer que ela é o efeito emocional da cena, o toque que eclode no palco através do trabalho do ator. [...] Zeami utilizou a palavra “flor” para expressar o Belo do teatro Nô, pois a flor das árvores e das plantas é bela com as diversidades de suas cores e formas. Contudo, a flor do teatro Nô, que é uma flor do palco, possui uma complexidade diversa da flor da natureza. Em primeira instância, a flor é captada como o objeto do Belo, a flor como imagem da aparência, ou seja, o Belo da flor. A flor da voz, a flor da aparência, a flor d’alma são todas as flores que, enquanto objeto, refletem-se nos olhos do espectador [...] a flor é a imagem do Belo que incita o sentimento do espectador, através da linguagem expressiva contida na própria representação (Giroux, 1987, p. 108-109).

O ator, portanto, é essencial para dar forma aos diversos conteúdos da obra. Por meio da arte da atuação, o ator tem a capacidade de transportar a plateia para um mundo imaginário. Um exemplo dessa afirmação, por exemplo, pode ser visto na cena em que a rainha descobre um baú contendo alguns objetos, esses vão sendo ressignificados ao longo da própria cena: a luneta se transforma em um

³⁹ Zeami Motokyo (1363–1443) foi um célebre dramaturgo e teórico do teatro Nô, uma categoria do teatro japonês. Zeami foi diretor, ator, dançarino e escreveu mais de 80 peças teatrais. O teatro Nô foi estabelecido na sociedade japonesa como uma arte que une a pantomima e o canto.

timão de navio, o sino em uma chave e a caneta em uma batuta. Por meio de gestos, da fala e da emoção, a Rainha “convida” a plateia a embarcar em suas vivências. É importante ressaltar que essa foi uma escolha da forma, no texto dramático não havia rubricas que indicassem como essa cena deveria ser realizada.

Assim, o ator é uma via fundamental que faz o texto chegar à plateia, transportando e dando forma ao conteúdo presente na dramaturgia. Atuar nessa peça e dar vida a personagens a partir do diálogo complexo proposto neste estudo permitiu ampliar o conhecimento teórico e prático sobre a arte da atuação e do teatro como um todo. As formas escolhidas foram essenciais para que obtivéssemos efeitos variados na plateia, além de entretenimento, reflexões sobre a essência do ser humano e a sua presença no mundo (uma das temáticas trazidas pela dramaturgia) foram suscitadas.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso empreendido nesta pesquisa, que se guiou por meio de um estudo comparativo qualitativo (relacionando o papel de formas históricas teatrais em sua origem com seu uso na atualidade em algumas montagens voltadas ao público infantil e juvenil), encontrou na área de Estudos Comparados um campo essencial para sua concretização, a partir do estudo das relações dialógicas, intertextuais e interacionais, possibilitando assim vislumbrar as múltiplas faces que emergem da arte teatral. Tal fato reverbera o conceito defendido por Bakhtin (1999), para quem toda produção cultural traz uma polifonia de vozes, ressaltando ainda o diálogo que se estabelece entre textos e obras, num movimento de reconstrução, oposição ou refutação.

A partir desse estudo, foi possível perceber como as marcas das tradições históricas do teatro se fazem muito presentes nos palcos contemporâneos, assumindo, por meio da relação forma e conteúdo, várias concepções, por vezes diferentes das construídas em sua gênese. Esse fato pôde ser observado ao analisar como elementos destacados da *Commedia Dell'Arte* e do Teatro Épico, juntamente com outras formas de representação (pantomima, *clown* e teatro animado, com o uso de bonecos), trouxeram uma multiplicidade de recursos que permanecem presentes no teatro e que permitem verificar como a interação forma-conteúdo está manifesta na elaboração teatral. Nas obras que integram o escopo deste estudo, foram identificados diálogos com tais recursos, o que possibilitou compreender melhor as diferentes relações estabelecidas em cada uma.

Assim, em *A bruxinha que era boa*, no plano do conteúdo, as referências no texto já apontam para uma aproximação com recursos da *Commedia Dell'arte*, com a presença, por exemplo, de personagens estereotipados (que remete aos tipos fixos da *Commedia Dell'Arte*)⁴⁰ e maquiagens que se assemelham a máscaras para caracterizá-los, como é o caso das bruxas. Também há atuações que usam trejeitos

⁴⁰ Na *Commedia Dell'Arte* os personagens eram fixos, ou seja, eles não mudavam de acordo com as peças. As máscaras, os trejeitos da representação, e o figurino se repetiam em cada apresentação, e ajudavam a identificar esses personagens. Assim, o estereótipo da bruxa má na peça de Maria Clara Machado, caracterizada de forma parecida a outras representações dessa figura que povoa o imaginário infantil, com trejeitos, figurinos, e máscaras/maquiagens que seguem o mesmo padrão, remete aos tipos fixos usados na *Commedia Dell'Arte*.

do *clown*, bem como o uso da pantomima, além da presença da música e de interações com a plateia, importantes elementos usados no teatro Épico. Contudo, em *A Bruxinha que era boa*, diferente da concepção de Brecht, para quem esses recursos deveriam provocar um distanciamento entre ator e personagem para suscitar a reflexão crítica, na obra de Maria Clara Machado reforça a brincadeira e procura incorporar a plateia no universo ficcional criado pela autora.

Nas montagens estudadas dessa peça, ainda que separadas por décadas, mesmo com o passar do tempo, esses elementos se mantêm. Tal construção ressalta elementos do universo infantil e juvenil, talvez justamente por sua fonte (o imaginário construído pelos contos clássicos) serem, como diz Nelly Novaes Coelho (2000), universais e consagrados na imaginação de crianças e jovens.

Isso é o que também ocorre com o universo construído em *Frozen*: independente dos recursos da produção teatral, o ambiente gélido e as aventuras das irmãs se repetem, seja nos cenários, nos figurinos, nos diálogos e assim por diante. Aqui vemos a força da narrativa construída pela Disney, que imprime seus valores (e que já conta com o grande poder da distribuição cinematográfica e toda a estrutura mercadológica que a envolve, com venda de produtos, fantasias, etc.)⁴¹. No musical do grupo Expressão (2015), por exemplo, papel picado, cartolina e máscaras ajudam a simular o efeito de neve, para tentar reproduzir em cena o ambiente gélido das telas, e trazer os personagens icônicos do cinema aos palcos, ou seja, mesmo com poucos recursos ainda há a busca pela representação fiel da animação.

No musical da Broadway, das músicas às danças, dos trejeitos do *clown* aos bonecos, muitos são os elementos que descendem das tradições estudadas levados aos palcos para, da mesma maneira que o grupo Expressão, porém com mais

⁴¹ Nesse sentido, os musicais e suas franquias se perpetuam com muita facilidade pela sociedade: “Portanto, é possível afirmar que este teatro musical de franquia, reproduzido a partir da Broadway, se insere num grande sistema de comunicação nascido do chamado soft power estadunidense e se alastra por todo o planeta envolvendo outros meios de comunicação e divulgação da era digital” (Esteves, 2014, p. 107).

ESTEVEES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2015/03/GERSON-DA-SILVA-ESTEVEES.pdf>>. Acesso em 21 mar. 2023.>

recursos, corporificar o amor entre as irmãs consagrado nos cinemas. As possibilidades tecnológicas dessa produção ajudam a enfatizar o efeito espetacular em cena: gelo se espalhando ao gesto da personagem, troca de figurinos em segundos, objetos que pela ilusão em cena, voam diante dos olhos do público, etc. Essa magia criada no palco reforça o entretenimento e visa envolver a plateia, que geralmente assiste extasiada e de maneira passiva as aventuras que ganham forma à sua frente. O que difere das tradições do teatro épico que trazia a música como elemento norteador da crítica.

O musical *Os Saltimbancos*, por sua vez, tem apresentado montagens que se diferenciam em aspectos essenciais para a compreensão do conteúdo em cena. A produção de 1977 traz uma densa camada crítica, sem perder, contudo, a dimensão lúdica. Dessa forma, há os animais em cena (mesmo que mais humanizados), os bonecos, as letras das músicas com melodias que envolvem o público e a interação dos personagens que destacam o diálogo e o lúdico no palco. Entretanto, há também um subtexto que aponta para a reflexão e a crítica, sobretudo no contexto em que a peça foi apresentada: a época da ditadura militar no Brasil.

Em produções mais recentes da mesma peça, o que se observa é que há uma busca por ressaltar em demasia o humor e aspectos do universo infantil e juvenil. Nesses casos, a camada crítica cede espaço para a exaltação da brincadeira, por exemplo na montagem da Odeon Companhia Teatral, esvaziando, por vezes, outras pautas também importantes e que ainda fazem parte do nosso contexto social, como as desigualdades, a exploração dos indivíduos e assim por diante. Nesse sentido, o que se observa é que, em muitos momentos, a criticidade direcionada a esses aspectos é deixada de lado em produções voltadas para crianças e jovens.

Percebe-se, assim, que os mesmos recursos, quando empregados em contextos e intencionalidades diferentes, podem gerar efeitos diversos. Nossa sociedade pós-moderna, entretanto, parece priorizar o entretenimento como resultado dessa interação. Isso é evidenciado pelo sucesso das franquias musicais ao estilo Broadway, que se multiplicam pelas metrópoles e alcançam significativo êxito entre o público infantil juvenil. Esse fenômeno reforça o contexto em que vivemos: uma sociedade muito mais voltada ao espetáculo, como reforça Guy

Debord (1967)⁴², em detrimento da reflexão e da crítica.

É a partir dessa reflexão que se situa a proposta de montagem da peça *A Rainha no Espelho*, elaborada para esse estudo com o objetivo de estabelecer um diálogo com os modelos históricos do teatro pesquisados (como a *Commedia Dell'Arte* e o épico) para, na prática, experienciar as diversas possibilidades que essa união no contexto contemporâneo, a partir do diálogo com as obras analisadas e os elementos do universo advindos de contos infanto-juvenis, pode propiciar. Nessa produção, por meio da utilização de recursos como máscaras, trejeitos clownescos, músicas, danças e a caracterização das personagens, buscou-se destacar, no plano do conteúdo, as reflexões do indivíduo numa jornada de autoconhecimento, em que o espelho da rainha reflete a própria plateia.

Além disso, participando diretamente como atriz na peça, foi possível perceber o quão essencial é o papel do ator para trazer forma ao conteúdo proposto, tornando-se de certa forma em elo entre o texto e o público. O uso do corpo em diferentes chaves, a manipulação de objetos em cena, o uso de máscaras, o canto e a dança, dentre outros aspectos, mostram a complexidade abarcada pelo ator para corporificar uma ideia, um conceito e/ou um sentimento. O olhar sobre a arte da atuação inclusive abre portas para novas pesquisas, dado que ao atuar, utilizamos como instrumento o próprio ser humano. Isso revela um vasto universo de descobertas ainda inexploradas. Nesse sentido, atuar como pesquisadora e ao mesmo tempo atriz na peça desenvolvida para este estudo, permitiu unir a forma (aqui referida como a prática teatral) ao conteúdo (a pesquisa teórica), entrelaçando e imbricando esses dois elementos que dão origem a uma pluralidade de novos conhecimentos a serem investigados.

O que se observa, portanto, com o estudo dessas produções e a realização da peça *A Rainha no Espelho*, em diálogo com as formas históricas do teatro que perpassam por todas elas, corporificando conteúdos diversos nos palcos, é que há inúmeras possibilidades que se revelam nesse movimento entre texto, contexto, montagem e público, ou seja, na interação entre forma e conteúdo. Por contarmos com um mercado teatral que ainda explora pouco as montagens que visam reforçar

⁴² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo e outros textos*. Editora: Livros da Revolta. 1967.

a crítica, a reflexão e sensibilização do público infantil juvenil, percebemos que ainda há muito a ser aprendido com as tradições teatrais e a ser desvendado na relação forma-conteúdo no teatro. Esta é uma arte viva e em constante mutação, que se relaciona com o contexto em que acontece e permite uma interação propícia para a criação de múltiplas produções, percepções e reflexões.

Em suma, podemos afirmar que por meio deste processo investigativo, cujo objetivo foi estudar como a relação forma e conteúdo no teatro infantil e juvenil dialoga com modelos históricos teatrais, apreendemos como o percurso do texto (dramaturgia) ao palco abarca múltiplos recursos e resultados. Nesse sentido, esta pesquisa buscou examinar como, na atualidade, há montagens que se utilizam desses recursos advindos de manifestações históricas para compor o enredo contado nos palcos, nem sempre seguindo o conceito inicial de quando surgiram. Assim, destacaram-se alguns aspectos que nos levam a compreender melhor como o dialogismo no teatro recupera e interage com elementos tradicionais, (re)configurando-os, nas produções contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70 - LDA. 1970.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3.ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- ANTONELLI, Cristina Aparecida Zaniboni e CAMOCARDI, Elêusis Miria. **Interfaces midiáticas: do teatro ao cinema em O Cavalinho Azul de Maria Clara Machado**. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente, 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1997, p. 89.
- ANSPACH, S. S. . Teatro: Domínio da Intersemiose. **Face Revista de Semiótica e Comunicação**, São Paulo, v. 1, n.2, p. 91-102, 1988.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4a ed. Brasília: Hucitec, 1999.
- BARNI, Roberta. (Org., Trad. e Introd.) **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**, de Flaminio Scala. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix/USP, 1971.
- BECKETT, S. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. New York: Routledge, 2009.
- BENEDETTI, L. **Aspectos do teatro infantil**. Rio de Janeiro: SNT, 1969.
- BERALDI, Gabriel. **A História do Clown**. 2011. Disponível em: <http://www.conteudoseducar.com.br/conteudos/arquivos/2581.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et al. Perspectiva. São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSA, Amanda de Queiroz Bessa¹ e CALDIN, Clarice Fortkamp Caldin. O Teatro Infantil: Arte ou Didatismo? **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis**, v. 20, n. 2, p. 200-210, maio./ago., 2015.

BOLESZLAVSKI, R., & Dias, T. M. C. da S. (2015). **Fundamentos da atuação**. *Revista Aspás*, 5(1), 25-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/8995>. Acesso em: 18 fev. 2020.

BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, C. (adap.). **Os saltimbancos**. São Paulo: Global Editora, 2002 (Peça teatral, 5).

CALDAS, J., BALISTA, L., & DESTRI, L. (2016). A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena. **Opiniões**, 5(8), 135-151. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2016.118969>. Acesso em 20 jan. 2021.

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2010.

CAMARGO, Robson Corrêa de. “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto”. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Outubro/Novembro/Dezembro de 2006 - Vol. 3 - Ano III - nº 4. Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acesso em: 18 dez. 2020.

CAMPBELL, Joseph. **Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento. 1ª edição. 2009.

CARDOSO, Diego. Glossário - Teatro Sem Cortinas. 2022. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/m---n---o/mimo/> Acesso em 05 jun. 2024. Termo “Mimo”.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho**. 2.e.d. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O Próprio e o Alheio: Ensaios de Literatura Comparada**. Rio Grande do Sul. Editora Unisinos. 2003

CARVALHAL, T. F. A estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, 1991, p. 9-21.

CEBULSKI, M. C. **Introdução à História do Teatro no Ocidente**: dos gregos aos nossos dias. 1.ed. Guarapuava: Editora Unicentro, 2013. v. 1.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 2003.

CONTEÚDO. In: **MICHAELIS**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/conteudo>. Acesso em: 22 jan. 2019.

CORÔA, W. S.; SANTOS, R. B. As Relações entre Teatro e Literatura no Texto Teatral Baioneta Sangrenta, de Antonio Cerqueira: edição e estudo. In: XIV Congresso Nacional de Filologia e Linguística, 2010, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNLF** (CiFEFil). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. v. 3.

CRIAÇÃO Coletiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo622/criacao-coletiva>. Acesso em: 13 de julho de 2024. Verbete da Enciclopédia.

DANTAS, F. de S. **Os Saltimbancos**: Uma leitura literária “sociológica” em Chico Buarque. *Letras & Letras*, [S. l.], v. 36, n. especial, p. 68-84, 2020. DOI: 10.14393/LL63-v 36 n Esp-2020-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/50640>. Acesso em: 02 abr. 2022.

DEBORD, Guy. **A Sociedade Do Espetáculo** (1931-1994). São Paulo: eBooksBrasil, 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.

DUARTE, Marcia de Freitas. **Práticas de Organizar na Indústria Criativa**: a Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo. 2015. Tese (Doutorado Administração) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo - Fundação Getúlio Vargas, 2015.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara**: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042018-111800/>.
Acesso em: 01 jul. 2024.

EIKMEIER, Martin. Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe na encenação no teatro. A[L]BERTO: **Revista da SP Escola de Teatro**. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 1, 2011.

ESTEVES, Gerson da Silva. A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar. São Paulo, 2014. Disponível em:<https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2015/03/GERSON-DA-SILVA-ESTE-VES.pdf>. Acesso em 21 mar. 2023.

FILHO, J. Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretexto. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**, 2016. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29044/21328>.
Acesso em: 01 fev. 2023.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahara. 1981.

FORJAZ, Cibele. A revolução da luz Uma reinvenção da função da luz no teatro, no início do século XX, estabelecendo novas relações espaciais entre os elementos visíveis da cena. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1–32, 2022. DOI: 10.5965/27644669010120210301. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19985>. Acesso em: 14 jul. 2024.

FORMA. In: **MICHAELIS**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/FORMA/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

GIROUX, Sakae Murakami. A concepção da flor no teatro Nô. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 7, p. 107–112, 1987. DOI: 10.11606/ej.v7i0.142798. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142798>. Acesso em: 01 jul. 2024.

GOMES, Sidmar Silveira. Uma revisão do teatro infantil: entre o teatro escolar e o espetáculo de arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 484–504, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019484. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15478>. Acesso em: 25 jun 2024.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4. ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ILARI, Mayumi D. S. **Teatro Político e Contestação no Mundo**

Globalizado: o Bread and Puppet Theater na Sociedade de Consumo. 2007. 219 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-14052008-134439/publico/TESE_MAYUMI_DENISE_SENOI_ILARI.pdf Acesso em 20 Jan 2022.

INCROCCI, Mariele Akstein Simão *et al.* A percepção do mundo “Frozen – Uma Aventura Congelante”: uma análise de entrevistas em profundidade com crianças e seus responsáveis. In: **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, São Paulo, 2016.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular.** Tradução: Álvaro Cabral. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético:** uma pedagogia de criação teatral. 2. ed. São Paulo: Edições SESC. 2021.

LEHMAN, Hans- Thies. **O Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify. 2008.

LEMOS, Renato. Ditadura militar, violência política e anistia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.23/ANPUH.S23.1506.pdf>. Acesso em: 26 set. 2022.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, I. C. **Pluft, o fantasma e O cavaleiro azul, de Maria Clara Machado:** a criança e o conhecimento advindo e buscado. Curitiba: UFPR, 1997, 196 f. Dissertação (Mestrado em Letras/ Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/24516/D%20-%20LOPES%2c%20IVO%20CORDEIRO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 09 fev 2022.

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

MACEDO, Zildate Ramos de; ASSUNÇÃO, Luiz. Teatro de Mamulengos: tradição e modernidade na cultura popular. **Anais da Reunião Equatorial de Antropologia e Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste -REA- REABANNE.** 2015. Disponível em:

https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Zildalte%20Ramos%20de%20Macdo%20-%201019539%20-%203736%20-%20corrigido.pdf
Acesso em: 05 jun. 2021.

MACHADO, Maria Clara. **A Bruxinha que era boa e outras peças**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participação S.A. 2009.

MACHADO, Maria Clara. No terceiro congresso internacional de teatro para criança. **Cadernos de teatro**. Rio de Janeiro: O Tablado, n. 31, jul.-set. 1965, p.10. Disponível em: <http://otablado2.hospedagemdesites.ws/cadernos--> acesso 04 abr. 2022.

MACHADO, V. T.; RIBEIRO, J. P. dos Santos. Animar o vazio: apontamentos sobre a máscara trágica grega antiga. **Manzuá – Revista de Pesquisa em Artes Cênicas/PPGARC/UFRN** volume 5, número 2 (2022) – ISSN Eletrônico: 2595-4024. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/30750/16401>. Acesso em: 20 Jan. 2021

MACHADO, V. T. A. **Máscaras no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**”. Editora UNESP. 2018.

MAKOWIECKY, Sandra; OLIVEIRA, Vanessa Bortucan de; LORENZ, Jandira : “O mundo como desenho “ Lispector, Clarice. Forma e conteúdo. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MELLONE, Karin Dormien. **TATIANA BELINKY: A história de uma contadora de histórias**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Designs Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo. 2008.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MOLINA, W. F. **ADOLESCÊNCIA E(M) TEATRO: um estudo da recepção teatral dos adolescentes em relação ao espetáculo Adolescer**. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul. 2011.

MONTANHEIRO, Adriana M. Entre Corpos, Dança e Figurino. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1,jul.2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19936/14251>. Acesso em: 01 jul. 2024

MOURA, Carolina Castanheda. **O Teatro infantil na década de 1980** - Um olhar para o universo infanto-juvenil. USP, 2005. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt/sites/default/files/o_teatro_infantil_na_decada_e_1980_-_um_olhar_para_o_universo_infanto-juvenil.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

NASCIMENTO, R. A. do. (2019). O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). **Sala Preta**, 19(1), 97-120. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p97-120> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156228>. Acesso em: 01 jul. 2024.

OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier de (Cristina de Oliveira). **A Rainha no Espelho**. Direção: Cristina de Oliveira. São Paulo: Comunicart & Cia, 2019. (1h30min).

OLIVEIRA, de Marília. **Chico Buarque e a reconstrução de Os Saltimbancos**: literatura, arte, política, música e dramaturgia. Filozofski Fakultet. Zagreb, 2017.

PADILHA, Priscila Genara. Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem. In **Revista Cena em Movimento**, edição no. 2, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História & teatro, teatro & história**: uma relação tão delicada. O EIXO E A RODA (UFMG) , v. 26, p. 187-205, 2017.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg C Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo : Perspectiva. 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1998.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança. **Aprender** - Cad. de Filosofia e Psic. da educação. Vitória da Conquista, Ano III, no. 4. p. 67-88. 2005.

RABELO, Adriano de Paula. **O Teatro de Chico Buarque**. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. doi:10.11606/D.8.1999.tde-03052007-162030. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

RAMOS, L. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena. **Revista Sala Preta**, v. 1, n. 9, p. 9-22. 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001/59998>. Acesso

em: 20 jun. 2020.

REMAK, H. Comparative Literature, its definition and function. In: STALLKNECHT e FRENZ (ed.). **Comparative Literature: Method and Perspective**. Illinois: Southern Illinois University Press, 1971.

RIBEIRO, Joana Marques. **O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-31072012-094422. Acesso em: 27 jun. 2024.

RIBEIRO, JR., Wilson A. **O mimo**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0134. Acesso em 02 jun. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “Clown ou Palhaço”**. Às permeabilidades de Clownear - palhaçar. Dissertação apresentada ao programa de pós graduação em artes cênicas do instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2009.

SAMPAIO, N.; REIS, L. de A. dos.; REIS, L. A. dos. A mulher idosa nos contos infantis: Os estereótipos da velhice e a violência simbólica . **Geopauta**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. e6192, 2021. DOI: 10.22481/rg.v5i1.6192. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/geo/article/view/6192>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SANTOS, F. A. G. **Mamulengo**: o teatro de bonecos popular no Brasil. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 03, p. 016-035, 2018. DOI: 10.5965/2595034701032007016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701032007016>. Acesso em: 01 abr. 2022.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad de A. Chelini , José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHMIDT, C. Dialogismo entre os irmãos Grimm e Chico Buarque: revisitando narrativas infantis clássicas. **Línguas & Letras**, [S. l.], v. 16, n.

32, 2015. Disponível em:

<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/11812>.

Acesso em: 5 abr. 2022.

SILVA., José Vagner da; GUIMARÃES, Kalina Naro. **Literatura, infância e direitos humanos**: uma leitura d'os Saltimbancos. In: Anais do VII Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino (ENLIJE), 2018. Campina Grande: Realize Editora, 2018. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/45384>. Acesso em: 05 mar. 2021.

SOUZA, Sérgio A. de. Vozes da infância, falas da política: Os Saltimbancos no debate do final da década de 1970. **Projeto História**, São Paulo, v. 24, p. 289-306, jun. 2002. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10623/7903>. Acesso em: 12 jun. 2021.

SOUZA, Paulo Rogério de; PEREIRA MELO, José Joaquim. A comédia de Aristófanos com crítica a 'nova educação' sofisticada da polis clássica. In: Jornada de Estudos Antigos e Medievais, 11. Ciclo de Estudos Antigos e Medievais do Paraná e Santa Catarina, 9., 2012, Maringá. **Anais [...]**. Imagem, Cultura e Religiosidade na Educação. Maringá: UEM, 2012. v. 1. p. 1-15.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. São Paulo: Civilização brasileira, 2014.

STRASBERG, Lee. **A Dream of passion**: the development of the method. EUA: Plume Book, 1987.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEATRO Épico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>. Acesso em: 18 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERDIER, B. de. **Antropologia do teatro**: A Arte e a Educação. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.14, jun.2004 – ISSN: 1676-2584.

VENDRAMINI, José Eduardo. **A Commedia Dell'arte e Sua Reoperacionalização**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 57-83, 2001.

VIDOR, Heloise Baurich. A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**,

Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 032–042, 2017. DOI: 10.5965/1414573101042002032. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002032>. Acesso em: 13 jul. 2024.

ZOCCA, Ricardo Oliveira; FEIL, Gabriel Sausen. **A pantomima e sua elipse temporal**: da antiguidade grega a Deleuze. Rizoma, Santa Cruz do Sul, v. 6, n. 1, p. 08-16, jan. 2018. ISSN 2318-406X. doi:<https://doi.org/10.17058/rzm.v6i1.7548>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/7548>. Acesso em: 13 abr. 2020.

WANDERLEY, Cremilda da Silva Aguiar. **O Conteúdo Político na Dramaturgia de Chico Buarque: “Calabar”, “Gota D’água”, “Os Saltimbancos” e “Ópera do Malandro”**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, 2007.