

CLÁUDIA DE ANDRADE SOUTO

**A FÁBULA NA DRAMATURGIA DE
OSCAR VON PFUHL:**
**um estudo da estética, da moral e da consciência em sua
poética**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto / 2016**

CLÁUDIA DE ANDRADE SOUTO

**A FÁBULA NA DRAMATURGIA DE
OSCAR VON PFUHL:
um estudo da estética, da moral e da consciência em sua
poética**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade
Estadual de Montes Claros, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre
em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto / 2016**

S726f Souto, Cláudia de Andrade.
A fábula na dramaturgia de Oscar Von Pfuhl[manuscrito] : um estudo da estética, da moral e da consciência em sua poética / Cláudia de Andrade Souto. – Montes Claros, 2016.
123 f.

Bibliografia: f. 120-123
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Tradição. 2. Modernidade. 3. Literatura infantojuvenil. 4. Teatro. 5. Estética. 6. Consciência. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título: Um estudo da estética, da moral e da consciência em sua poética.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **A FÁBULA NA DRAMATURGIA DE OSCAR VON PFUHL: um estudo da estética, da moral e da consciência em sua poética**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Cláudia de Andrade Souto**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – Orientador – (Unimontes)

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – (UFMG)

Prof.ª Dr.ª Ivana Ferrante Rebello – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 29 de Agosto de 2016.

À Malu, por ter que entender que nos momentos que exigia minha atenção e carinho, o nosso brincar com bonecas, contentou-se com meu tempo reduzido e imagens de livros e computador.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, força maior que rege minha vida com base na fé.

À Universidade Estadual de Montes Claros e ao Programa de Mestrado em Letras – Estudos Literários, pela oportunidade de estudo.

Ao meu orientador, Professor Doutor Osmar Pereira Oliva, a quem devo todo o incentivo e apoio à realização deste trabalho. Além de um admirável colega, um amigo e um orientador exemplar.

Aos professores e professoras de Literatura da Unimontes, aos colegas de trabalho e amigos da academia, alguns em especial, pelo apoio e pela amizade.

À Josélia Santos Oliveira, pelo incentivo de sempre.

À Daniela de Azevedo, pelo apoio incondicional.

Aos meus irmãos, Alexandre, Viviane e Fabiano, minha eterna gratidão.

Ao meu pai e à minha mãe, Arnaldo e Luiza, pelo amor e parceria em minha luta diária.

Às minhas filhas, Amanda e Maria Luiza, amores e inspirações em minha vida.

A todos, meu especial carinho.

Há gatos que são bons e outros que são ruins.
Sejam brancos ou amarelos.
Oscar von Pfuhl

RESUMO

Oscar von Pfuhl escreveu peças teatrais voltadas para o público infantil, valorizando o imaginário da criança e as maravilhas do seu mundo de sonhos. Em sua poética, há o jogo com as palavras, o uso de recursos lúdicos diversos, mas há, também, um recorrente apelo à conscientização e moralização do seu leitor e espectador. Esse problema motivou esta pesquisa: como o autor articulou aspectos estéticos a reflexões políticas e sociais. Nossas hipóteses basearam-se em que, na medida em que Pfuhl constrói uma arte para o teatro, aproveitando-se de elementos das fábulas, ele dilui as fronteiras entre esses gêneros literários e que também promovem o desenvolvimento da moral e da consciência. Tivemos como objetivos específicos discutir, de forma panorâmica, a emergência e o desenvolvimento da literatura infantojuvenil e suas relações com o teatro e o gênero fábula e investigar a estética, a forma e a estrutura de *Jeremias, herói* (1966), *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *A bomba do Chico Simão* (1968), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d) e *Dom Chicote Mula Manca* (1982), e como se depreendem a moral e a consciência nessas peças. Para reflexões sobre a literatura infantil, teatro e fábula, nos valem dos estudos de Leonardo Arroyo (2011), Hênio Tavares (1981), Maria Antonieta Cunha (1985), Alfredo Bosi (1998), Dulce Mindlin (1997), Leyla Perrone-Moisés (2005), Fúlvia Rosemberg (1985), Marco Camarotti (1984), Nelly Novaes Coelho (2002; 1984; 1976). Para definir o conceito de paródia, de transtextualidade, fizemos uso de textos de Linda Hutcheon (1985), Gerard Genette (2006) em nossas discussões, dentre outros. Nossos estudos comprovaram que a composição do teatro de Pfuhl, com característica das fábulas, desencadeia também alguma moral, algum ensinamento para o leitor infantil, assumindo, portanto, uma tendência conscientizadora, sem deixar de valorizar a fantasia, o lúdico e os jogos com as palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição; Modernidade; Literatura infantojuvenil; Teatro; Estética; Consciência.

ABSTRACT

Oscar von Pfuhl wrote for children, valuing their imagination and the wonders of their world of dreams. In his poetry, there is the game with words, the use of many recreational resources, but there is also a recurring call to the reader's and viewer's consciousness and moralization. This problem motivated this research: how the author articulated esthetic aspects to political and social reflections. The hypotheses were based on that, to the extent that Pfuhl builds an art to the theater, taking advantage of the elements of fables, he dilutes the boundaries between these literary genres that also promote the development of morality and conscience. We had as specific objectives to discuss, in a panoramic way, the emergence and development of children and youth literature and its relationship with the theater and the genre fable and to investigate the esthetics, the form and structure in *Jeremias, herói* (1966), *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *A bomba do Chico Simão* (1968), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d) and *Dom Chicote Mula Manca* (1982), and yet how moral and consciousness are understood in these plays. For reflections on children's literature, theater and fable, the studies of Leonardo Arroyo (2011), Hênio Tavares (1981), Maria Antonieta Cunha (1985), Alfredo Bosi (1998), Dulce Mindlin (1997), Leyla Perrone-Moisés (2005), Fúlvia Rosemberg (1985), Marco Camarotti (1984), Nelly Novaes Coelho (2002; 1984; 1976) were used as reference, as well as texts by Linda Hutcheon (1985), Gerard Genette (2006), among others, to define the concept of parody and transtextuality. The studies showed that Pfuhl's theater composition, with the characteristics of fables, also triggers some moral, some teaching to the child reader, assuming therefore a conscientizing trend, while enhancing fantasy, fun and wordplay.

KEYWORDS: Tradition; Modernity; Youth literature; Theater; Esthetics; Consciousness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – LITERATURA INFANTOJUVENIL, TEATRO E FÁBULA.....	18
1.1 Literatura infantil e infantojuvenil – breve histórico.....	19
1.2 Rastros iniciais do teatro no Brasil	25
1.3 A fábula na dramaturgia de Oscar von Pfuhl	43
CAPÍTULO II – ESTÉTICA, MORAL E CONSCIÊNCIA NA TRILOGIA <i>O CIRCO DE BONECOS, ROMÃO E JULINHA</i> E <i>A BOMBA DO CHICO SIMÃO</i>	47
2.1 <i>O circo dos bonecos</i> – a criação do Homem, a exploração do trabalho, a conscientização social e a descoberta do amor	52
2.2 <i>Romão e Julinha</i> – a paz e a guerra, preconceitos raciais e o amor.....	62
2.3 <i>A bomba do Chico Simão</i> – a terra e sua posse por quem nela trabalha.....	75
CAPÍTULO III – OUTRAS TRANSTEXTUALIDADES: <i>SEIS BICHOS À PROCURA DE UMA HISTÓRIA</i> E <i>DOM CHICOTE MULA MANCA</i>	87
3.1 <i>O metateatro em Seis bichos à procura de uma história e Seis personagens à procura de um autor</i>	89
3.2 O jogo da ficção entre as ficções: <i>Dom Quixote Mula Manca</i> e <i>Dom Quixote de la Mancha</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

A presente dissertação teve como primeira inspiração discussões sobre projetos de pesquisa durante uma disciplina isolada cursada no Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, momento no qual a literatura infantojuvenil do autor carioca Oscar von Pfuhl foi mencionada. Como professora de língua inglesa do curso de Letras / Inglês desta mesma instituição, a intertextualidade da dramaturgia de Pfuhl com autores renomados, como a do inglês William Shakespeare, em *Romão e Julinha*, despertou meu interesse imediatamente e a leitura de *O circo de bonecos*, também em sua versão na língua inglesa, traduzida pelo próprio autor em *The circus of puppets*, fez-me apaixonar por sua obra. Havia a necessidade de trazer para a cena algumas obras desse escritor pouco conhecido no meio acadêmico, ainda que explorado pelo curso de Artes também da Unimontes, que encena o teatro de Pfuhl em suas disciplinas e projetos com alunos de escolas públicas.

Esse motivo direcionou nosso trabalho, não somente com um olhar para a estética que predomina em sua literatura, mas também para a moral e a conscientização de seus leitores e espectadores presentes nas (entre) linhas de seus textos. Oscar von Pfuhl certamente deixou em sua escrita as maravilhas do mundo sonhador infantil, sua fruição literária. Porém, juntamente com sua arte, há traços fundamentais e marcantes de sua poética, seus ensinamentos, que são claramente observados. É relevante notar que Pfuhl, no final das encenações de sua dramaturgia, quando presente, reunia-se com o seu público para discussões sobre aspectos políticos, sociais, morais e éticos, dentre outros, que predominam em suas peças e ilustram tão bem diversas situações de um povo e sua nação. Tudo isto nos incentivou a buscar e demarcar em sua obra questionamentos e trilhas que conduzem à conscientização de seu público, analisando-a enquanto texto literário e não como encenação.

Nossas hipóteses basearam-se em que, na medida em que Pfuhl constrói uma arte para o teatro, aproveitando-se de elementos das fábulas, ele dilui as fronteiras entre esses gêneros literários e que também promove o desenvolvimento da moral e da consciência dos seus leitores e espectadores a partir de reflexões sobre igualdade social e de gênero, liberdade e respeito às diferenças socioculturais e econômicas, como analisamos ao longo desta dissertação.

Nessa perspectiva, este trabalho pretendeu abordar a literatura infantojuvenil, tendo como foco o teatro para crianças, no qual buscamos interpretar o processo de construção literária de Oscar von Pfuhl, dramaturgo que viveu nas últimas décadas do século vinte (1903–1986), em uma análise não somente voltada para a estética, mas também buscando as características fundantes da literatura infantil brasileira, matizada por traços didáticos, por meio de recursos da fábula como ferramentas para o desenvolvimento da moral e da consciência.

Tivemos como objetivos específicos discutir, de forma panorâmica, a emergência e o desenvolvimento da literatura infantojuvenil e suas relações com o teatro e o gênero fábula e investigar a estética, a forma e a estrutura de *Jeremias, herói* (1966), *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *A bomba do Chico Simão* (1968), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d) e *Dom Chicote Mula Manca* (1982), e como se depreendem a moral e a consciência nessas peças.

Para cumprir os objetivos propostos, este estudo, de natureza bibliográfica, foi desenvolvido com base nas questões que dizem respeito aos conceitos e historiografia da literatura infantojuvenil, fábula e teatro. Articulando o estudo da dramaturgia infantojuvenil de Oscar von Pfuhl e o diálogo com a crítica literária, tivemos como proposta trazer para o debate acadêmico um autor e uma literatura pouco ou praticamente inexplorados nas universidades brasileiras.

Oscar Rocha von Pfuhl nasceu no Rio de Janeiro em 1903 e faleceu em 1986. Médico, graduado pela Universidade de São Paulo em 1940, e dramaturgo, exerceu sua atividade de escritor teatral na cidade de Santos, São Paulo. Foi casado com Gilberta Autran von Pfuhl, irmã do ator Paulo Autran. Em 1963, presidiu o Sindicato dos Médicos de Santos, São Vicente, Cubatão, Guarujá e Praia Grande (Sindimed). Iniciou, antes dos dez anos de idade, a escrita de pequenos textos para teatro de fantoches, os quais aprendeu a fazer e a manipular. Produziu diversos textos teatrais e teve muito destaque nos anos 60 por suas peças de teatro infantojuvenil. Durante alguns anos, escreveu roteiros para televisão, dentro do mesmo gênero, e teve ocasião de publicar alguns livros de teatro. Dentre suas publicações estão: *As beterrabas do Sr. Duque* (1967); *O natal do ferreiro* (s/d) ; *Um elefantinho incomoda muita gente* (1968); *Belinha e a Fera* (s/d) ; *A máscara do minotauro* (s/d); *Seis bichos à procura de uma história* (1982) ; *As goiúvas* (1982), representada pelo grupo GAL de Santos, São Paulo, e sob a direção de Gilberta Autran von Pfuhl. *Seis bichos à procura de uma história* e *As goiúvas* encontram-se no livro *Textos de teatro infantojuvenil*, de 1982. Também fazem parte da dramaturgia de Oscar von Pfuhl

Jeremias, herói (1966); *Tatá, um tamanduá apaixonado* (1972); *A bomba do Chico Simão* (1962); *Dom Chicote Mula Manca* (1969), encenada em 1971, com participação de Regina Duarte; *A árvore que andava* (1960); *Chapeuzinho Vermelho* (s/d) ; *Verinha e o lobo* ou *Um lobo na cartola* (1962); *O circo de bonecos* (s/d), traduzido para a língua inglesa pelo próprio Pfuhl, sendo intitulado *The circus of puppets* (1981), e *Romão e Julinha* (1982). As quatro últimas peças foram encenadas pelo Teatro de Grupo, no Teatro Aliança Francesa de São Paulo. Seus textos dramáticos infantojuvenis, publicados durante as décadas de 60 e 70, período no qual o Brasil vivia sob o regime militar, surpreendem por questionarem crítica e abertamente temas antes impensáveis para seu público, como o autoritarismo, o obscurantismo, a repressão, a falta de liberdade e de respeito ilustrados claramente em *Jeremias, herói* (1966), por exemplo.

Dentre as publicações de Pfuhl citadas, foram encontradas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e disponíveis para compra (na Estante Virtual – site de venda de livros usados), até maio de 2016, *O circo de bonecos*, *The circus of puppets*, *Romão e Julinha*, *Dom Chicote Mula Manca*, *Seis bichos à procura de uma história* e *As goiavas*, ressaltando que ambas encontram-se em *Textos de teatro infantojuvenil*, *Jeremias, herói*, *Tatá, um tamanduá apaixonado* e *Teatro de Oscar von Pfuhl*, uma coletânea composta por *Um lobo na cartola*, *A árvore que andava*, *A bomba do Chico Simão*, *As beterrabas do Sr. Duque* e *Um elefantinho incomoda muita gente*.

Percebe-se a dificuldade de lidar com um autor cuja obra não está disponível nas livrarias, com edições restritas e praticamente sem estudos acadêmicos. Apenas dois artigos referentes à sua dramaturgia foram publicados, sendo eles “Da inocência à consciência – amor e crítica social em *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl” (30/11/2012), do autor Osmar Pereira Oliva e “Representações de femininos contestadores em *Jeremias, herói* de Oscar von Pfuhl” publicado em julho de 2012, de autoria de Kênia Lisboa Colares Novais. Pfuhl também é citado no artigo de Joaquim Francisco dos Santos Neto (2014), intitulado “Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro”.

A definição de literatura infantojuvenil, embora também incompleta, está inserida em teses defendidas por pedagogos que demarcam a não existência de uma literatura especialmente escrita para crianças, mas a adaptação das obras-primas da literatura universal assim como obras especiais destinadas às crianças conforme a diferença de sua mentalidade. Ambas as teses supracitadas são contraditadas por vários exemplos. *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, *As viagens de Gúliwer* (1726), de Jonathan Swift, as obras de Júlio Verne, destinadas ao público adulto, são mundialmente

consagradas pelas crianças. O clássico de Robert Louis Stevenson, *A ilha do tesouro* (1883), *Pinocchio* (1883), de Collodi (Carlos Lorenzini), os contos maravilhosos de Andersen e Perrault encantam tanto o público infantil como também o adulto.

Independente de qualquer tese, conceituar literatura infantil pode envolver conceitos morais e implica, essencialmente, valores estéticos, não permitindo que a premência de um elimine a do outro. A estética, que envolve a arte em geral e engloba a literatura como modalidade específica, dissemina-se pelos fenômenos da percepção, da sensibilidade e da inteligência por ela implicados. Precisamos pensar a literatura infantil como uma obra de arte que pode exercer influência sobre as crianças, ou adultos, instruindo ou divertindo.

Em seu livro *Literatura infantil brasileira* (2011), Leonardo Arroyo reforça as teses citadas, afirmando que a

conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza, com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, na maioria das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. É o que ressalta facilmente ao longo do estudo de sua história, que vai encontrar no aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis – indisfarçável surpresa. (ARROYO, 2011, p. 26-27).

A literatura infantil tem suas funções mais abrangentes, seja ela instruir ou distrair, ou ambos. O prazer, no entanto, envolve ideias e ideais que afetam seu público infantil. Sem a arte, que embriaga de prazer, em viagens de imaginação e criatividade, a obra literária infantojuvenil pode apossar-se de uma função educativa, objetivando o desenvolvimento da sensibilidade e do senso crítico. Conduzir leitores e espectadores a julgar o que lhe é destinado e usufruir desse prazer é um dos maiores benefícios dessa arte.

O teatro, classificado como obra literária e não apenas como uma realização cênica, pode ser expresso em prosa literária ou em linguagem poética, e é estruturado em diálogos e em cenas representadas por personagens. A tragédia grega foi sua primeira manifestação, presentificando um mundo em conflito. No texto dramático, figura, além do diálogo, a interação verbal enriquecida pela linguagem corporal, cenário e figurino, dentre outros. A palavra, sempre orientada social e ideologicamente para o seu público, é fundamental para a atribuição de sentido ao texto. O teatro infantil, apesar de ter surgido com preocupações

didáticas, sendo marginal em relação ao gênero destinado ao adulto, consegue alcançar seu reconhecimento artístico no Brasil com o surgimento do grupo teatral amador O Tablado, em 1951, dirigido por Maria Clara Machado (1921-2001).

As primeiras fábulas, de Jean La Fontaine, surgiram em 1668 e, no Brasil, como fabulista pioneiro, temos Monteiro Lobato (1882-1948), que recontava as famosas criações de La Fontaine e de Esopo. Conforme Hênio Tavares, em *Teoria literária* (1981), a fábula apresenta, de modo geral, duas características: tem por assunto a vida dos animais e por finalidade uma lição de moral. (TAVARES, 1981). Assim, a fábula permite instruções dentro de preceitos morais, através de narrativas com personagens inanimados e/ou animais e uma moral. Esse caráter educativo, conscientizador e pedagógico, que faz uma analogia entre a vida humana com as histórias vivenciadas pelas personagens, é denominado de moral. Esse ensinamento é geralmente apresentado no fim da narrativa, constatado na conclusão da história. Apesar de a moral ser um tema muito recorrente na Filosofia, não nos aportamos nessa disciplina; restringimo-nos apenas ao tom conscientizador e moralizante das peças de teatro de Pfuhl, no sentido de que elas ensinam respeito, ética, cidadania, justiça, dentre outros temas que a moral abarca. A concepção de moral e de conscientização foi, conseqüentemente, utilizada em toda esta dissertação a partir dos elementos estruturadores da fábula.

É interessante ressaltar, entretanto, que a moral humana, foco de investigação de vários filósofos, tem suas origens apontadas por esses estudiosos como biológicas, empíricas ou é inserida no momento do nascimento. Dentre esses diferentes apontamentos, em seu texto "A marcha dos pinguins e a origem da moral", referente ao documentário francês "A marcha dos pinguins", Contardo Calligaris, psicanalista italiano, crítico cultural e colunista da Folha de São Paulo desde 1999, faz uso da extraordinária vida dos pinguins-imperadores, de sua longa jornada reprodutiva, repleta de privações, para aludir aos conceitos de moral impostos pela sociedade humana. Ele discute que, independente da origem dos sentimentos morais, seu núcleo é tido como a capacidade de simpatizar com o outro e, portanto, de querer seu bem. Assim, a moral não surge de forma natural, como na benevolência dos animais sugerida por muitos pensadores, mas da capacidade do ser humano de se colocar no lugar do semelhante, e fazer com que as experiências do outro enriqueçam as suas. Essa identificação com o outro, ainda que seja um animal como um pinguim, formaria as bases de seus pensamentos morais.

Delimitamos nosso objeto de estudo, portanto, distribuindo esta pesquisa da seguinte forma: no primeiro capítulo, enfatizamos a fundamentação teórica julgada necessária para

discussão dos temas envolvidos, e que intitulamos de “Literatura infantojuvenil, teatro e fábula”, no qual discutimos a emergência e o desenvolvimento desses gêneros. Para reflexões sobre a trajetória do gênero literatura infantil e elaboração de um breve panorama a esse respeito, nos valem dos estudos de Leonardo Arroyo (2011), Hênio Tavares (1981), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006), Sônia Salomão Khéde (1986), Maria Antonieta Antunes Cunha (1985), Eliana Yunes e Glória Ponde (1988), e outros que abordem esse tema e possam contribuir para nossa pesquisa. Como embasamento para as discussões do gênero fábula, do teatro e de suas respectivas características, utilizamos, dentre outros, dos trabalhos de Alfredo Bosi (1998), Afrânio Coutinho (1971), Dulce Mindlin (1997), Leyla Perrone-Moisés (2005), Fúlvia Rosemberg (1985), Marco Camarotti (1984), Nelly Novaes Coelho (2002; 1984; 1976), Olga Reverbel (2002).

Apresentamos, ainda nesse capítulo *Jeremias, herói* (1996), no qual Oscar von Pfuhl reverencia aos que lutaram contra a Ditadura e foram perseguidos, perderam sua liberdade ou a vida, ratificando sua negação a esse regime, à injustiça, ao abuso de poder, ao medo, ao sofrimento que colore uma nação cinzenta.

Para o segundo capítulo, “Estética, moral e consciência na trilogia *O circo de bonecos, Romão e Julinha* e *A bomba do Chico Simão*”, escolhemos trabalhar com *Romão e Julinha* e, durante a leitura de outras peças teatrais, identificamos que Pfuhl a citava em uma trilogia. Como já havia um interesse enorme por *O circo de bonecos*, nos rendemos também à sua análise, juntamente com *A bomba do Chico Simão*. *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982) e *A bomba do Chico Simão* (1968) compõem então uma trilogia teatral conforme classificação do próprio Oscar von Pfuhl. *O circo dos bonecos* trata da criação do Homem, a exploração do trabalho, a conscientização social e a descoberta do amor. *Romão e Julinha* aborda questões como a paz e a guerra, preconceitos raciais e o amor e *A bomba do Chico Simão* traz em seu enredo a terra e sua posse por quem nela trabalha. Exploramos também a transtextualidade entre *Romão e Julinha* (1982) e *Romeu e Julieta*, escrita entre 1591 e 1595, do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616) e citamos publicações de Osmar Oliva e Santos Neto, outros pesquisadores interessados na obra de Pfuhl.

No terceiro e último capítulo – “Outras transtextualidades: *Seis bichos à procura de uma história* e *Dom Chicote Mula Manca*”, resolvemos dar continuidade ao tema paródia na poética de Oscar von Pfuhl e refletimos sobre a fruição literária, a transtextualidade, além da promoção do desenvolvimento da moral e da consciência nessas peças teatrais. Exploramos também o metateatro em *Seis bichos à procura de uma história* (1982) e *Seis*

personagens à procura de um autor (1921), do italiano Luigi Pirandello, e o jogo da ficção entre as ficções em *Dom Chicote Mula Manca* (1969) e *Dom Quichote de la Mancha* (1605), do espanhol Miguel de Cervantes. Para definir melhor o conceito de paródia, de transtextualidade, fazemos uso de textos de Linda Hutcheon (1985), T. S. Elliot (1989) e Gerard Genette (2006) em nossas discussões.

Finalmente, trabalhamos as considerações finais, onde respondemos às questões propostas e levantamos novas possibilidades de trabalho na área. Reunimos também as contribuições das obras em foco como instrumento pedagógico moralizador e de conscientização do leitor/espectador infantojuvenil, além de questões que envolvem a estética, aspecto dominante em toda a sua obra, e outras informações conclusivas de relevância para este estudo. Dessa maneira, esperamos que esse trabalho contribua para o estudo da produção de Oscar von Pfuhl, uma vez que apresentamos um autor ainda pouco conhecido. Seu estilo literário, em que a literatura articula fábulas e o teatro e leva a novas produções pode ser altamente produtivo, em termos de ampliar a capacidade de recepção e interpretação da literatura moderna, favorecendo sua leitura principalmente por parte dos jovens leitores da atualidade.

Capítulo 1

LITERATURA INFANTOJUVENIL, TEATRO E FÁBULA

1.1 Literatura infantil e infantojuvenil – breve histórico

A literatura infantil, que traz na sua essência o lúdico, o mágico, o faz de conta, reflete o universo maravilhoso da criança. Hênio Tavares argumenta que

A criança, na fase inicial da existência, ignorando sua própria individualidade e a realidade externa, refugia-se nos meandros de seu espírito ingênuo e curioso, buscando nele a concepção simbólica da vida e do universo. Passando por essa refração, o universo despoja-se de seu realismo objetivo, impregnando-se de espanto e admiração, e transformando-se num mundo encantado e de brinquedo. Daí o fascínio natural que exercem sobre sua imaginação ávida e insaciável as narrativas alegóricas tão ao feitio da atmosfera ideal em que respira. (TAVARES, 1981, p. 401).

E na busca simbólica do seu mundo, a criança convive com seres imaginários como as princesas, fadas, bruxas, sereias, dragões, gigantes, elfos, plantas e animais que falam e agem como seres humanos. Tavares destaca que se pudéssemos resumir os universos que galvanizam as etapas do espírito humano em suas características mais amplas, teríamos:

1ª – Fase infantil: mundo fantasmagórico, habitado por entes fantásticos, despojado de qualquer indício de similaridade ou verossimilhança, império absoluto do sonho e da magia.

2ª – Fase infantojuvenil: mundo mítico já sustentado sob certo aspecto na realidade externa, em que perpassam as aventuras audazes e heroicas (para os garotos), e os entrecos meigos e galantes. (para as mocinhas). (TAVARES, 1981, p. 402).

A criança abriga-se em paragens oníricas e extraordinárias, concebidas em seu fantástico mundo e o adulto, de certa forma, faz o mesmo. A denominada literatura séria da gente grande traz também em si função lúdica e de evasão. Tavares ainda pontua que o repertório da literatura infantil pode ser classificado de acordo com vários critérios, e salienta a idade e as espécies e gêneros literários. Esse autor refere-se à idade infantil ao período entre os 2 (dois) e os 10 (dez) anos de idade, entre as fases pré-escolar e escolar. A idade juvenil está entre a fase preparatória dos 10 (dez) aos 12(doze) anos e a fase da adolescência dos 13 (treze) aos 18 (dezoito) anos de idade.

Em relação às espécies e gêneros literários, de um modo geral, a literatura infantil comporta as mesmas espécies e gêneros da literatura geral. De acordo com esse autor: “Há modalidades em prosa (contos, novelas, romances, fábulas, apólogos, peças teatrais etc.) e em verso (narrativas ritmadas ou rimadas como os romances ou xácaras, as parlendas, e todas as composições singelas da chamada “poesia infantil”).” (TAVARES, 1981, p.406).

Assim, a literatura infantil reveste-se de inestimável importância, não somente na função de recreação, mas também na de instrução e de formação da criança, o que não faz dela um gênero menor. O seu estudo é alvo indispensável no campo da cultura e da educação.

A literatura infantil teve seu marco na perspectiva de consagração universal na França do século XVII e sua história é relativamente composta por poucos capítulos. Começa a delinear-se no início do século XVIII, quando a criança passou a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, devendo receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta.

Maria Antonieta Antunes Cunha, outra crítica de literatura, em *Literatura infantil – Teoria e prática* (1985), revela-nos que

Temos de distinguir dois tipos de crianças, com acesso a uma literatura muito diferente. A criança da nobreza, orientada por preceptores, lia geralmente os grandes clássicos, enquanto a criança das classes desprivilegiadas lia ou ouviam as histórias de cavalaria, de aventuras. As lendas e contos folclóricos formavam uma literatura de cordel de grande interesse das classes populares. (CUNHA, 1985, p. 19).

No caminho percorrido, à procura de uma literatura adequada para a infância e juventude, os clássicos foram adaptados e o folclore foi apropriado pelos contos de fada, até então não voltados especificamente para a criança. Charles Perrault, e depois os irmãos Grimm, colecionadores dessas histórias folclóricas, estão, assim, ligados à literatura infantil. Seus contos foram adaptados e republicados infinitas vezes, o que acarretou demasiadas modificações. Tavares informa-nos sobre a obra fantasiosa de Perrault, de La Fontaine e dos irmãos Grimm, dentre outros:

Charles Perrault (1628-1703), colhendo e adaptando as lendas e narrações afluídas da tradição e do folclore, imortalizou-se através de contos

maravilhosos como o do Gato de Botas e o da Gata Borralheira, sendo hoje considerado autor clássico no gênero, ao lado de Andersen e dos Grimm. O primeiro livro de Perrault data de 1687. [...]

La Fontaine (1621-1695). O clássico moderno das fábulas. Adaptadas, elas constituem o encanto da garotada. [...]

No século XVIII, lembramos:

Jonathan Swift (1667-1745) com suas “Viagens de Gúliwer”.

Daniel Defoe (1660-1731) com o “Robinson Crusoe”. [...]

No século XIX e fase contemporânea, consignamos:

Hans Christiano Andersen (1805-1875) o escritor e poeta dinamarquês é, indubitavelmente, o mais sensível e delicado escritor do gênero. Em seu estilo está sempre presente a magia que só a poesia pode comunicar, nimbada de suave e contagiante ternura. É autor de 156 contos maravilhosos, entre os quais figuram “O Patinho Feio” (autobiográfico), “O Caracol e a Rosa”, “O Pinheiro”, “O Rouxinol”, “A Sereiazinha”, “O Soldadinho de Chumbo”, “A Roupas Nova do Imperador”, “A Pequena Vendedora de Fósforos”, “Sapatinhos Vermelhos” etc.

Irmãos Grimm, que são Luís Jacob (1785-1863) e Guilherme Carlos (1786-1859). Além de filósofos e lexicógrafos, foram os pioneiros dos estudos folclóricos. Os contos que escreveram e os celebrizaram, emanam diretamente das fontes primitivas e genuínas da tradição e saber populares. Publicaram “Contos Populares” e “Lendas Alemãs.” (TAVARES, 1981, p.410-411).

Outros autores relevantes da literatura infantil a partir do século XIX são: Collodi, cujo verdadeiro nome é Carlos Lorenzini, reconhecido pelo seu boneco de pau, *Pinocchio*; Lewis Carroll, que critica o esnobismo de uma época com *Alice no país das maravilhas*, obra impregnada de *nonsense*; Matthew J. Barrie, escritor francês que criou *Peter Pan* e eternizou a infância no menino que não quis crescer; Mark Twain pode ser representado com o seu *Tom Sawyer*; Charles Dickens, com seu *David Copperfield*; Fenimore Cooper com *O último dos moicanos*, *O corsário vermelho* etc; Lyman Frank Baum, lembrado com seu *Mágico de Oz*; Júlio Verne, cuja ficção científica popularizou-se em suas obras engenhosas e ao mesmo tempo instrutivas como *Vinte mil léguas submarinas*, *A ilha misteriosa*, *A volta ao mundo em 80 dias* e Antoine Exupéry, que criou *O pequeno príncipe*, “verdadeira obra-prima de lirismo e sutileza crítica.” (TAVARES, 1981, p.412).

E Cunha completa nosso histórico:

No Brasil, como não poderia deixar de ser, a literatura infantojuvenil tem início com obras pedagógicas e sobretudo adaptadas de produções portuguesas, demonstrando a dependência típica das colônias. Essa fase embrionária da literatura infantojuvenil brasileira é representada em especial por Carlos Jansen (*Contos seletos das mil e uma noites*, *Robinson Crusoe*, *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas*), Figueiredo Pimentel (*Contos da carochinha*), Coelho Neto e Olavo Bilac (*Contos pátrios*) e Tales de Andrade (*Saudade*). Com

Monteiro Lobato é que tem início a verdadeira literatura infantil brasileira. Com uma obra diversificada quanto a gêneros e orientação, cria esse autor uma literatura centralizada em algumas personagens, que percorrem e unificam seu universo ficcional. No Sítio do Pica-pau Amarelo vivem Dona Benta e Tia Nastácia, as personagens adultas que “orientam” crianças (Pedrinho e Narizinho), “outras criaturas” (Emília e Visconde de Sabugosa) e animais como Quindim e Rabicó. Ao lado de obras marcadamente didáticas, escreve Lobato outras de exploração do folclore ou de pura imaginação, com ou sem o reaproveitamento de elementos e personagens da literatura infantil tradicional. (CUNHA, 1985, p.20).

Figueiredo Pimentel pode ser considerado o precursor de nossa literatura infantil. Os *Contos da Carochinha* foram publicados pela tradicional editora Quaresma, em 1894. Ele é também autor de *Álbum das crianças*, *Teatrinho infantil* e *Os meus brinquedos*. Coelho Neto, além da co-autoria com Olavo Bilac em *Contos pátrios*, escreveu *Melusina*, *Apólogos*, *Breviário cívico*, *Alma* etc e Thales de Andrade com *A filha da floresta*, *Saudade*, *Caminho do céu*, *Flor do ipê* etc. Dentre muitos outros, ainda citamos Lúcia Machado de Almeida com obras de caráter didático: *Viagens maravilhosas de Marco Polo*, *No fundo do mar* e Érico Veríssimo com *Os três porquinhos*, *As aventuras do avião vermelho*, etc. (TAVARES, 1981).

A obra infantil de Monteiro Lobato está reunida em vários volumes. Ele foi ainda tradutor e adaptador dos *Contos de Grimm*, *Novos contos de Grimm*, *Contos de Andersen*, *Novos contos de Andersen*, *Alice no país das maravilhas*, *Alice no país dos espelhos*, *Contos de fadas* de Perrault. Lobato recriou, através do *Sítio do Pica-Pau-Amarelo*, o ambiente nacional brasileiro, com seu folclore, suas lendas e credences populares, explorados em um local tipicamente rural, cujo enredo é povoado por humanos, por personagens das fábulas ao lado de seres da mitologia grega. Ele consegue resgatar as culturas da nossa identidade nacional e valorizar a contribuição de nossas raças: o índio, o negro e o branco e suas miscigenações. Em suas narrativas vinculam-se questionamentos e inquietações com questões nacionais ou grandes problemas mundiais, culminando ensinamentos humanos, como o amor, o respeito, a justiça, a verdade.

Este escritor de Taubaté abriu caminho para muitos escritores de talento e dentre eles Oscar von Pfuhl, médico paulista dedicado à dramaturgia conscientizadora, que destinou sua obra à criança, envolvendo a área da educação e não se esquecendo, porém, da poesia, da surpresa, da comicidade, da aventura, da verdade, da justiça e da emoção.

Tendo em vista a pouca idade da literatura infantil brasileira, poderíamos dizer que há “tendências claras nesse tipo de produção: a do realismo; a da fantasia como caminho

para o questionamento de problemas sociais; a do reaproveitamento do folclore; a da exploração de fatos históricos.” (CUNHA, 1985, p. 21). Entretanto, apesar dos avanços, confirma-se que grande parte da produção literária infantil se ressentia da excessiva preocupação pedagógica.

A literatura para crianças e jovens nasceu como instrumento ideológico do capitalismo emergente e ficou evidenciada a estreita ligação dessa literatura com a pedagogia. Sobre o surgimento da literatura infantil, com a ascensão da burguesia, comenta Regina Zilberman em *A literatura infantil na escola*:

Antes da constituição desse modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas pra cumprir uma missão. (ZILBERMAN, 1981, p.15).

É indiscutível que, por ter nascido sob o signo da sociedade burguesa, a literatura infantojuvenil veja na criança uma das formas de consolidação familiar. Assim, seu discurso se reveste de autoritarismo sob a forma pedagógica, lúdica e moralista. Seu produtor é um adulto que deseja chegar ao nível da criança e do jovem, sendo-lhe impossível, obviamente, desfazer-se de seu *status* de adulto, sobre a dicotomia dominador-dominado.

Segundo Sônia Salomão Khéde, em *Literatura infantojuvenil: um gênero polêmico* (1986), há então uma medição da indústria cultural, objetivando uma criança imaginária, conforme seu gosto e *status* social, como paradigma de textos a serem elaborados. Ela ainda afirma: “A singularidade do gênero literário infantojuvenil estaria justamente na sua indiscutível complexidade histórica, responsável, também, pelas inúmeras nuances ideológicas que entrecortam seus textos.” (KHÉDE, 1986, p.9).

Porém, sendo arte, a literatura, infantil ou não infantil, quer-se justamente no extremo oposto, como cultura e expressão. Ao defender que, aliadas à educação e à comunicação costumam veicular a voz do saber “adulto” dirigida a um receptor “infantil”, contendo os modelos a serem assimilados segundo uma ótica de dominação, Eliana Yunes

e Glória Pondé, autoras de *Leitura e leituras da literatura infantil* (1988), também confirmam o que historicamente traduz o vício de origem da literatura infantil como instrumento pedagógico moralizador. Elas relatam que o texto literário infantil partiu para uma revisão do mundo na perspectiva da infância, tanto na estrutura de linguagem e imagens como de uma renovação do recurso tradicional da fantasia, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais infantis e pelo realismo que aparece quebrando tabus e preconceitos, lidando com os problemas cotidianos que não poupam a infância. A literatura infantil, decidida a não servir de pretexto, assume-se como texto artístico, capaz de atingir também as crianças, guardando, todavia, fidelidade aos princípios de estranhamento – diferença – que permitem à arte se constituir como um modo de conhecimento, ampliando e reformulando a percepção do leitor de qualquer idade.

Cunha cita Carlos Drummond de Andrade que compartilha da mesma opinião:

O gênero literatura infantil tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de viagens ou aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado a crianças, desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo? Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. (DRUMMOND, *apud* CUNHA, 1985, p.21).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *Literatura infantil brasileira – história & histórias* (2006) declaram que os laços da literatura infantil com a escola são alvo de incentivo maciço, quando são fortalecidos os ideais da classe média. Para esse grupo, a educação é um meio de ascensão social, um instrumento de difusão de seus valores, tais como a importância da alfabetização, da leitura e do conhecimento (configurando o pedagogismo que marca o gênero) e a ênfase no individualismo, no comportamento moralmente aceitável e no esforço pessoal. Esses aspectos fazem da literatura um elemento educativo, embora essa finalidade não esgote sua caracterização. Como já se observou, a ficção para a infância engloba um elenco abrangente de temas que respondem a exigências da sociedade, ultrapassando o setor exclusivamente escolar.

Enquanto obra de arte, realizada através de palavras, essa literatura caracterizara-se certamente pela possibilidade de vários níveis de leitura, pelo grau de atenção e consciência a que nos obriga, pelo fato de ser única, imprevisível - original, seja no conteúdo, seja na forma. Uma “obra, marcada pela conotação e pela plurissignificação, não poderá ser pedagógica, no sentido de encaminhar o leitor para um único ponto, uma única interpretação da vida.” (CUNHA, 1985, p. 23). A literatura infantil é arte, é criatividade que reflete o mundo, o homem, a vida. Em suas palavras, esculpe a vida onírica e a real, o possível e o fantástico.

1.2 Rastros iniciais do teatro no Brasil

A linguagem corporal sempre foi uma forma de comunicação utilizada pelo homem, desde os tempos primitivos. O teatro, arte milenar, é também a exploração dessas expressões físicas, revelações de sentimentos e pensamentos, inicialmente representados como culto a deuses e, posteriormente, como uma atividade dramática cultural, encenada por muitos povos, que trazem consigo essa arte como parte da existência humana. Olga Garcia Reverbel, em *Um caminho do teatro na escola*, define o teatro nas palavras de José Ortega y Gasset: “O que é a coisa teatro? A coisa teatro, como a coisa homem, é muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem, que variam, que se transformam até o ponto de não se parecerem, à primeira vista, com nem uma coisa nem outra.” (ORTEGA Y GASSET, *apud* REVERBEL, 2002, p. 165).

O teatro, considerado como obra literária, e não como realização cênica, conforme expõe Nelly Novaes Coelho, em *Literatura e linguagem* (1976),

[...] caracteriza-se por ser expresso em prosa literária ou em linguagem poética, estruturada em diálogos e em cenas. Quanto ao seu objeto, é a representação de um acontecimento ou de uma situação através da ação e dos diálogos ou monólogos (= solilóquios) das personagens.

Sua primeira grande forma foi a tragédia grega, cuja matéria era retirada do mundo dos grandes acontecimentos míticos, das ações invulgares e das situações-limites. A tragédia, tal como foi criada, é a presentificação de um mundo em conflito: o do homem arrastado pelas forças insuperáveis de paixões desencadeadas e do destino inexorável que o vence sempre. (COELHO, 1976, p. 48-49).

Uma das grandes expressões dramáticas do Renascimento foi a criada por Shakespeare (1564 – 1616), poeta, dramaturgo e ator inglês. Suas peças permanecem populares, sendo estudadas, encenadas e reinterpretadas, em diversos contextos culturais e políticos, em todas as partes do mundo. E Coelho acrescenta:

No apogeu do mundo clássico, foi a francesa, cultivada por Corneille e Racine. A partir do Romantismo foi substituída pelo Drama que, em vez do mundo das grandes ações, onde o homem é esmagado pela fatalidade, focaliza o das relações humanas no plano social, mais próxima à realidade do cidadão comum. (COELHO, 1976, p. 49).

Segundo Reverbel (2002), há dois tipos de teatro: o teatro, arte milenar que começou a ser trilhada pelos gregos, desde o século V a.C. e o Teatro na Educação, que é ainda mais antigo, pois o homem primitivo dramatizava os fatos e os fenômenos da natureza para melhor compreendê-los. Na Grécia, a educação valorizava o teatro, a música, a dança e a literatura. Platão deu grande destaque ao jogo na educação. De acordo com Reverbel, esse filósofo

dizia que mesmo as crianças de tenra idade deviam participar de todas as formas de jogo adequadas ao seu nível de desenvolvimento, pois sem essa atmosfera lúdica, elas jamais seriam adultos educados e bons cidadãos. Achava também que a educação deveria começar de maneira lúdica e sem qualquer ar de constrangimento, sobretudo para que as crianças pudessem desenvolver a tendência natural de seu caráter. (REVERBEL, 2002, p. 12).

Corroborando esta linha de pensamento, Marco Camarotti, autor de *A linguagem no teatro infantil* (1984), também enfatiza a importância dos jogos na vida da criança. Ele não se refere apenas ao

jogo físico, de exercício, característico sobretudo dos primeiros tempos da criança, ou o jogo simbólico, que se constitui, para a criança menor, em necessidade para sua adaptação ao mundo e à sociedade do adulto [...] mas, além desses, também ao jogo em que as regras (próprias ou copiadas dos

adultos) dominam e orientam. O mais importante é que o jogo serve à criança para preencher suas necessidades, através da experiência e da construção de uma outra experiência pela imaginação. O jogo é o grande caminho para a liberação da criatividade infantil. E é na categoria do jogo de regras que o jogo dramático, e especialmente o teatro, vai se tornar possível de realização com as crianças que ultrapassaram a faixa dos sete anos. (CAMAROTTI, 1984, p. 27).

O jogo dramático infantil, apesar de não ser teatro, pois não é feito para ser levado ao público e nele a criança não representa propriamente um personagem, pode oferecer à criança uma forma de jogo mais completo e mais satisfatório, na qual encontra-se o próprio jogo infantil, a imaginação, a construção, melhor desenvolvidos e organizados, o que confere à dramaturgia o seu grande interesse e valor didático. É nessa experiência cultural através da brincadeira que a criança experimenta o viver criativo, se libera, interpretando a si mesma, e pode chegar a constituir teatro, através de textos produzidos pelo adulto ou por ela mesma. Observa-se nesse breve registro a importância do ensino das artes nas escolas através de jogos de expressão. As atividades lúdicas são naturalmente transformadas em jogo dramático e novos prazeres e descobertas são apresentados à criança. Dentre as várias obras de Oscar von Pfuhl, há uma série “teatro na escola”, composta, por exemplo, por *Tatá um tamanduá apaixonado* (1972) e muitas outras que também são exploradas pela educação formal. Os jogos teatrais infantis são trabalhos sérios e tão dignos quanto os do ator. Ao imitar um animal, um objeto ou uma pessoa, a criança acredita ser o que representa; o ator, mostrando-nos sua personagem, parece ser. Ambos, a criança e o adulto, estão, a seu modo, fazendo teatro.

Aristóteles acreditava que educar é preparar para a vida e que o jogo, na educação, além de proporcionar prazer, cumpre essa missão. Os romanos viam o teatro como imitação que teria um propósito educacional se ensinasse lições de moral. Olga Reverbel afirma também que

Na Idade Média, durante um longo período, os senhores da Igreja condenaram severamente o teatro, fundamentando-se em três fatores: o mimo romano satirizava a igreja; os costumes pagãos continham um elemento mimético e dramático; o pensamento neoplatônico estabelecia um conflito entre o mundo e o espírito. Havia, portanto, três fortes objeções: uma emocional, uma religiosa e uma filosófica. (REVERBEL, 2002, p. 13).

Essa condenação às representações teatrais do período medieval, entre os séculos V e XV, aos mimos romanos nos quais se representavam costumes da época, uma farsa popular entremeada de danças e jogos, geralmente com gestos, sem máscaras, sofreu mudanças gradativas por volta do século IX, quando Carlos Magno, coroado rei do Sacro Império Romano-Germânico, fundou escolas e monastérios por toda a Europa. Reestudaram os trabalhos de Aristóteles e reavaliaram também o teatro. Reverbel ainda menciona que

São Tomás de Aquino adaptou a filosofia aristotélica à fé católica, dando então aprovação plena à representação, desde que ela fosse recreação pura. O ensino do teatro propagou-se pelas escolas. Por cinco séculos, as encenações dos mistérios e das moralidades propiciaram às massas sua educação.(REVERBEL, 2002, p. 13).

Na Renascença, período também da História da Europa aproximadamente entre fins do século XIV e início do século XVI, surgiram numerosas academias, onde peças latinas eram encenadas por estudiosos das obras clássicas.

Da metade do século XVI à metade do século XVII, o teatro, atacado pelos puritanos, era apenas tolerado nas escolas, e ainda assim com a imposição de ser moralmente sadio e apresentado somente em latim. Na última metade do século XVI, com a expulsão dos puritanos, a educação tornou-se mais liberal, incluindo-se nas escolas inglesas, a exemplo da França, teatro e dança para as meninas. (REVERBEL, 2002, p. 14).

Ao longo da história da humanidade, pensadores e educadores têm buscado caminhos diversos que explorem a arte como ferramenta a serviço da educação. E o teatro é uma arte que engloba inúmeros recursos: ele envolve as demais linguagens exploradas na encenação do espetáculo além do texto propriamente dito.

A trajetória do teatro no Brasil teve início com o processo de colonização portuguesa, à sombra da religião católica. A necessidade de uma saída para o comércio, durante o árduo ascenso da burguesia, foi um fator dinâmico do expansionismo português. Conforme Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*,

como se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização. [...] a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório. (BOSI, 1998, p. 12-13).

E nesse projeto de ocupação do novo solo, exploração de seus bens e submissão dos seus naturais, os jesuítas, na missão de catequização indígena, utilizaram o teatro como forma auxiliar, didática e pedagógica. Esvaziaram o sentido original dos índios para imprimir-lhes o novo, o europeu. José de Anchieta (1530 – 1597), um seguidor de Inácio de Loyola (1491 – 1556), decidido a catequizar os índios ele mesmo, sem intermediários, aprendeu a língua dos nativos, organizou sua gramática e compôs um catecismo. Dulce Maria Viana Mindlin, em *José de Anchieta: no limiar da santidade*, demarca que é no teatro

que José de Anchieta exercita de modo mais cabal as suas capacidades de adaptador do pensamento de Inácio de Loyola. [...] O teatro de Anchieta dar-lhe-á oportunidade para seguir, *pari passu*, quase todas as determinações do fundador da companhia de Jesus. (MINDLIN, 1997, p.21).

Em seu estudo, Mindlin questiona a santidade de Anchieta ao enfatizar que, enquanto aparentemente ele inculturava os índios, isto é, se servia de elementos de sua cultura e os reaproveitava com novos conteúdos, esse padre de fato os aculturava e, ainda pior, “os transculturava, seja através da intimidação pura e simples, seja através da sedução das alegorias que empregava.” (MINDLIN, 1997, p. 24). Foi no teatro, um meio didático por excelência, que esse evangelizador exercitou todos os seus dotes. Nesse caráter conscientizador e moral em Anchieta, no qual os nativos deviam imitar os europeus, converter-se dos seus “pecados” – o canibalismo, os vícios, a vingança, a ferocidade, a poligamia - o indígena perdeu sua essência, foi privado dos elementos de sua cultura. O teatro de José de Anchieta é um elemento aliciador, educador, consolidador. Dulce Mindlin ainda reforça sua visão em relação ao teatro:

E neste, ratificando a excelência do seu didatismo, o uso e abuso das alegorias, uma vez que, na concretização dos elementos abstratos como a Morte, o Diabo, a Alma etc., era possível passar toda uma visão de mundo que pretendia, antes de mais nada, dominar para subjugar – e isso segundo as palavras do próprio Pe. Manuel da Nóbrega: “para o bem da Coroa, é melhor serem cristãos e estarem sujeitos”. Num tal contexto, as figuras dos anjos e dos diabos adquiriam uma funcionalidade a toda prova: eram representações perfeitas de relações maniqueístas que necessitavam de uma veiculação que não suscitasse a menor dúvida. (MINDLIN, 1997, p. 52).

Dessa forma, a alegoria era um fator que apagava traços culturais, desenraizava o índio e o aculturava, promovendo sua europeização. Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, crítica e escritura – Ensaio*, aborda a questão da ideologia segundo Althusser. Para assegurar a reprodução das condições de produção, o Estado utiliza dois tipos de aparelho: Aparelhos Repressivos do Estado (ARE), cuja função seria reprimir os indivíduos submissos que se rebelam e Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Estes repreendem mais sutilmente e asseguram a manutenção de uma relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, adiando uma rebelião que estaria adormecida por uma “ideologia”. Dentre estes AIE estariam os religiosos, escolares, familiares, jurídicos, sindicais, da informação (imprensa, televisão, etc.), culturais. “A harmonia dos AIE é garantida pela ideologia da classe dominante, cujo objetivo é, evidentemente, manter-se no poder graças à preservação do sistema.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 12). A escola representa um papel relevante nesse contexto. Ela tem audiência obrigatória, numa fase de formação da (in-) consciência individual.

Uma síntese histórica nos mostra que o par escola-família substituiu, pouco a pouco, o par Igreja-família. Na Idade Média, a Igreja cumulava numerosas funções hoje confiadas a diferentes AIE, em particular as funções escolares e culturais. Do século XVI ao XVIII, trava-se uma luta contra a posição dominante dos AIE religiosos. E no século XIX, a hegemonia burguesa encampa a maioria das funções outrora exercidas pela Igreja. O Estado burguês toma em mãos o campo educacional, e a escola passa a ser o principal aparelho da ideologia burguesa, da qual a ideologia religiosa é apenas um dos componentes adjuvantes. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 12-13).

Nesse domínio sistemático do homem sobre o homem, a aculturação, adaptação a um certo padrão considerado superior. Os ARE tanto quanto os AIE amputam o corpo e a alma

dos selvagens habitantes da nova terra conquistada. Em *Vale quanto pesa* – Ensaio sobre questões políticos culturais, Silviano Santiago relata-nos:

A doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela. Pouco a pouco, as representações teatrais propõem uma substituição definitiva e inexorável: de agora em diante, na terra descoberta, o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. (SANTIAGO, 1982, p. 14).

Ainda conforme Santiago, mas em seu livro *Uma literatura nos trópicos* – Ensaio de dependência cultural, a catequese de José de Anchieta, que objetivava converter o índio e salvar sua alma, incita-o a lutar “por uma questão (a unidade da Igreja e a constituição do Estado forte europeu) que não é sua nem dos seus. Exige-se dele que introjete uma situação sócio-política e econômica que não é dele.” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, determina que, na segunda metade do século XVI, os autos jesuíticos, dos quais sobressaem os de Anchieta (1530-1597), escritos para a catequese do gentio, não revelam a obra teatral propriamente dita. Para esse crítico:

Serão antes uma série de episódios esparsos, alinhavados por um fio de enredo quase inexistente, ilustrações piedosas da vida dos santos, redigidas em duas, em três línguas diversas, que talvez alcançassem junto ao público os seus fins edificantes, sem possuir, em virtude disso, maior força dramática ou sabor poético. Constituiriam, quando muito, germe para um desenvolvimento futuro – que nunca veio. (COUTINHO, 1971, p. 7).

Essa tradição teatral jesuítica jamais passou para os brasileiros de uma importação europeia, mal assimilada por um meio que não estava preparado para recebê-la. “O teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçado nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis - só começa, de fato, com a Independência.” (COUTINHO, 1971, p. 7). As representações profanas, para comemoração de alguma data ou alguma personagem particularmente ilustre, só aparecem no século XVII.

O teatro confunde-se então com as festividades públicas, das quais não é senão um aspecto um pouco mais refinado, ao lado dos bailes e cavalhadas. É no século seguinte, a partir de 1770, que principiam mesmo a surgir uma ou outra tímida tentativa para estabelecer companhias em caráter permanente, [...] dos três séculos de colônia quase nada nos fica. (COUTINHO, 1971, p. 8).

Desde as primeiras manifestações do teatro no Brasil, que ocorreram no século XVI, como forma de catequização, emergem então, no século XVII, outros tipos de teatro que celebram festas populares e acontecimentos políticos. Alguns lembram muito o carnaval como conhecemos hoje: pessoas saíam às ruas para comemorações vestidas com adereços, desfilando mascaradas, dançando, cantando e tocando instrumentos. Com a chegada da família real no Brasil, em 1808, a necessidade de um teatro à altura de suas novas prerrogativas reais. D. João VI assina um decreto de 28 de maio de 1810, que reconhece a necessidade da construção de teatros decentes para a nobreza e para sua diversão. Grandes espetáculos começaram a chegar no Brasil. Entretanto, além de serem estrangeiros e refletirem a vida e os gostos europeus da época, eram somente para os aristocratas e o povo não tinha qualquer participação. Não havia identidade brasileira.

Consciente do seu nacionalismo e orgulhoso de sua missão, finalmente surge o teatro brasileiro, inspirado pela independência e pelo Romantismo. No século XIX, o teatro brasileiro começa a se configurar, com uma companhia genuinamente brasileira, com atores e propósitos nacionalistas, formada por João Caetano dos Santos (1808-1863). Esse grande ator e dois autores (Domingues José Gonçalves de Magalhães e Luís Carlos Martins Pena) que fundam a tragédia e a comédia nacional. (COUTINHO, 1971). Nessas comédias de costume, o escritor teatral Martins Pena buscava, em fatos da época, situações para arrancar da plateia muitos risos.

Assim, dos autos de catequese, o teatro brasileiro foi retomado e, dentre muitos outros autores teatrais que surgiram, estão José de Alencar, França Júnior, Antônio Gonçalves Dias, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Luís Antônio Burgain, Manuel de Araújo Porto Alegre, Joaquim Norberto da Silva, Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, Agrário de Menezes, Barata Ribeiro, Luigi Vincenzo de Simoni e Francisco José Pinheiro Guimarães.

Em 1855, surge o teatro realista no Brasil, cujo foco era o debate de temas então atuais, problemas sociais e conflitos psicológicos, que revelava o cotidiano daquela

sociedade. Autores que se destacaram nessa época são Joaquim Manoel de Macedo, Arthur Azevedo, Machado de Assis, Qorpo Santo.

A Semana de Arte Moderna de 1922, que foi um marco para as artes, não abrangeu o teatro, que ficou adormecido por longos anos. Sua renovação aconteceu em 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, que escandalizou o público e modernizou o palco brasileiro. *Vestido de Noiva* fez um grande sucesso assim como o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Com o golpe militar em 1964, veio a censura e um número enorme de peças foi proibido. A partir dos anos 70 o teatro ressurgiu mostrando produções constantes.

O teatro infantil teve mais visibilidade no Brasil no século XX. Maria Antonieta Cunha fixa que a peça a ser representada para crianças deve apresentar todas as características de um bom espetáculo para adultos. Essa crítica também ressalta o que Maria Clara Machado, um dos nomes mais expressivos do teatro brasileiro e especialista na dramaturgia infantil, publicou em outubro de 1969, no Rio de Janeiro, no Boletim da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, n. 05:

Verdadeiros aventureiros se lançam ou se atrevem a fazer teatro para crianças, desconhecendo não somente a criança, ou melhor, ignorando-a, como desconhecendo também as regras básicas para se fazer um bom espetáculo; produção e direção de atores quase sempre postas em segundo plano, cenas mal ensaiadas onde os atores, muitas vezes, apenas estão procurando sobreviver economicamente, sem se empenharem realmente nos papéis que representam. Teatro de segunda classe, onde nem os críticos teatrais dos principais jornais se aventuram a ir para não morrerem de tédio ou de vergonha. Preferem calar ou silenciar, ou melhor, não assistir a tais espetáculos que estão sendo oferecidos todos os fins de semana às crianças. (MACHADO, *apud* CUNHA, 1985, p.109-110).

Marco Camarotti discute que o teatro para crianças foi durante muito tempo designado como “teatrinho”, diminutivo que pode caracterizar a visão do teatro infantil como uma “atividade menor”, que tinha a princípio um caráter puramente pedagógico e patriótico, presente em Coelho Neto (*Theatro infantil*, 1928) ou Figueiredo Pimentel (*Theatrinho infantil*, 1938). “Eles escreveram pequenas comédias e monólogos, de grande ingenuidade, que as crianças recitavam, com a finalidade primordial de encantar os adultos, quase sempre parentes dos pequenos declamadores.” (CAMAROTTI, 1984, p. 17).

Até a década de quarenta este gênero esteve sempre nas mãos de educadores, não sendo ainda uma atividade empresarial, a cargo dos artistas de teatro. Em 1948, com a estreia de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, o teatro infantil ganhou lugar de destaque e na década de cinquenta mais outro impulso com o aparecimento de Maria Clara Machado e seu O Tablado, grupo amador de finalidades artístico-culturais, fundado em 1951.

Camarotti afirma também que, se antes de Lúcia Benedetti o teatro infantil não era feito por artistas adultos, O Tablado revelou e lançou na carreira teatral grandes nomes do teatro brasileiro, entre autores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas e técnicos. Somente nos anos setenta, o teatro infantil brasileiro passou a despertar o interesse de maior número de pessoas, dentre elas jovens escritores que a ele se dedicam com excelentes intenções e realizações. (CAMAROTTI, 1984).

Marco Camarotti identifica alguns problemas relacionados ao teatro, e dentre eles está “o descaso que normalmente os adultos apresentam em relação à inteligência e capacidade crítica da criança e à importância de um teatro a ela destinado.” (CAMAROTTI, 1984, p. 16). E na dramaturgia de Oscar von Pfuhl encontramos uma poética comprometida com o respeito ao seu público ao ilustrar situações de repressões vividas pelo seu povo, além dos aspectos negativos característicos da Ditadura, que levam à conscientização sobre situações reais enfrentadas por nossa sociedade e ao desenvolvimento de uma postura crítica, não subestimando o potencial do seu leitor infantojuvenil.

Na dedicatória de *Jeremias, herói* (1996), Pfuhl reverencia “a todos aqueles que desagradaram déspotas com suas ideias ou ações, e por isso vieram a sofrer perseguições ou perda de seus bens mais preciosos: a liberdade e a vida.” (PFUHL, 1996, s. p.), confirmando seu repúdio à submissão, à injustiça, ao medo, ao sofrimento gerados pela prepotência de ditadores. Podemos afirmar que Pfuhl percebe no público infantojuvenil uma alternativa de resistência e questionamento, o que é negado em muitas produções destinadas a esse leitor. *Jeremias, herói* foi encenada pela primeira vez em Santos (SP), vinte anos após sua primeira publicação, “[...] estreando em 1º de março de 1986, com um elenco de alunos do SESC-Santos, sob a direção de Neyde Veneziano.” (PFUHL, 1996, s. p.). Coincidentemente, 1986 é o ano do falecimento de Pfuhl e ano seguinte ao encerramento da Ditadura Militar.

Pfuhl foi uma das vozes da literatura e do teatro brasileiros comprometidas com a liberdade de expressão que se opunha abertamente contra a Ditadura. Seu processo de

construção literária procura trazer para o público infantojuvenil a “inexistência de heróis e vilões clássicos, dando a entender que a luta do Homem se faz em favor da transformação das forças agressivas e destruidoras, existentes dentro e fora da alma humana, em impulsos construtivos.” (PFUHL, 1996, s. p.). A insatisfação e objeção a esse sistema estão refletidos em *Jeremias, herói*, obra de cunho político e moralizante, com explosões de gritos à liberdade, conforme o autor informa no prefácio desse livro:

A aversão às formas mais brilhantes de energia luminosa (cores) indica a preferência pelos ambientes sombrios ou contrastados, onde o autoritarismo estimula o culto à personalidade, a obediência total e a falta de autocritica. Coisas que por sua vez formam indivíduos ou pusilânimes ou cheios de exibicionismo sádico, como os guardas Jeremias e Plutão. Neles se acumulam tensões e revoltas mal dissimuladas, que explodem no final. (PFUHL, 1996, s. p.).

Nas “Sugestões do autor” dessa peça teatral, há a indicação de cores para as roupas dos personagens, que espelham o perfil de cada um e buscam prestigiar as cores do arco-íris. Percebemos que, desde o início da escrita desse texto, há oposição à vida sombria imposta pelo Chefe daquele país chamado Cinzelândia. O autor, porém, dá plena liberdade de escolha aos tons que serão usados. Mas a cor roxa (cor das paixões violentas) de Jeremias faz parte do texto e é fixa.

[...] Chicobé é um pobre funcionário público que espera melhorar suas condições financeiras. Usará então o amarelo. Rosa, moça tímida, merece o vermelho revolucionário porque possui a mais bela das coragens: a coragem cívica, que a faz contrariar as proibições e ensinar a verdade das cores às crianças, pondo em risco conscientemente sua liberdade. Galatéia é o traço de união entre Rosa e Chicobé, ela os aproxima e isso os faz se apaixonarem: a união do vermelho ao amarelo dá o laranja. Quanto ao verde, onde ficaria melhor senão na camisa do Chefe nacional? E o azul sobra para Plutão, psicologicamente um bebê masculino que ainda tem muito a aprender da vida. (PFUHL, 1996, s. p.).

O Brasil, governado até então por militares desde 1964, quando ocorreu o golpe de Estado, teve o regime militar enfraquecido e, no governo de João Figueiredo (1979-1985), o país passou para os civis, após anos de frustração. Em 1985, Tancredo Neves foi eleito

pelo Colégio Eleitoral com 480 votos contra 180 de Paulo Maluf, que representava a Ditadura. Em 21 de abril de 1985, Tancredo falece aos 75 anos de idade, e José Sarney tornou-se presidente por tempo definitivo. Mudanças viriam durante o processo de redemocratização. As primeiras delas vieram em 8 de maio de 1985, quando foi aprovada a emenda constitucional que estabeleceu eleições diretas para presidente, prefeito e governador. Os analfabetos tiveram pela primeira vez o direito ao voto na história brasileira, e os partidos comunistas foram legalizados.

A narrativa infantil, em tom de protesto em *Jeremias, herói*, foi encenada pela primeira vez em 1986, expressando o inconformismo com a realidade político-econômica instaurada pelo regime militar. Atores dramatizaram a queda da Ditadura no país Cinzelândia que refletia também o fim do regime militar brasileiro e novas conquistas.

Com a queda das cores cinza, branca e preta, impostas naquele país, reinariam o amarelo, que traria otimismo, alegria e riqueza (ouro); o vermelho, que simboliza a paixão, a força, a energia; o laranja, mistura do amarelo e vermelho, significaria o equilíbrio, a criatividade, o entusiasmo. O verde, cor indicada para a cor da camiseta do chefe nacional, seria o símbolo da nossa natureza, do nosso país, da fertilidade, do desenvolvimento, da esperança. O azul remete à harmonia, à saúde e à liberdade. Cores que mudariam o contexto daquele território chamado Cinzelândia.

Jeremias, herói narra a história de um país onde tudo é obscuro. O tempo descrito no texto é a atualidade, o que sempre nos remete a uma crítica que pode ser projetada à sociedade da época na qual o texto é lido, em uma literatura sempre contemporânea. Seu Chefe, ditador e autoritário, permite que as pessoas usem apenas o branco, o cinza e o preto, porque pretende homogeneizar tudo, diluir as diferenças e assim “uniformizar” as pessoas, para melhor controlá-las. Essas cores também estão presentes no cenário da praça central de uma estranha cidade, capital daquele país:

CHICOBÉ – [...] Sabem, há pouco tempo voltei de um país vizinho nosso. Um lugar muito esquisito, as casas, as ruas, as roupas das pessoas, era tudo cinzento, ou então preto e branco. Por isso esse país se chamava Cinzelândia. Lá eu quis vender os meus balões, mas os garotos quando me viam fugiam correndo. (PFUHL, 1996, p.13).

A cor cinzenta ou gris, de acordo com o *Dicionário de símbolos*,

composta, em partes iguais, de preto e de branco [...] é a cor da cinza e da bruma. Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. É o que se chama de um tempo gris. (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 248).

A cor cinza pode, assim, gerar sentimentos negativos; densas e escuras nuvens cinzas, o nevoeiro, a fumaça. No país Cinzelândia, assim como no Brasil na época da Ditadura, temos um contexto político nublado, cinzento. No Brasil era vetada a liberdade de imprensa e havia consequentes punições severas aos infratores. No país da nossa ficção, todos eram vigiados, monitorados. Além do cinza, as únicas cores permitidas eram o preto, que dentre outros significados remete ao poder (do Chefe daquele país), ao medo e submissão a ele, e o branco, que revela a pureza, a inocência, a reverência, a rendição de seus cidadãos.

Chicobé assusta-se com a reação das crianças e não entende nada. Chega até a Praça da Obediência, onde encontra Galatéa. Tenta vender-lhe suas bexigas de borracha, mas a moça se nega a comprá-las, afirmando que as cores eram proibidas. Jeremias, guarda que protege aquela nação contra espões, quando convocado pelo Chefe para conversar com ele, tem que se dirigir a uma câmera: “CHEFE (*muito zangado*) – Pare aí onde está, já estou vendo você, seu boboca. Você não passa de um jerico molenga e incompetente”. (PFUHL, 1996, p. 18).

O Chefe desse país é um tirano que controla a vida dos cidadãos através de câmeras, alto-falantes e aparelhos de televisão, e ordena seus guardas Jeremias e Plutão. Nesse país existe também uma Guarda Especial. Sempre irritado e desconfiado, despreza e humilha seus soldados. Ameaça mandar Jeremias para longe, na fronteira. Jeremias implora, pois não quer ficar longe de Candinha e de seus cinco filhos.

Galatéa, uma extraterrestre, que veio a Terra com a missão de libertar a professora Rosa, que fora presa por ensinar a teoria das cores às crianças, explica a Jeremias que é de outra galáxia. Ele não percebe que ela era uma espiã. Plutão, à procura de Jeremias, grita seu nome, e é condenado pelo Chefe. Naquele país somente ele podia gritar. Exigia obediência, disciplina, ordem e, em horário marcado, a seguinte exortação, com sua fotografia colocada sobre o peito: “PLUTÃO E JEREMIAS – Chefe! Que o céu vos ilumine! E vos faça proteger nossa vida, nossa família, nossa saúde! E que vos conserve como nosso Guia e nosso Protetor por muitos e muitos anos!” (PFUHL, 1996, p. 23).

Essa literatura, produzida por adultos e destinada às crianças e adolescentes, ilustra o Chefe, sua política governamental e seu povo que, submisso e obediente, vive preso àquele sistema. Nessa perspectiva maniqueísta, entre o bem e o mal, o responsável pela opressão e obscurantismo deve ser vencido, para que reine a liberdade e a felicidade. A criança leitora pode perceber a proibição, a submissão e o medo sob os quais vivem as crianças e os adultos e é conscientizada que ninguém pode ser explorado dessa forma. Humilhação, separação entre Jeremias e sua família como castigo, o que nos remete ao exílio, à prisão da professora Rosa por quebrar regras governamentais de não se ensinar as cores (elas são bruxaria, feitiçaria), a falta de democracia, tudo espelha o regime militar vivido pelo Brasil. Além de jornalistas dessa época, cineastas, atores, cantores e escritores também foram perseguidos, presos e muitos tiveram que recorrer ao exílio para garantir que continuariam vivos. O texto parece uma metáfora da vida. O leitor apreende as consequências negativas desse sistema e pode idealizar um planeta como o de Galatéia, onde não há guerras e todos são amigos...

Outro aspecto abordado é a exortação ao Chefe, que assume o papel de grande protetor, quase um Deus de seu povo, que sempre leva consigo uma foto de quem os guiará por muitos anos. Plutão diz detestar o retrato do Chefe e Jeremias ter raiva dele. A insatisfação dos cidadãos é manifestada e questionamentos começam a ser feitos por Chicobé, quando é informado que com o Chefe não há discussão, somente ele tem razão e pode gritar. País Cinzelândia, Praça da Obediência, Avenida Disciplinar, turistas que não são apreciados, cidadãos assalariados, sem renda necessária para uma declaração de impostos... Ele se vê em perigo e resolve deixar aquele lugar.

Galatéia, então, o convence a ficar para ajudá-la a libertar a professora Rosa que, além de ter sido presa, teve seu nome trocado por Branca. Assim, a professora, na sua missão de ensinar, transmitir conhecimentos e orientar, com o nome da flor rosa, formosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, um dos símbolos do amor, do amor puro, que influencia os nossos sentimentos, convertendo-os em amáveis, suaves e profundos, chamar-se-ia Branca, e perderia o romantismo, a ternura, a ingenuidade, a suavidade, a pureza e a delicadeza manifestadas pela cor rosa. Roubavam dela o direito de ensinar a verdade sobre as cores, exigiam a submissão a um nome imposto e a alienação e obediência à ideologia do Chefe.

A poética de Pfuhl também traz ensinamentos sobre reações às imposições, descontentamento e consequente luta pela liberdade. Denuncia ainda o controle do sistema educacional e financeiro daquele país, maiores armas de poder de uma nação. O leitor ou

espectador dessa peça percebe claramente esses apontamentos e reflete sobre os mesmos, em um processo de conscientização político-social.

O maravilhoso e o lúdico, como nos contos de fada, também compõem o universo infantil de Oscar von Pfuhl. Sua literatura destina-se a dar prazer, uma espécie de jogo, que desperta emoções, distrai, comove, alegra. Com seu poder de ficar invisível e ajuda de Chicobé, a extraterrestre Galatéa executa seu plano e consegue libertar Rosa, que no ofício de professora, luta contra a proibição do ensino das cores, em uma metáfora à luta pela liberdade. Ela rompe com os padrões estabelecidos naquele país, não aceitando passivamente as restrições e proibições impostas pela Ditadura.

Galatéa, inteligente e corajosa como a professora Rosa, interfere novamente na ação dessa dramaturgia ao convencer Jeremias, que só reclamava de dores físicas e se via como grande vítima e sofredor, a ter coragem para enfrentar seus problemas e a ter uma postura mais ativa. Aponta mentiras que se ensinam naquele país, dentre elas, a questão das cores serem feitiçaria. E com o disco de Newton da professora Rosa em mãos, Galatéa pede a Jeremias que o gire com força. Ela então faz o disco parar e as cores aparecem vivas. Ela explica-lhe que não se tratava de bruxaria, mas algo natural. Jeremias conscientiza-se totalmente da mentira...

Além de ter sempre sido enganado, todos sempre mandaram nele: o Chefe, a Candinha, Plutão. E diz ser um frouxo, molenga, um coitado, um..... Galatéa percebe que ele não sabe definir-se e completa; “_Você é cinzento, Jerelates. Porque sua luz é cinzenta. Mas a luz é uma vibração, uma energia. E se você vibrar diferente, você também ficará diferente.” (PFUHL, 1996, p. 57). Galatéa orienta Jeremias a liberar toda sua energia, toda sua indignação. Essa personagem questionadora, com sua postura crítica e esclarecedora, leva Jeremias a vencer sua própria ignorância e lutar por mudanças. A conhecer seu interior e seu poder de questionar e mudar sua postura submissa. Ele então invade o palácio do Chefe que foge gritando por socorro. O país Cinzelândia não mais existe. Jeremias, ex-guarda cinzento jerico, vibrou e ficou roxo de raiva decidindo que não seria mais um frouxo. No seu processo de conscientização deixou de ser JereMIAS para ser JereLATES, e quis AU, AU, AUmento. Tornou-se JereMORDES e é o novo chefe de seu País do Arco-Íris. Viveriam agora em uma nova nação, colorida pelo amarelo, vermelho, azul, verde, laranja, violeta... livres! Várias cores em oposição ao ambiente sombrio, triste, controlador, cinzento.

Com o auxílio, otimismo e seriedade de Galatéa, Jeremias libertou-se da opressão em que vivia. “GALATÉA (*com segurança*) – Vai. Vai dar certo sim, se todos participarem.

Não deixem os guardas sozinhos, juntem-se a eles, vocês todos, o povo todo.” (PFUHL, 1996, p. 62). Chicobé questiona como se faz isso, e Galatéa prontamente responde que pelo começo, “mostrando primeiro quem nós somos por dentro.” (PFFUHL, 1996, p. 57). E nas instruções da rubrica final, até o Chefe retira sua japona, mostrando, juntamente com Plutão, uma camiseta de cor viva.

Iniciam, assim, um trabalho revolucionário e democrático. “GALATÉA (*gritando*) – E agora cantemos juntos a Canção do Arco-íris, que é um hino à liberdade.” (PFUHL, 1996, p. 62). Finalmente, a missão de libertar a professora Rosa é cumprida e Galatéa faz ainda muito mais. Tem um grande discípulo. Conscientiza e transforma o jerico Jeremias em Jeremordes. Ele não se contentou em ser Jerelates (“Cão que ladra não morde”, já dizia o ditado popular). Através da brincadeira com as onomatopeias e a formação de palavras, o lúdico é desencadeado, reforçando o estético. JereMIAS não aceitou somente miar, havia uma conotação de “fraco” em seu nome. Hesitou por JereLATES e, na ação do verbo latir, conquistou seu AU, AU, AUmento . Passou a ser um herói como JereMORDES. De gato, ser indefeso, ele alcança o *status* de cão, considerado temeroso entre os próprios animais e também entre as pessoas:

Jeremias: - Eu sou Jeremordes, o novo Chefe! Assumo o Governo neste instante. Nosso país não é mais Cinzelândia. Somos agora o País do Arco-Íris. E todos têm de acreditar em cores. Todos! Quem não acreditar eu prendo, eu arreberto!...(PFUHL, 1996, p.62).

Como o Profeta Jeremias, o profeta da esperança, Jeremordes teve uma grande missão: profetizar às nações. De fraco a forte, de inexperiente a intrépido pregador, que mudança radical! Chamado de “profeta chorão”, ele experimentou medo e desespero, alegria e louvor. Sua mudança e coragem estão agora refletidos em seu novo nome.

Jeremias, segundo a narrativa bíblica, foi um profeta atuante nos anos de 626 a 587 antes de Cristo. Ele presenciou a deportação dos judeus de Jerusalém para o cativeiro da Babilônia. Seu livro fala de esperança, de restauração da nação de Israel, apesar do tom de lamento presente nesse livro bíblico. Devido a esse tom do livro de Jeremias, Oscar von Pfuhl estabelece esse diálogo e brinca com o neologismo JereMIAS; em espanhol, há o uso de “*jeremiada*”, para descrever situações em que há lamentações contínuas. O livro bíblico de Jeremias também é conhecido como “Lamentações de Jeremias”. O importante é que o

dramaturgo acentua o caráter audaz da personagem e lhe dá mais confiança e força de ação na peça infantil em análise.

Apreciadores dessa dramaturgia, independente da idade, certamente assimilam seus questionamentos de cunho político-social, voltados à liberdade e cidadania, principalmente no que se refere à reivindicação de direitos e na participação do povo na construção de sua nação. A diversão e a reflexão, a consciência e a ética são elementos que estruturam essa peça de dramaturgia infantil, cumprindo sua tarefa de instruir e moralizar.

Fúlvia Rosenberg, em *Literatura infantil e ideologia* (1985), acrescenta que, talvez nos últimos anos, o estudo das discriminações contra grupos oprimidos tenha sido um dos temas mais intensamente discutidos no campo da literatura infantojuvenil. Existe, assim, uma ideologia nas entrelinhas do texto que luta contra toda repressão, difundindo uma moral, ensinando e conscientizando. E a literatura de Oscar von Pfuhl assume-se como texto artístico, capaz de atingir também as crianças, constituindo-se como um modo de conhecimento, ampliando, reformulando a percepção do leitor de qualquer idade. Ela dilui os limites do lúdico e do imaginário, uma vez que apresenta reflexões político-sociais e éticas que certamente refletem na formação do seu leitor ou espectador. E, nessa dramaturgia, temos um conflito experienciado pelos personagens, cujos textos são veículos embutidos de uma conscientização que traz reflexões sobre a ética e a moral.

Sustentando com essa linha de pensamento, Neuza Ceciliato, em “Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970”, analisa:

São textos que partem do compromisso de crítica social, mas inovam pela incorporação da alegoria como forma de representação da realidade e da utilização da linguagem coloquial, configurando-se como uma denúncia velada, uma forma de resistência que, num nível mais profundo, promove “a conscientização dos leitores sobre os significados presentes na vida em sociedade e [leva-os] a se posicionarem criticamente diante da realidade.” (CECILATO, 2006, p. 156).

A censura imposta pela Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) não só condenou os que representavam alguma ameaça política. Reprovou a imprensa, a televisão, dentre outros, e se estendeu também a outros canais de informação, especialmente às artes. Vigiou escritores brasileiros, incluindo aqueles que, assim como os músicos, atentavam contra os padrões morais daquela época. Os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) foram usados

efetivamente contra os “rebeldes”: prisões, mortes, exílio... Segundo Nely Novaes Coelho, em *Dicionário crítico de escritores brasileiros*, a literatura infantil era vista então como não ameaçadora, “como gênero menor, sem maiores perigos, coisa de mulher e, portanto, não era alvo do olhar incisivo dos censores.” (COELHO, 2002, p. 45). Ela pode manifestar-se assim com liberdade, despontando-se como um dos poucos canais de expressão e foi uma das vozes contra aquele governo repressor. E Pfuhl fez de sua poética um instrumento de denúncia e repúdio a essa repressão.

A imprensa, as instituições culturais do país, empresários, jovens atores e encenadores, desejosos de galgar os degraus do sucesso, também investem na realização de espetáculos para a infância. O teatro é então valorizado como arte, assume o seu real papel de manifestação cultural, discute questões existenciais e conflitos do homem no mundo. Comunica-se através de várias formas de expressão que o envolvem.

O teatro é uma arte que engloba múltiplos recursos. A boa comunicação que os espetáculos de teatro para crianças geralmente conseguem com o seu público pode, assim, ser apenas o resultado da atuação de todas as demais linguagens utilizadas no processo da encenação do espetáculo e que não são a linguagem do texto propriamente (cenário, figurino, iluminação, música etc.). (CAMAROTTI, 1984, p.14-15).

Nossa história registra, ao longo do tempo, essa literatura também talhada fortemente pelo cunho pedagógico. Ambos ARE quanto os AIE tentam manipular sociedades e cidadãos de acordo com seus interesses através de instrumentos dos quais a literatura é integrante. Entretanto, a literatura também abre suas cortinas para um espaço direcionado para o deleite e entretenimento do público infantojuvenil e de adultos interessados. Muitas delas ainda veiculam conteúdos a serem ensinados, moralísticos, mas isso está subordinado à forma estética e à criação literária. A literatura infantil, antes tida como literatura das minorias, não ameaçadora, ganha *status* de obra de arte. Ideologias sempre estiveram presentes na arte literária, e o mesmo ocorre em sua ramificação infantil. A poética do autor sempre representa uma função, seja ela de denúncia, talvez velada, metafórica ou explícita, de alienação ou conscientização.

Na sua construção dramatúrgica, caracterizada por aspectos da fábula, Oscar von Pfuhl instiga o desenvolvimento da moral e da consciência de seus leitores ou espectadores, como analisaremos ao longo desta dissertação. Seu texto literário pode deflagrar a indagação, a reflexão sobre denúncias políticas e sociais, a construção ou a

desconstrução de sentidos, exigindo atuações de um leitor que se aproprie e interaja com o texto, em relações com a fruição literária.

1.3 A fábula na dramaturgia de Oscar von Pfuhl

A fábula (lat. *fari* = falar e gr. *phaó* = dizer, contar algo), como nos apresenta Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil* (1984) é a narrativa (de natureza simbólica) de uma situação vivida por animais, que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade. Segundo Hênio Tavares, a fábula

Foi entre os antigos uma espécie de forma quase sempre em verso. A partir do romantismo a prosa começou a ser sua forma mais comum. A respeito das fábulas em verso tratamos delas na “Poemática”. A fábula, de modo geral, apresenta duas características:

- a) Ter por assunto a vida dos animais.
- b) Ter por finalidade uma lição de moral.

Por vezes, as personagens não são apenas animais, mas entidades personificadas, como o Tempo, as Estações, o Sol, o Rio, as Ninfas, o Amor etc. Assume então a fábula uma significação mais ampla, confundindo-se com a ficção pura, no âmbito do inverossímil, em lato senso. Destarte, todos os mitos e lendas podem ser tomados como fábulas, tais como aqueles que constituem o magnífico repertório da mitologia clássica antiga. Nesse sentido traduz todo o significado alegórico da vida.

Entre nossos autores lembramos Coelho Neto, com seu “Fabulário”, e Monteiro Lobato com suas “Fábulas”. (TAVARES, 1981, p. 124).

Portanto, a fábula é uma narrativa figurada, de caráter moralizante, protagonizada por animais, plantas, entidades ou até objetos inanimados, antropomórficos, contendo, geralmente, uma parte narrativa e uma breve conclusão moralizadora, de maneira que as personagens se tornam exemplos para o homem, sugerindo uma verdade ou reflexão de ordem moral.

De acordo com informações da editora, em *Jeremias, herói*, várias de suas peças teatrais “foram traduzidas e encenadas em países da América e da Europa, tanto em teatro como em televisão [...] visando trazer para o nível de compreensão infantojuvenil certos temas sociais e políticos de âmbito universal,” (PFUHL, 1996, s. p.), evidenciando a guerra

e a paz, a busca da liberdade, o desrespeito e a falta de amor ao próximo, a posse e uso ilegal da terra, a exploração e a destruição das florestas em sua dramaturgia, na qual os personagens são representados, em sua maioria, por animais. Por esse aspecto e pelo tom moralizante, essas peças aproximam-se, pois, da fábula.

Assim, a composição das peças teatrais de Oscar von Pfuhl, com personagens animais que falam, como em *O circo de bonecos*, *Romão e Julinha*, *Dom Chicote Mula Manca*, *Seis bichos à procura de uma história*, *Tatá, um tamanduá apaixonado*, *Um lobo na cartola*, *A árvore que andava*, *A bomba do Chico Simão*, *Um elefantinho incomoda muita gente*, dentre outras, constitui um alimento para fábulas e por meio delas a moral que, nas entrelinhas do texto, não é outra coisa senão a própria sabedoria da vida que penetra na alma infante do leitor ou espectador, conduzida pela imaginação.

Com a sua origem no Oriente, onde existe uma vasta tradição, passando depois para a Grécia, onde foi cultivada por Hesíodo, Arquíloco e, sobretudo, Esopo, a fábula está presente em nosso meio há muito tempo e, desde então, é utilizada com fins educacionais. Algumas das fábulas mais conhecidas são: “A cigarra e a formiga”, “A raposa e as uvas”, “A lebre e a tartaruga” e “O leão e o ratinho”. Foi Esopo, escravo da Grécia antiga, que viveu no século VI a.C., quem propagou oralmente suas fábulas. O francês Jean de La Fontaine (1621-1695) foi um grande divulgador das fábulas de Esopo. Ele escreveu quase todos os seus contos e fábulas no período de 1664 a 1674. Fontaine reescrevia as fábulas para fins educativos e caracterizava as personagens de acordo com suas aparências. As histórias sempre utilizaram animais que reproduzem comportamentos humanos, principalmente a fala. A mímica que os animais, nesses contos, fazem em relação aos humanos é proposital e, em sua maioria, ressalta os bons e maus comportamentos humanos. Entretanto, algumas vezes, os personagens ainda preservam algum comportamento intrínseco a sua origem animal. Em *O circo de bonecos* (s/d), temos, como exemplo, o personagem Urso, que como outro de sua raça, aprecia mel: Urso: “ – Pipoca! E feita com mel! Oba! (Põe-se a comer gulosamente).” (PFUHL, s/d, p. 17).

Além de serem usadas para propósitos educativos, na Grécia as fábulas de Esopo surgiram em uma época onde a liberdade de expressão era limitada, usar as histórias para criticar as formas de governo sem represálias era comum. Essa estratégia também foi explorada por Pfuhl durante o regime militar no Brasil, como citado anteriormente, em *Jeremias, herói* (1966).

As fábulas serviam como código para que os mais fracos pudessem contrapor os mais fortes de forma subjetiva. As histórias de Esopo são cheias de mensagens onde os

mais fortes podem ser enganados e os mais fracos podem, com alguma astúcia, prevalecer. Pfuhl, em *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *Dom Chicote Mula Manca* (1969), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d), *A bomba do Chico Simão* (1966), dentre outras, traz essa temática bastante explícita. Pfuhl, portanto, além de problematizar questões sociais, também “atualiza” uma leitura dos clássicos da literatura universal, possibilitando ao leitor mirim tomar conhecimento de autores como Shakespeare e Cervantes, por exemplo, que discutiremos nos próximos capítulos desta dissertação.

As histórias foram registradas pela escrita durante os séculos X e XVI A.C. Foram os romanos, entre os quais sobressai Fedro, que inseriram a fábula na literatura escrita. Os mais famosos escritores de fábulas são Esopo, Fedro e La Fontaine. Este último criou uma obra-prima intitulada “Fábulas”, dividida em 12 livros, onde o autor usa linguagem ágil e expressiva para analisar com maestria a alma e a natureza do ser humano. Escritas em verso livre e publicadas entre 1668 e 1694, as “Fábulas” contêm uma crítica lúcida e satírica à sociedade do final do século XVII, mas podem ser aplicadas nos dias de hoje. No Brasil, o mais conhecido fabulista é Monteiro Lobato, autor das fábulas “A coruja e a águia”, “O cavalo e o burro”, “O corvo e o pavão”, entre outras.

E Pfuhl as explora em sua poética com entidades personificadas e nas entrelinhas de seus textos a conscientização e aprendizado do seu leitor ou espectador, através de uma lição de moral. Sua dramaturgia está em sintonia com características que talham a fábula.

Assim, percebe-se claramente a existência de uma ideologia veiculada no texto destinado ao público infantojuvenil, oculta em objetivos implícitos de disseminar alguma ideologia. A criança, receptora dessa literatura, é exposta então ao conformismo ou reação a determinadas situações ilustradas nas palavras do autor. Regina Zilberman e Ligia Magalhães, em *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, argumentam que “ao invés de abrir para as crianças possibilidades de resistência, de recriação da realidade, muitos livros acabam apresentando um discurso conformista que reforça os papéis sociais já consagrados.” (ZIBERMAN & MAGALHÃES, 1987, p. 54). A concepção de livros infantis e juvenis esteve, assim, durante muito tempo, convencionada como algo diretamente relacionado à transmissão de conhecimentos e à didatização da criança e do adolescente. A literatura infantil dialoga com a criança, como pode perfeitamente dialogar com pessoas de outras idades, evidentemente passando por níveis de compreensão diferentes. E nas entrelinhas do seu discurso, ideologias são disseminadas. Entretanto, as obras hoje são analisadas em seus aspectos artísticos. A fruição literária ocupa o primeiro plano.

Este capítulo pretendeu apresentar um breve percurso da literatura infantojuvenil e contextualizar o teatro de Oscar von Pfuhl, aproximando-o da fábula. Iniciamos essa aproximação com a leitura de *Jeremias, herói* para, no segundo capítulo, desdobrarmos análises de três peças consideradas uma trilogia pelo próprio Pfuhl, como ele sugere no prefácio de *A bomba do Chico Simão* (1968).

Capítulo 2

ESTÉTICA, MORAL E CONSCIÊNCIA NA TRILOGIA *O CIRCO DE BONECOS, ROMÃO E JULINHA E A BOMBA DO CHICO SIMÃO*

Este segundo capítulo será dedicado a discutir e a analisar a estética, a forma, a estrutura e o conteúdo crítico e formador explorado por Oscar von Pfuhl em *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982) e *A bomba do Chico Simão* (1968), promovendo o desenvolvimento da moral e da consciência de seus leitores e espectadores, através do entrecruzamento dos gêneros fábula e teatro.

Refletiremos sobre como a moral e a consciência estão representadas nessa literatura pensante e lúdica e desempenham o papel de elementos estruturadores dessas peças de dramaturgia infantil. Apresentaremos, a seguir, uma análise das obras *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982) e *A bomba do Chico Simão* (1968), uma trilogia teatral, conforme define o próprio Pfuhl, que tem em sua grande maioria animais como personagens e tenta colocar à altura do interesse das crianças certos temas, considerados sérios, “coisas de adulto”, assuntos transcendentais. O autor classifica as três peças como uma trilogia por tratar de assuntos complementares da existência humana: a criação do homem, questões bélicas e a posse da terra.

Essa trilogia foi escrita em um período bastante conturbado no Brasil. João Goulart, presidente brasileiro naquela época, defendeu a realização de reformas que poderiam promover a distribuição de renda por meio das chamadas Reformas de Base. O conjunto de ações oferecidas desprestigiava claramente os interesses dos grandes proprietários, o grande empresariado e as classes médias. A luta de grupos opostos era explícita e os interesses das classes menos favorecidas, obviamente, reprimidos. Oscar von Pfuhl certamente refere-se a esses conflitos enfrentados pelo povo brasileiro antes e durante a Ditadura Militar, quando os denomina de assuntos transcendentais.

No regime militar brasileiro (1964-1985), e destacadamente a partir da Constituição outorgada de 1967, a censura oficial do Estado em relação a filmes, peças teatrais, discos, apresentações de grupos musicais, cartazes e espetáculos públicos em geral era exercida pelo Ministério da Justiça (MJ), por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Essa censura refere-se a exames a que são submetidos trabalhos artísticos ou informativos, com base em critérios morais ou políticos, para avaliação sobre a conveniência de serem liberados para apresentação ao público em geral.

O Ato Institucional Número 5 (AI-5) inauguraria a fase de pior repressão dentro da Ditadura Militar. Como ordem do então presidente Costa e Silva, o AI-5 foi decretado no dia 13 de dezembro de 1968, o qual cancelava todos os dispositivos da constituição

de 1967 que pudessem ser utilizados pela oposição. Antes do AI-5, a repressão já era praticada com base na Lei de Segurança Nacional, na qual se enquadravam os líderes de associações civis contrárias ao regime ou líderes sindicais tidos como subversivos. Foi criado um Conselho Superior de Censura com base no modelo norte-americano de 1939, seguido por tribunais de censura para julgar os órgãos de comunicação que burlassem as regras, fechando-os imediatamente.

A partir de 1970, livros e revistas também passaram a ser examinados pelo SCDP-DCDP. A censura foi uma das armas de que o regime militar se valeu para calar seus opositores e impedir que qualquer tipo de mensagem contrária a seus interesses fosse disseminada. Os cidadãos brasileiros eram controlados pelos órgãos do governo que tentavam transparecer a paz e a estabilidade social no país, tendo como sustento o desenvolvimento econômico e luta contra o comunismo.

Em setembro de 1972, o Departamento da Polícia Federal enviou um recado bastante claro a todos os jornais do Brasil. Era proibida a publicação do decreto de D. Pedro I, datado do século passado, abolindo a Censura no Brasil, assim como qualquer comentário a esse respeito. Porém, o decreto de 28 de agosto de 1821, no qual D. Pedro I assegurava a liberdade de imprensa no país, já vinha sendo desrespeitado há anos, praticamente desde o início da Ditadura Militar. E essa censura não ficou restrita aos anos 60. Apesar da Lei da Anistia, que liberou a volta dos exilados ao Brasil, ter sido aprovada em 1979, até o final dos anos 80 muitas obras foram alteradas, ou mesmo proibidas. Em 1978, o AI-5 foi revogado e a Ditadura começou a perder força. Tinha início um lento processo de redemocratização que só se concluiria com a campanha das Diretas Já.

Driblar a censura foi um aprendizado para todos os intelectuais e artistas que se engajaram na resistência ao regime militar. Serviam-se geralmente de metáforas para denúncia e busca de justiça social. No texto da introdução de *A bomba do Chico Simão* (1968), são observadas referências a esses temas repressivos, mas também universais, traço marcante na escrita de Pfuhl, que utiliza sua poética como arma de denúncia, como gritos de vozes reprimidas. Esses tópicos são explorados durante a análise de cada uma dessas obras que compõem essa trilogia:

O circo de bonecos focaliza a criação do Homem, o problema da exploração do seu trabalho e a conscientização de sua situação social, *Romão e Julinha* joga

com as questões da paz e da guerra e dos preconceitos raciais como entrave à felicidade e ao amor, e *A bomba do Chico Simão*, finalmente, trata da terra e da sua posse por quem nela trabalha. Nesta última peça, a característica “pascoal”, marcada pelos ovinhos de chocolate, pode ou não ser levada em conta, segundo o tipo de espetáculo que se queira realizar. (PFUHL, 1968, p. 135).

Em sua estrutura, *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982) e *A bomba do Chico Simão* (1968) apresentam as três partes geralmente comuns a uma obra dramática: a exposição, o conflito e o desenlace. Maria Antonieta Antunes Cunha (1985) define que, na exposição, “o público toma conhecimento dos acontecimentos que antecedem os fatos vividos em cena e cuja notícia é importante para a compreensão e motivação da plateia (os antecedentes da ação).” (CUNHA, 1985, p.110). A peça usualmente sugere um problema no início e o mesmo, objetivando criar uma certa tensão no espectador, só será solucionado, é claro, no fim. Conforme essa autora: “No conflito, o problema delineado na exposição chega ao clímax. A tensão aumenta: as personagens têm seus interesses em jogo, e lutam, cada uma a seu modo, para triunfar.” (CUNHA, 1985, p.110).

Depois dessa grande concentração e expectativas, o desenlace traz o relaxamento, causado pela solução do problema. Essa solução pode ser positiva ou negativa, boa ou ruim, o que define os tipos de peça (drama, comédia, tragédia). Após um “ponto máximo de tensão, ela tem de desfazer-se.” (CUNHA, 1985, p.110). As três peças infantis aqui analisadas apresentam a encenação de um texto, cuja história é caracterizada por um desenrolar de acontecimentos semelhantes aos da “vida real”. Nelas estão presentes a exposição, o conflito e o desenlace. É interessante salientar que na peça *Romão e Julinha* (1982) há música, inclusive com as partituras, mas as outras peças teatrais, *O circo de bonecos* (s/d) e *A bomba de Chico Simão* (1968) não foram enriquecidas com esse recurso.

O quadro (conjunto de cenas, menor que o ato) e as cenas, que são unidades mínimas de uma peça, delimitadas pelos mesmos personagens e cenário, compõem os atos nos quais o teatro se desenvolve. As cenas principais são os pontos culminantes de cada ato que, por sua vez, tem duas características marcantes. Cunha distingue as evidências do ato da seguinte forma:

[...] deve constituir um todo significativo, possuir um eixo de interesse, apresentar uma etapa precisa da resposta ao problema geral da peça. Por outro lado, não pode valer por si só: tem de deixar uma porta aberta para o ato seguinte, estabelecer uma dificuldade que mantenha aceso o interesse do público pelo desenrolar da peça. (CUNHA, 1985, p.110).

Em muitas peças infantis, no entanto, é comum que exista um único ato, quase sempre com prólogo, um texto ou uma advertência, geralmente breve que antecede uma obra escrita e que tem por objetivo apresentá-la ao leitor. A justificativa de haver apenas um ato isolado está na necessidade de não cansar a criança, o que pode causar desinteresse, falta de atenção, inquietação. *O circo de bonecos* (s/d), por exemplo, contém apenas um ato, que é dividido em três quadros. *Romão e Julinha* (1982) possui o prólogo, o primeiro ato, que é separado em sete cenas, e o segundo em dez cenas. E *A bomba do Chico Simão* (1968) tem somente um ato.

Como narrativas para o público infantil, *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982) e *A bomba do Chico Simão* (1968) não dispensam o dramatismo, a movimentação. A ação de suas personagens cria todo o dinamismo para cada história e o caráter de cada uma delas é indiretamente construído pelo público através de suas atitudes. Segundo Cunha, as características das personagens podem ser apresentadas de vários modos:

A caracterização é *direta* quando o caráter da personagem surge através de outra personagem da peça. É *indireta* quando o público constrói o perfil da personagem através de suas próprias ações. Pode ainda a própria personagem apresentar-se. Todas as formas são válidas, e o bom autor sabe tirar delas efeitos dramáticos (cômicos, tristes etc.). Mas em geral a caracterização mais importante é a indireta, porque fica a cargo da plateia, e a personagem passa a ser analisada segundo cada espectador. (CUNHA, 1985, p.111).

As narrativas dessa trilogia são lineares, com tempo cronológico, as suas falas estão no discurso direto, através do diálogo. Consequentemente, os fatos são presentificados e a cena atualizada, o que traz um grande realismo a essas peças de dramaturgia infantil.

O narrador, aquele observador, que geralmente está posiciado a uma distância apropriada e num ângulo favorável, cuja arte de narrar relata uma experiência que passa de

pessoa para pessoa e é a fonte dessa missão, tem no senso prático uma característica marcante de muitos narradores assim como a evidência de uma dimensão utilitária. Em *Romão e Julinha* (1982), por exemplo, há dois narradores marcantes, Bufão e Trovador que, durante toda a narrativa, fazem apontamentos e reflexões sobre situações que buscam, em suas entrelinhas, questionamentos, ensinamentos e conscientização. Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política* (1982), afirma que “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1982, p.200).

Associamos essa ideia de narrador à dramaturgia engajada de Oscar von Pfuhl que, além de personagens animais nas suas peças teatrais - o que nos direciona à fábula, à alegorização animal/homem e ao seu conteúdo moralístico - também explora a característica pedagógica do teatro. Esse gênero literário híbrido, que busca reflexões sóciopolíticas, éticas e morais, é marcado por nuances ideológicas em uma composição literária também esculpida pela poesia, pelo humor, pela fantasia, pela denúncia, pela justiça, pela aventura, pela busca da liberdade, pelo mágico.

2.1 O circo dos bonecos – a criação do Homem, a exploração do trabalho, a conscientização social e a descoberta do amor

O circo de bonecos (s/d) conta a história da transformação de quatro bonecos (Urso, Leão, Palhaço e Bailarina) em “seres vivos” e transcorre dentro do circo montado pelo malvado Golias – criador dos bonecos que os explora por meio da venda dos mesmos ou do seu trabalho circense, mão de obra praticamente escravizadora. A trupe recebe a ajuda de Joãozinho, o pipoqueiro, para bolar um plano e fugir das garras de Golias; o menino acaba se apaixonando pela bela bailarina.

Essa obra é a primeira da trilogia escrita por Oscar von Pfuhl e tem como um de seus focos a criação do homem representada nesse drama pela transformação dos bonecos em seres humanos. A Bíblia nos ensina que Deus é o Criador: “No princípio criou Deus os céus e a terra.” (Gênesis 1:1). E revela-se a si mesmo por meio da criação:

Os céus proclamam a glória de Deus e o firmamento anuncia a obra das suas mãos. (Salmos 19:1).

[...] Pela palavra do Senhor foram feitos os céus, e todo o exército deles pelo sopro da sua boca. Ele junta as águas do mar como num montão; põe em tesouros os abismos. Tema ao Senhor a terra toda; temam-no todos os moradores do mundo. Pois ele falou, e tudo se fez; ele mandou, e logo tudo apareceu. (Salmos 33:6,9).

[...] Porque em seis dias fez o Senhor o céu e a terra, o mar e tudo o que neles há, e ao sétimo dia descansou; por isso o Senhor abençoou o dia do sábado, e o santificou. (Êxodo 20:11).

[...] E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida; e o homem tornou-se alma vivente. Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre o homem, e este adormeceu; tomou-lhe, então, uma das costelas, e fechou a carne em seu lugar; e da costela que o senhor Deus lhe tomara, formou a mulher e a trouxe ao homem. (Gênesis 2:7,21,22).

Em *O circo de bonecos*, Golias criou os bonecos e com sua mágica transformou-os em meio gente. Pensava que essa fórmula especial dependia de seu sinal para funcionar. Contudo, o Urso, o Leão, o Palhaço e a Bailarina começam a ter sentimentos de verdadeiros seres humanos, que culminam quando a Bailarina deixa de ser uma boneca ao chorar lágrimas de gente. O criador maior não era Golias. Essa atitude “emancipadora” da bailarina representa um aspecto recorrente na criação artística, no sentido de que a criatura vai se tornando independente do seu criador, ganhando vida própria, como pode ser percebido em outros personagens clássicos como *Frankenstein*, de autoria de Mary Shelley, primeiramente publicada em 1818 e posteriormente em 1831, como a definitiva, e Macabéa, em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

Essa peça foi representada pela primeira vez em castelhano, em Montevideu, pela Companhia de Teatro Circular, em 11 de agosto de 1963 (tradução e direção de Mário Morgan). No texto original teve sua estreia em São Paulo em 19 de abril de 1964, pelo Teatro de Grupo, dirigido por Roberto Vignat, que é um diretor de teatro e de série de televisão, com figurinos de Gilberta Autran von Pfuhl e cenários de Walter Quaglia, dramaturgo, diretor, cenógrafo e ator brasileiro. (PFUHL, s/d). Também foi dramatizada em Portugal pelo Teatro Experimental do Porto (TEP) em 29 de maio de 1965. Em dezembro de 2010, o Grupo Tholl apresentou *O Circo de Bonecos* em Farroupilha, RG, com direção geral de João Bachilli e cerca de 20 integrantes, entre corpo coreográfico e banda.

Dentre as obras de Oscar von Pfuhl encontradas (*O circo de bonecos*, *The circus of puppets*, *Romão e Julinha*, *Dom Chicote Mula Manca*, *Seis bichos à procura de uma*

história e *As goiavas*, que encontram-se no livro *Textos de teatro infantojuvenil*, *Jeremias, herói*, *Tatá, um tamanduá apaixonado* e *Teatro de Oscar von Pfuhl*, uma coletânea composta por *Um lobo na cartola*, *A árvore que andava*, *A bomba do Chico Simão*, *As beterrabas do Sr. Duque* e *Um elefantinho incomoda muita gente*), percebe-se que em apenas em *O Circo de Bonecos* são utilizadas imagens ao longo de todo o corpo do texto para indicar a que personagem pertence determinada fala.

Inicialmente o autor faz a sinopse da história e algumas noções teatrais são endereçadas ao “Amiguinho leitor: [...] O que cada personagem ‘diz’ está escrito no *diálogo*, e os ‘esclarecimentos’ ou ‘coisas que acontecem’ são as *rubricas*. [...] o texto da peça, que é dividido em *atos* e estes em *quadros* ou *cenas*, fica todo sabido de cor pelos atores.” (PFUHL, s/d, s/p).

Logo após encontra-se uma legenda com o desenho e respectivo nome da personagem, como se os mesmos estivessem sendo apresentados ao seu público. Desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita, imagens têm sido meios de expressão da cultura humana. O primeiro tema de pintura foi, inclusive, animal. Em todas as linguagens, os sinais que assumem um significado chamam-se signos. O signo é uma unidade portadora de significação. Ao utilizar uma imagem como ferramenta auxiliadora na compreensão textual, utilizamos, consequentemente, um signo. O signo é objeto de estudo da semiótica. De acordo com Lúcia Santaella e Winfried Noth em *Semiótica aplicada* (2007), o signo “relaciona-se com a forma dos indivíduos darem significado a tudo aquilo que os cerca. A semiótica estuda os signos e todos os acontecimentos e fenômenos que produzem um significado.” (SANTAELLA; NÖTH, 2007, p. 15). Para comunicar-se, o ser humano usa duas formas de expressão: verbal e não verbal, que são, muitas vezes, campos complementares e simultâneos. As imagens visuais tornam-se, assim, mensagens visuais.

As imagens são codificadas arbitrariamente. Ferdinand de Saussure, em *Curso de linguística geral* (1969), defende que

[...] não deve dar a idéia de que o significado dependa da livre escolha do que fala, [porque] não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma num signo, uma vez esteja ele estabelecido num grupo linguístico; queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade. (SAUSSURE, 1969, p. 83).

A linguagem pode ocorrer através de palavras que se traduzem em imagens, conforme aponta Alberto Manguel em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001):

[...] para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou modeladas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. (MANGUEL, 2001, p. 21).

Cada imagem que lemos em um texto possui um significado de acordo com a experiência de mundo de cada leitor.

O que vemos é a pintura traduzida nos termos de nossa própria experiência. [...] Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. (MANGUEL, 2001, p. 27).

Na impressão de *O circo de bonecos* ficam então registradas as imagens das personagens, em um jogo lúdico literário, que certamente envolve mais seu leitor através desses signos. Os desenhos infantis e a falta de data de publicação dessa obra podem ter servido ao dribble da censura que “via” na peça apenas coisas de criança, algo inofensivo. Lembramos que, à medida que os Atos Institucionais aumentavam, maior era a severidade do regime, marcado por sua característica despótica, capaz de vetar os direitos que eram garantidos pela constituição brasileira, estabelecendo a opressão militar e também o silêncio dos opositores. E o mundo artístico era um grande alvo da Ditadura. Artistas tentavam, de todas as formas, burlar toda aquela repressão. Com a Ditadura Militar no Brasil, entre 1968 e 1978, mais de 600 filmes, 500 peças teatrais, vários livros e assuntos escolares foram proibidos pela censura.

Iniciado o espetáculo circense, com música alegre e bonecos imóveis, Golias anuncia que todos poderão vê-los em função. Analisemos a postura do proprietário do circo em relação aos seus bonecos e a exploração do trabalho dos mesmos. Logo em sua

primeira fala (quadro 01), percebe-se que o personagem Golias, que fabricava bonecos para vender ou para lá trabalhar, detém o controle de seus bonecos que mais pareciam gente ou bichos de verdade. Ele tinha consciência de seu poder de criação, manipulação e autoridade que exercia sobre eles. Encantava-os com sua palavra mágica e os comandava:

_ Boa noite, meus caros amiguinhos. Tenho o prazer de apresentar a vocês os meus famosos bonecos. Como vocês podem ver eles são perfeitos em tudo. Parecem de carne e osso. Mas não sabem se mexer sozinhos, pois são de fato bonecos. Como eu entendo de mágicas, usei para eles uma fórmula especial, que faz eles ficarem meio gente. Sabem andar, falar, comer e fazer mil diabruras de circo. Mas só quando eu faço um sinal especial. Assim. (Faz um sinal especial). Zarapatan! (Os bonecos se põem em movimento, cumprimentando a plateia e desfilando). (PFUHL, s/d, p. 3).

Durante a apresentação circense, o Leão reclama que o domador, que exige sua obediência, bate com muita força e corre do espetáculo. O domador repreende e ameaça o Leão: “_ Venha já saltar por dentro deste arco! Está ouvindo? Já e já, se não quiser apanhar dobrado. Vamos!” (PFUHL, s/d, p.7). E Golias completa: “_ Vou desmanchar esse Leão amanhã mesmo. Não presta para nada! [...] _ E você foge como se fosse um ratinho. Pois fique sabendo que se você não for vendido até amanhã cedo, vai para a oficina direitinho.” (PFUHL, s/d, p.7-8). O tom irônico e ameaçador do proprietário dos bonecos assusta e amedronta a todos eles.

O autoritarismo de Golias é evidenciado, assim como sua repressão e punição aos bonecos. Consequentemente, vivem submissos e com medo do senhor do circo. Devem-lhe obediência. A falta de respeito e de liberdade com que eram tratados causava-lhes pavor, expressado nos diálogos dessas personagens: Leão: “_ Aquele Domador bate com muita força.” (PFUHL, s/d, p.7). Bailarina: “_ Cuidado com seu Golias! Ele ouve tudo.” (PFUHL, s/d, p.9). Palhaço: “_ Sim? O seu Golias punha você preso três dias.” (PFUHL, s/d, p.11). O Leão é criticado e ridicularizado por Golias: “_ Vocês já viram que papelão que ele fez! Onde já se viu isso? Que grande medroso!” (PFUHL, s/d, p.7). A criança, leitora ou espectadora, diante desses conflitos, aprende que não se deve explorar os outros, mesmo que bonecos. Percebe que eles sofrem e entendem o mau comportamento do Domador e de Golias, os detentores do poder. Confirma-se a ideologia do respeito ao próximo e convivência harmônica com as diferenças e a não exploração do trabalho alheio.

E entre o medo e a busca da liberdade, o receio de ir para um lugar pior também os assusta. Relacionamos mais essa situação ao momento do regime militar vivido pelos cidadãos brasileiros. No contexto cultural e social daquela época, houve exílios, perseguições, prisões, o desaparecimento de pessoas. No campo da produção cultural, a música popular brasileira, tratada pelo Estado como causadora de mal à população, ofensiva às leis, à moral e aos costumes, sofreu uma das maiores repressões. A música chamou maior atenção dos censores com os compositores, e muitas vezes eram barradas apenas pelo título escolhido por seu criador. Muitos autores foram presos ou expatriados, discos foram vetados ou recolhidos e algumas canções permaneceram desconhecidas do público.

Um dos mais perseguidos e que encabeça uma grande lista de nomes durante a Ditadura Militar foi Chico Buarque. Os compositores utilizavam recursos de duplo sentido para propagar suas ideias e conseguir driblar os censores que só se davam conta do verdadeiro significado depois do sucesso da música, como é o caso de “Cálice”, composta por Chico Buarque. O próprio título da música já faz um jogo sonoro com a expressão “cale-se” e seus versos são todos mascarados, trazendo para os mais atentos a realidade opressiva que governava o Brasil.

A arte de Chico Buarque também conta histórias políticas que buscam libertação. Em 1977, elas viriam com ares de fábula: *Os saltimbancos*. Inspirada em *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm, ou com provável influência de *A revolução dos bichos* (*Animal farm*), de George Orwell, de 1945. *Os saltimbancos* relata a história de bichos que, sentindo-se explorados por seus donos, resolvem fugir e tentar a sorte como músicos, em uma crítica velada ao regime militar.

Em *O circo de bonecos* (s/d), os seres criados pelo malvado Golias também têm planos de uma vida nova. Porém, a incerteza do que fazer depois de conquistar a sonhada liberdade. Devido às mágicas que Golias sabia fazer, seus bonecos eram capazes de andar, de falar e de comer, como se fossem mesmo bichos ou gente. E aos poucos descobrem sensações, sentimentos. Até começar a serem criaturas de verdade. Não dependiam mais da magia de Golias para essas ações ou sensações. Tinham vida naturalmente. Deixaram de “estar” bonecos para “serem” humanos ou animais de verdade. Descobriram-se, tomaram consciência do “ser”. Com as transformações, seriam, com todas as consequências do existir, pessoas ou animais.

Urso: _Será que viraremos carne e osso algum dia? (palpa os braços, com ar de dúvida). Como é que você sabe de tudo isso, Palhaço?

Palhaço: _ Há tempos eu comecei a sentir que não era mais o mesmo. Percebi que estava mudando. Comecei a sentir dor, fome, alegria e tristeza. E a gostar de conversar com os outros e de ver o mundo em volta.

Bailarina (erguendo-se e afastando-se do grupo): _ Eu também havia desconfiado disso.

Leão: _ Você também? Como foi? Conte para nós.

Bailarina: _ Antes eu dançava como uma boneca. Não sentia nada. Depois comecei a sentir o encanto da música. (Vai para o centro da sala. O Palhaço corre e liga a vitrola)._ A beleza da dança! (Põe a rodopiar pela sala. Os outros assistem, emocionados.) (PFUHL, s/d, p.15-16).

Buscar a identidade, conquistar a liberdade são temas que parecem tão adultos, mas que povoam o dia a dia do universo infantil e estão nos ensinamentos da dramaturgia de Pfuhl. Suas personagens, antes objetos, vão, gradualmente, tomando consciência do existir no mundo, e a ter dúvidas e a refletir sobre suas condições de “vida”, conscientizando-se socialmente, o que pode levar o espectador ou leitor a questionamentos semelhantes.

Naquele momento de relatos de descobertas, um rapaz chamado Joãozinho, que vendia pipocas na porta do circo e andava apaixonado pela Bailarina, “para à porta, maravilhado. Quando todos dão pela sua presença, há um corre-corre precipitado.” (PFUHL, s/d, p. 16). Joãozinho descobrira o segredo dos bonecos. Tinham vida sem a magia de Golias. Palhaço desconfia que ele seja um espião e o Leão também suspeita do garoto. A Bailarina discorda e questiona o Urso que, seduzido pelas pipocas com mel, afirma que Joãozinho é pipoqueiro mesmo. A bailarina confirma sua convicção lendo o crachá do vendedor ambulante. Palhaço também acusa a Bailarina de espionagem e, no meio dessa confusão, atraído pelo barulho, Golias assoma à porta. Joãozinho assume ser responsável pelo barulho e, após ouvir o relato de Golias sobre o conflito entre o Leão e o Domador, oferece-se como substituto do Domador, que fora embora. Faria uma linda demonstração para uma senhora que desejava comprar um boneco para presentear seu neto em seu aniversário. Golias desejava vender o Leão. Golias: “_ [...] Ainda hoje veio uma senhora comprar um. Eu ia vender o Leão. Mas o Domador que trabalhava para mim, e que não era boneco e sim gente, resolveu ir embora e estragou meu negócio.” (PFUHL, s/d, p.25). Até então está tudo sob controle.

A dramaturgia de Pfuhl também denuncia o capitalismo. Discutindo sobre o motivo pelo qual Golias fabrica bonecos e com sua mágica os transforma em meio-gente

ou meio-animal, o personagem Palhaço, inteligentemente, critica o lucro e a exploração dos bonecos: “_ O caso é o seguinte: o seu Golias ganha dinheiro vendendo bonecos [...] _ Com a mágica do seu Golias, nós ficamos valendo mais. E ele ganha mais dinheiro.” (PFUHL, s/d, p.13). Percebemos o processo de conscientização do público infantil quanto à exploração da mão de obra, do trabalho dos bonecos, em uma relação dominador X dominado. A falta de ética de Golias é claramente denunciada.

Joãozinho também percebe nas falas de Golias seu interesse financeiro em explorar os bonecos, sua insensibilidade para com eles e a vantagem em tê-los passivos, sempre bonecos, “sem vontade”, nunca questionadores:

_ Implicou com o Leão. Por isso eu prefiro meus bonecos. Não pensam nada, não têm coração e nem vontade [...] Mas não vale nada. Ficou mal feito. Acho que não conseguirei vendê-lo. Vou desmontar esse e fazer um outro. (Virando-se para o Leão) Pensando bem, vou tratar disso agora mesmo. Venha cá, Leão. (PFUHL, s/d, p.25).

O Leão, aterrorizado, diz que não quer ser desmontado. Golias insensivelmente afirma que ele não tem que querer, que boneco não tem vontade. Como era sensível, inteligente e tinha bom coração, Joãozinho compreendeu que eles não precisavam mais de dono e deveriam, por isso, abandonar aquele circo e organizar outro que fosse só deles. Conscientizava os bonecos de sua autonomia e independência.

Em uma alusão ao gigante Golias filisteu mencionado na Bíblia (Livro dos Reis), morto por Davi com um golpe de funda, apontamos seu Golias, o malvado opressor, o adulto vingativo, o gigante que tinha a posse e domínio dos bonecos e nosso Davi, o pipoqueiro Joãozinho, que luta pela liberdade dos bonecos. Eles, receosos, indagaram sobre como sobreviveriam, pois não tinham dinheiro para comprar comida e não sabiam que Golias usava o dinheiro das apresentações para manter o circo. Joãozinho esclarece: “_ Que vocês trabalham, ele recebe o dinheiro e compra comida para vocês.” (PFUHL, s/d, p.32). Os bonecos, ainda assim, demonstram receio por necessitarem de Golias para consertá-los. Joãozinho, porta voz da conscientização dos bonecos, afirma que eles não necessitam de dono. Os bonecos, juntamente com Joãozinho, discutem sobre como conquistar a liberdade. Agora têm consciência de que a união faz a força, mas a Bailarina ainda tem receio de ficar sozinha e de necessitar dos consertos do seu Golias. Não têm identidade definida. Decidem então fugir quando sentirem que são gente.

A demonstração dos bonecos para a senhora que desejava comprar o presente do neto é feita no dia seguinte. A Velha, receosa do neto não gostar do Leão, que lhe pareceu muito feroz, encanta-se pela Bailarina, negocia com o seu Golias e afirma pagar o valor pedido pelo seu maior atrativo do circo.

Como a Velha queria receber a Bailarina naquele mesmo dia, Golias pede a Joãozinho para a embalar. O Leão fica aliviado por aquela não ter sido a sua vez e a Bailarina não parece estar alegre. Não consegue definir o que é. Bailarina: “_ Não sei se estou alegre ou triste. Mas alguma coisa aqui dentro está me apertando. (Aponta o peito)” (PFUHL, s/d, p.43). Começa a chorar e afirma que não quer ir embora sozinha, não quer deixar os amigos. Enquanto todos percebem suas transformações, Joãozinho afirma à Bailarina, surpresa: “_ Você não é mais uma boneca, Bailarina! Está chorando lágrimas! Lágrimas de gente!” (PFUHL, s/d, p.44). O mundo imaginário infantil, do fantástico e maravilhoso é também revelado na boneca que chora, que é gente.

Resolvem fugir logo, enquanto era tempo. Todos vão para a saída enquanto a Bailarina pega suas coisas. Golias chega nesse momento:

_ Então? Aprenderam coisas que eu não ensinei? Querem fugir, como gente ingrata? Já não são mais bonecos, não é? Eu andava meio desconfiado mesmo”. [...] _ Sei como transformar pessoas em outras coisas. (Faz um gesto, volta a música). Você está presa a esta música. Não pode fugir dela. Está percebendo como está presa? (PFUHL, s/d, p.46-47).

Podemos relacionar o descontentamento de Golias ao perceber o aprendizado de coisas não ensinadas aos bonecos e também não permitidas – fugiam do controle do dominador – ao silenciamento promovido e exigido pela Ditadura. Entretanto, os artistas sempre arranjavam um jeito de driblar a censura. Os bonecos também não obedeciam as ordens do proprietário circense. Para se vingar, Golias a transforma numa linda rosa branca e manda entregá-la na casa da Velha, para ela não dizer que não recebeu nada e ele não perder a venda. Novamente, como o opressor Golias bíblico, seu Golias pune a Bailarina.

Joãozinho, juntamente com os outros, procuram tristemente pela Bailarina. Um dia, já desanimado, assobiando a música que a bailarina sempre dançava, encontrou a Velha que reconheceu a melodia e lembrou-se dele. Com pena do rapaz, a Velha presenteia-lhe com a rosa branca e um disco que seu Golias também havia lhe enviado,

dizendo que era o que tinha sobrado da boneca. Porém, Joãozinho pede à velha para ouvir a canção pela última vez. Ao ouvir a música, a rosa branca se abre na figura da Bailarina, que se ergue e começa a dançar. O lúdico e o maravilhoso, como nos contos de fada, preenchem o universo infantil. O estético rasura a moral e a consciência, como uma outra alternativa para lidar com a insatisfação do real.

E Joãozinho, como o pequeno libertador Davi, reconhece a Bailarina, que explica seu castigo. Todos se reencontram: estão juntos, donos deles mesmos, sem dever de obediência a ninguém. A Velha chora tristemente por não ter nenhum presente de aniversário para o seu neto. Joãozinho e os amigos resolvem dedicar a estreia do mais novo show circense ao aniversariante e convidar todas as crianças da cidade para o espetáculo. A conscientização da criança sobre temas relacionados à união, amizade, autonomia, liberdade e generosidade são outros aspectos altamente enfatizados na poética de Pfuhl.

Percebemos que, nessa dramaturgia, a conscientização dos bonecos é promovida principalmente pela personagem Joãozinho, baseada na luta pela liberdade e pela igualdade entre as pessoas, condenando o capitalismo e a exploração do trabalho dos bonecos, na luta pelo respeito e amor ao próximo, pela força da união entre as pessoas e pela generosidade. Leitores ou espectadores, sem limite de idade, obviamente percebem esses ensinamentos.

O amor ingênuo de Joãozinho pela Bailarina é outro aspecto apresentado nesse texto. O lúdico, o maravilhoso também são explorados no universo infantojuvenil. A transformação dos bonecos e a magia da música na transformação final da rosa branca em Bailarina certamente encantam a todos.

Não sabemos que fim levou o gigante Golias. Porém, sua perversidade foi vencida inteligentemente por Joãozinho, esse “novo” Davi, que derrota a posse e o domínio que Golias exercia sobre os bonecos e tem, juntamente com os novos seres, uma vida circense renovada. O maniqueísmo, elemento constante do ensinamento moral, integrou essa peça de dramaturgia infantil, marcada por outro fator grandemente moralístico: as personagens animais que nos remetem à fábula. Mas Pfuhl ousou ir mais além: ele recriou o homem através dos animais e da boneca Bailarina, para ensinar aos seus leitores / espectadores que pelo trabalho é possível vencer a exploração e a dominação dos seres, a fim de impedir sua liberdade de sentimentos e de expressão. Essa peça de Pfuhl é, portanto, um trabalho artístico que se desencadeia também o funcional, o utilitário, no sentido de que visa, a partir do lúdico, do estranhamento e do maravilhoso, à conscientização de seus pequenos leitores.

2.2 *Romão e Julinha* – a paz e a guerra, preconceitos raciais e o amor

Em *Romão e Julinha* (1982), segunda peça teatral da trilogia de Pfuhl, a guerra e os preconceitos raciais são obstáculos à felicidade e ao amor. Sua narrativa é complexa, pois além do narrador geral que traz informações sobre a época, o local e personagens, existem dois narradores oniscientes, Bufão e Trovador que, por meio de rimas, dialogam no prólogo, apresentando a trama e a caracterização das personagens principais, introduzindo todo o drama vivido em Gatópolis e causando um efeito polifônico à peça. Na cena três do segundo ato, Bufão e Trovador refletem sobre alguns aspectos desse conflito para, posteriormente, na última cena, a décima do segundo ato, avaliar a situação e concluir a história. Suas vozes são o eco que enfatizam os ensinamentos traçados na poética de Oscar von Pfuhl.

Nessa história da guerra que não houve, mas quase houve, Pfuhl faz questão de, ironicamente, negar a alusão a Shakespeare, em um pacto ficcional, fingimento com o leitor: “Qualquer semelhança com *ROMEU E JULIETA* de Shakespeare, será levada em conta de mera coincidência, ou então fruto da imaginação do espectador.” (PFUHL, 1982, p.7). No entanto, a partir do título da peça infantil, já se estabelece o processo transtextual. Na peça de Shakespeare, escrita entre 1591 e 1595, o enfoque não é apenas o amor proibido entre dois jovens na Verona renascentista, mas também a denúncia da hipocrisia, de convenções sociais e de interesses econômicos. Duas famílias, os Montecchios e os Capuletos, cultivam uma insustentável e inflamada inimizade. Rivalidade também existente em Pfuhl entre os gatos amarelos e os gatos brancos, representantes do povo e seus governantes, o que desencadeia todo o conflito em uma luta de classes, diferenças étnicas e sede pelo poder. Os gatos brancos, puros, desejam uma vida ociosa, mas fartura de peixes sem ter que pescar, enquanto os mestiços, pardos, para garantir seu alimento, não eram preguiçosos e pescavam.

Gerard Genette, em *Palimpsestos* - a literatura de segunda mão (2006), aborda a questão dos palimpsestos, de um texto poder sempre ler outro, e assim sucessivamente, até o fim dos textos. Ele explica que

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por

transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2006, p. 5).

Dentre os cinco tipos de transtextualidade mencionados, estão a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. Nestes cinco tipos de relações transtextuais, a intertextualidade é definida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2006, p.8). O paratexto é constituído por título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, etc. A metatextualidade, “é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo.” (GENETTE, 2006, p.11). A architextualidade é uma relação silenciosa, que articula apenas uma menção paratextual, titular ou infratitular. De acordo com esse autor:

Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do architexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. (GENETTE, 2006, p.11).

Finalmente, a transtextualidade, que é rebatizada como hipertextualidade. Genete entende por hipertextualidade

Toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – brota – e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que

qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia, naturalmente. (GENETTE, 2006, p.12-13).

Em *Romão e Julinha* (1982) não há a prática tradicional da citação nem do plágio, em uma intertextualidade. Existe, apesar de negada por Oscar von Pfuhl, uma alusão estabelecida pelo leitor ou espectador, a partir do enredo, da história de amor, dos impedimentos sociais. Mesmo que Pfuhl afirme que qualquer semelhança com *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, será mera coincidência, ou fruto da imaginação do público, acreditamos que *Romão e Julinha* não existiria daquela forma sem um hipotexto, derivando-se de um texto anterior, em uma operação de transformação. Em seu jogo poético, Pfuhl utilizou-se da estratégia de representação que compõe o ato ficcional, e a semelhança com a literatura shakespeariana é óbvia.

Romão e Julinha, o gato pardo e a gatinha branca, pertencentes a grupos oponentes, se amam. Entretanto, sobrevivem a esse conflito, casam-se e unem as raças. Romeu e Julieta, de Shakespeare, filhos únicos de famílias rivais, se apaixonam e decidem lutar por este sentimento. Porém, entre mal entendidos, acabam cometendo suicídio. Mas é a tragédia da morte dos dois que une suas famílias. O dramaturgo inglês deixou suas pegadas registradas em uma correlação que altera nossa compreensão do que é parte da história, como alterará novas criações. T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual”, da obra *Ensaio* (1989), menciona que

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral: o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. (ELLIOT, 1989, p. 39).

Sempre em uma nova obra criada há relações de harmonia entre o antigo e o novo. Todo artista serve-se de valores impregnados em criações anteriores que certamente

edificarão novas inspirações. Reajustam-se e reproduzem, inovando. Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), reforça a valorização dada por Eliot à paródia no sentido histórico, um interesse renovado pelas questões de apropriação e até de influência textual. Ela considera a paródia como uma forma de se chegar a acordo com textos que fazem parte do legado do passado.

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. (HUTCHEON, 1985, p.15).

Assim, nas recriações, o passado renasce de acordo com outras necessidades e particularidades, em paródias modernas, não como uma imitação ridicularizada, mas outra formulação, que criticamente marca a diferença e não a semelhança, ao contrário do *pastiche*. Linda Hutcheon ainda afirma que a paródia é uma síntese bitextual, em oposição às “formas mais monotextuais, como o *pastiche*, que acentuam a semelhança e não a diferença. Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora.” (HUTCHEON, 1985, p.50). A paródia busca a diferenciação e transformação do seu modelo; o *pastiche* atua mais na semelhança e correspondência; ele é imitativo. A paródia, para essa autora, é uma forma “importante de moderna auto-reflexividade na literatura”. (HUTCHEON, 1985, p.51).

Em seu texto “Kafka e seus precursores”, em *Outras ficções* (1989), Jorge Luis Borges demarca que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado como há de modificar o futuro. E Oscar von Pfuhl, certamente, também faz parte dos autores que se completam em uma busca transformadora com a literatura de outros autores e outras obras, como discutiremos no terceiro capítulo desta dissertação .

Retomando a peça brasileira, Bufão e Trovador fazem, então, a introdução dessa dramaturgia em todo o espaço dedicado ao prólogo:

BUFÃO –
Bom dia, gente amiga!

A vocês eu vou contar
 Uma estória muito antiga,
 Uma estória singular.
 Era uma vez...
 Um gato xadrez!
 Querem que eu conte outra vez?
 TROVADOR – Não. A estória não é essa.
 BUFÃO – Mas assim também começa:
 Era uma vez...
 TROVADOR –
 Era uma vez
 Uma linda gatinha
 De nome Julinha,
 Dona de muita beleza
 E ainda por cima princesa,
 Filha do Rei Gato Branco.[...]
 BUFÃO –
 Os amarelos? Vira-latas!
 TROVADOR –
 Vai daí o gato Romão
 Bem amarelo e sabido
 Vendo Julinha ao portão
 De grande amor ficou caído. (PFUHL, 1982, p. 8-9).

O enunciador do discurso assume um tom dialogal, em versos curtos e simples, na tentativa de se aproximar do leitor/espectador e trazê-lo para a cena da escrita e de representação, do universo mágico de contar histórias, em um jogo lúdico, do faz de conta, em um tempo remoto ou algo atemporal, expresso em “Era uma vez...”

Romão e Julinha (1982) conta uma história de amor vivida em Gatópolis, capital do Reino dos Gatos, cujos habitantes, gatos brancos e os amarelos, são rivais. Os brancos, mesma linhagem do Rei Gato Branco, cheio de pompa e aparato, vivem em palácios, ociosos, sempre festejando, atirando com atiradeiras e dançando nos seus salões. São nobres e gostam de praticar tiro ao alvo, mas são preguiçosos e não pescam. Os amarelos são plebeus, vira-latas, mas os únicos que pescavam. A ociosidade é denunciada pelos trovadores e a valorização do trabalho é estabelecida desde o início da narrativa:

BUFÃO –
 Se peixe é o que gato come
 Quem não pesca, passa fome.
 Pois os gatos de cor branca,
 Que eram condes e barões
 Só pensavam em brincadeira,
 Atirar com atiradeiras,

E dançar nos seus salões.
 TROVADOR –
 Os gatos de cor amarela,
 Pescando de anzol ou na rede
 Tinham sempre peixe à panela
 Não passavam fome nem sede.
 Os gatos brancos... (PFHUL, 1982, p. 8-9).

Os narradores começam sua história com uma descrição das circunstâncias dos fatos que vão contar, em estruturas rimadas, com vocabulário simples e lúdico, ingredientes propícios que atraem o leitor. Apresentam Romão e Julinha e suas distintas posições étnico-raciais e sociais no reino de Gatópolis. A discriminação também está presente naquele lugar: gatos amarelos não são bem vindos ao centro da cidade.

AMARILDO – Vamos. Aqui é perigoso ficar.
 ROMÃO – Perigoso por quê?
 AMARILDO – Aqui é o centro da cidade. Lugar dos gatos brancos. E nós somos gatos amarelos.
 ROMÃO – A cidade é de todos os gatos.
 AMARILDO – E ainda estamos bem em frente ao palácio do Rei Gato Branco.
 ROMÃO – E o que é que tem isso?
 AMARILDO – Os gatos brancos não gostam de nós. Eles jogam pedra na gente com suas atiradeiras.
 ROMÃO – Eu também sei jogar pedra com atiradeira.
 AMARILDO (*assustado*) – Psiu! Vem gente aí. Isto é, vem gato aí. Vamos nos esconder. (*Arrasta Romão para um canto escondido*). (PFUHL, 1982, p. 12-13).

As discriminações étnico-raciais tratadas na literatura infantojuvenil utilizam-se de indicadores que detectam tratamento diferencial dado a determinados grupos; no caso de *Romão e Julinha*, o grupo dos gatos brancos e o grupo dos gatos amarelos. Fúlvia Rosenberg registra:

Os livros infantojuvenis veiculam a relação opressor-oprimido aceita tácita e camufladamente na sociedade [...] as discriminações não aparecem apenas como transposição pura e simples das diferentes posições sociais ocupadas por brancos e não-brancos, mas que são recriadas de acordo com a simbologia do veículo ou, mais amplamente, da própria linguagem. Dito de outra forma: o livro infantojuvenil pode, na veiculação de discriminações, atuar por transparência, retratando comportamentos identicamente observados na realidade social, ou recriar as discriminações socialmente existentes e veiculá-

las através de modos de expressão que lhe são próprios. (ROSEMBERG, 1985, p.79).

Osmar Pereira Oliva, em seu artigo intitulado “Da inocência à consciência – amor e crítica social em *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfhul” (2012), discute que

A estrutura dialógica se expande ao plano da enunciação, já que o texto constrói um jogo antitético: quem não pesca = os ricos, consequência, passam fome; os que pescam de anzol ou rede = os pobres, consequência, têm sempre peixe na panela. Os gatos brancos vivem no centro de Gatópolis. São eles os detentores do poder, da dominação do espaço, enquanto os amarelos são expulsos para a periferia da cidade, vivendo escondidos, na escuridão, e sempre perseguidos. Os brancos apenas dançam e cantam. Portanto, não trabalham nem pescam, vivem uma vida de aparências e de constantes diversões. O leitor estabelece essa associação e é ensinado a valorizar o trabalho e a questionar a ociosidade. Pode refletir, ainda, sobre o lugar de pertencimento de cada um cidadão, o que faz cada pessoa e o espaço que ocupa segundo suas atividades. (OLIVA, 2012, p.197).

Nas estrofes dos narradores anteriormente citadas, percebe-se a segregação dos habitantes de Gatópolis devido à cor dos gatos e ao estilo de vida de cada grupo: a ociosidade dos brancos e a vida ocupada dos amarelos. As falas de Amarildo e Romão relatam que gatos amarelos não são queridos, assim como são proibidos de frequentar determinados lugares. A condenação do preconceito é revelada na dramaturgia de Pfuhl, o que corrobora com as afirmações de Rosemberg e de Oliva. Outro exemplo de racismo é registrado nas seguintes falas:

REI – Ah, os gatos amarelos! Já expulsei esses malandros da cidade.
 MINISTRO – Mas foram morar lá adiante. E continuam a pescar do mesmo jeito.
 REI – São uma verdadeira praga. Não valem nada.
 MINISTRO – Vossa Majestade tem razão. Só os gatos brancos, como nós, é que são bons e valentes. (PFUHL, 1996, p. 14).

O Rei e o Ministro não se inibem em discriminar os gatos pardos e desprezá-los. São perseguidos e, apesar de serem os únicos que trabalham pescando, são denominados de

malandros, uma praga. Isto porque, para seu sustento, consumiam os peixes que, na opinião dos brancos, que se consideravam bons e valentes, teriam que se destinar a eles.

Escondido, Romão vê a linda Princesa Julinha. É dia do grande baile anual que o rei oferece à sua corte juntamente com torneios e jogos esportivos para os súditos. Romão decide ir ao Grande Baile à fantasia para rever a Princesa. Convida-a para dançar. Ela revela que o pai não gosta de gatos amarelos, “fantasia” usada por Romão. Quando questionada sobre sua posição, a Princesa diz:

JULINHA – Papai não gosta de gatos amarelos.

ROMÃO – E você?

JULINHA – Eu não me importo, mas ele não gosta.

ROMÃO – Você acha que os gatos amarelos não prestam?

JULINHA – Há gatos que são bons e outros que são ruins. Sejam brancos ou amarelos. (PFUHL, 1982, p. 20).

Em Shakespeare, os amantes se conhecem em uma festa promovida pelo líder dos Capuletos, pai da jovem. Romeu, evidentemente, não foi convidado mas, acreditando estar apaixonado por Rosaline, uma das moças presentes no evento, se oculta sob um disfarce e vai à celebração. Porém, ao deparar-se com Julieta, apaixonou-se perdidamente: “ROMEO: Meu coração amou antes de agora? Renega tal fato, minha visão! Pois nunca havia visto a verdadeira beleza até esta noite.” (Tradução livre minha).¹

Julinha, apesar de ser a Princesa branca daquele reinado, tem valores diferentes dos preconceituosos da sua raça. Nesse momento, iniciam o Torneio de Tiro ao Alvo. Todos devem participar. O Ministro vende as atiradeiras. Amarildo, gato amarelo, forçado a participar, erra o alvo e Romão, outro gato mascarado, justifica o erro pelo fato de o amigo estar muito nervoso. Promete acertar em lugar do seu companheiro e cumpre a missão com louvor. Quando o rei ordena que ele tire a máscara, sua farsa é descoberta. Julinha desmaia, Romão e Amarildo fogem, driblando os guardas e o baile é encerrado.

Romão ousa visitar Julinha e canta para ela sob o balcão do palácio e é preso inesperadamente pelo Ministro com a ajuda dos gatos brancos. Julinha, apaixonada, canta uma canção de adeus:

¹ ROMEO: Did my heart love till now? forswear it, sight! For I ne’er saw true beauty till this night (SHAKESPEARE, s/d, p. 13).

JULINHA (*canta*) –
 Romão! Romão!
 Querido Romão
 O amor não vê
 problemas de cor
 Tu és amarelo
 E eu branquinha sou,
 Mas viverá
 Nossa união
 Meu pescador é teu meu coração. (PFUHL, 1982, p. 29).

No clássico inglês, Romeu, logo depois da festa, oculto no jardim, escuta o diálogo de Julieta com as estrelas, durante o qual ela confessa sua paixão:

JULIETA: Ai de mim!
ROMEU: Oh, fale novamente, anjo brilhante! Para tua graça, tão gloriosa para esta noite, sobre minha fronte, como um mensageiro alado dos céus.
JULIETA: Oh Romeu, Romeu! Por que és tu, Romeu? Renega o pai, despoja-te do teu nome, ou, se não quiseses, diga ao menos que amor me tens, porque uma Capuleto não mais serei.
ROMEU: (à parte) Devo ouvi-la um pouco mais, ou devo respondê-la?
JULIETA: Meu inimigo é apenas o teu nome; [...] Que há num simples nome? O qual chamamos de rosa sob uma outra designação teria igual perfume; assim, Romeu, se assim não fosse chamado, conservaria tão preciosa perfeição que possui sem esse título. Romeu, risca teu nome, e em troca dele, que não é parte alguma de ti mesmo, leve-me inteira.
ROMEU: Aceito a tua palavra: dê-me o nome apenas de amor, que serei rebatizado; e de agora em diante, não serei mais Romeu.
JULIETA: Quem és tu, que encoberto pela noite, entras em meu segredo? (Tradução minha).²

² *JULIET* Ay me! *ROMEO* She speaks: O, speak again, bright angel! for thou art As glorious to this night, being o'er my head As is a winged messenger of heaven (...) *JULIET* O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name; Or, if thou wilt not, be but sworn my love, And I'll no longer be a Capulet.

ROMEO [Aside] Shall I hear more, or shall I speak at this? *JULIET* 'Tis but thy name that is my enemy; (...) What's in a name? that which we call a rose By any other name would smell as sweet; So Romeo would, were he not Romeo call'd, Retain that dear perfection which he owes Without that title. Romeo, doff thy name, And for that name which is no part of thee Take all myself. *ROMEO* I take thee at thy word: Call me but love, and I'll be new baptized; Henceforth I never will be Romeo. *JULIET* What man art thou that thus bescreen'd in night So stumblest on my counsel? (SHAKESPEARE, s/d, p. 13).

No drama de Pfuhl, o conflito é retextualizado de acordo com outra sociedade: a rivalidade advinda da diferença de classe aristocrática – nobreza versus plebeísmo. A importância da tradição do nome de família é apresentada na peça brasileira pela diferença étnica dos gatos (brancos X pardos), o que é pertinente à formação identitária dos brasileiros, leitores da peça de Pfuhl, em sua maioria descendentes de brancos europeus e de negros africanos, gerando a nossa mestiçagem e os consequentes preconceitos de cor. Acreditamos estar aí o foco da moral expressa nesse texto infantil dramático, o hibridismo racial e o respeito às diferenças, como salienta Oliva.

A situação fica crítica quando o Rei, que só pensa em comer, fica furioso por não ter peixes no seu jantar e culpa os gatos amarelos de pescarem todo o peixe do rio. Ele decide expulsar os gatos amarelos da cidade. No entanto, irão embora com toda a sua reserva de peixes. A solução vista pelo Ministro é declarar guerra aos gatos amarelos que fugirão e não terão tempo de levar os peixes.

O próprio Ministro, porém, com interesse em vender suas atiradeiras, que serviam até então para atirar pedras nos gatos amarelos, alerta Amarildo sobre a guerra e lucra com a venda dessas armas para o grupo oponente: “MINISTRO – Oba! Já tenho um montão de moedas. E esta guerra vai ser canja. Os gatos amarelos não dão nem para saída. E nós teremos peixe à vontade. Para entupir a barriga do Rei.” (PFUHL, 1982, p.40). Em relação a esse fato, Oliva argumenta que

Os gatos amarelos são os mestiços, os trabalhadores. São os pescadores. De fato, uma profissão não tão nobre. Mesmo na esfera do poder, o autor realiza uma outra crítica política. Nos bastidores da realeza branca, um Ministro aproveita as festas para vender as suas atiradeiras, que, aliás, servem para atirar pedras nos gatos amarelos. Quando Romão é descoberto na festa dos gatos brancos, depois de ter sido atraído pela beleza da gatinha branca, o ministro aconselha o rei gato branco a declarar guerra aos gatos amarelos. Em sua opinião subversiva, falta peixe para os nobres porque os gatos amarelos pescam todo o peixe e o armazenam em seus estoques. (OLIVA, 2012, p.197-198).

Mais uma denúncia velada de políticos que se favorecem com a posição ocupada; traindo seu próprio governo, usufruindo da situação desesperadora dos mais fracos, ganhariam mais dinheiro. Certo das vantagens de jogar dos dois lados, sem preocupação alguma com a ética, a justiça, a paz, temos o político corrupto, o egoísta, o ganancioso, o desonesto – quadro respectivo do nosso país.

Na cena III do segundo ato, além de lamentar a separação de Romão e Julinha, Bufão e Trovador acusam o Ministro de mercenário e traidor, incentivador da guerra:

TROVADOR –
 Pobre Julinha, pobre Romão!
 Não pedem muito ao futuro.
 Que fiquem juntos na paixão
 E que a sorte conseguida
 Após trabalho e esforço duro
 Tenha o tamanho de uma vida.
 E não a brevidade colorida
 De uma bolha de sabão.
 BUFÃO –
 Mas o Ministro, um bom espertalhão!
 Não faz nada assim à toa,
 Pois só pensa em seu dinheiro.
 Pra ele a guerra até que é boa.
 Sendo esperto e com bom faro,
 Nessa hora vende caro
 E tem moeda o dia inteiro. (PFUHL, 1982, p. 42).

Os gatos amarelos, sem alternativa, têm que defender suas casas e seus peixes. A guerra está declarada e quase se consuma, não fosse a intervenção de Romão, que retornara do exílio, e Julinha, os quais conseguem trazer a paz ao reino de Gatópolis.

ROMÃO – Vamos evitar essa guerra.
 JULINHA – É o que eu queria. Mas como? [...]
 ROMÃO – Então venha comigo. Quando eles atirarem, finja que morreu. Eu também fingirei. (PFUHL, 1982, p. 49).

Todos pensam que ambos morreram e culpam os adversários pela tragédia. Na dramaturgia inglesa, a tragédia realmente acontece. Romeu e Julieta, com o auxílio do Frei Lawrence, casam-se em segredo. Nesse mesmo dia, Romeu, involuntariamente, se envolve em uma briga com o primo de Julieta, Tebaldo. Romeu tentou evitar provocações, mas seu amigo Mercúcio confronta o adversário e é morto por ele. Revoltado, Romeu mata Tebaldo para se vingar. O velho Capuleto, sem saber da união de Julieta com o inimigo, arranja o casamento dela com Páris. O frei a convence a aceitar o matrimônio, mas arma um plano. Pouco antes da cerimônia, Julieta deveria ingerir uma poção elaborada por ele e seria

considerada morta. Romeu seria avisado e retornaria para retirá-la do jazigo dos Capuletos, assim que ela despertasse. Porém, Romeu descobre o ocorrido antes de ser notificado pelo Frei. Desesperado, ele adquire uma poção venenosa e, na sepultura onde se encontra a amada, ingere o conteúdo do frasco e morre junto a Julieta. A jovem, ao acordar e ver Romeu morto, se mata com o punhal do amado. Os dois são encontrados juntos, mortos. Abalados com a tragédia, as famílias se reconciliam definitivamente.

Em *Romão e Julinha* não houve guerra nem tragédia. O Rei de Gatópolis percebe que Romão voltou porque sabia da guerra e descobre a traição do Ministro, que é preso. O Rei quer castigar Romão também, que questiona sobre o motivo da guerra:

ROMÃO – Um momento ainda, Majestade! Eu soube da guerra mas não soube do motivo dela.

REI – Motivo? Acha que nós devemos aceitar que vocês fiquem com todo o peixe do rio?

ROMÃO – O rio tem peixe para todos. O que acontece é que os gatos brancos não querem fazer varas de pesca. E assim teriam peixe para todos.

GATOS BRANCOS – Viva! Peixe para todos!

REI – Você parece um gato esperto.

GATOS BRANCOS – Viva o gato amarelo esperto! (PFUHL, 1982, p. 52).

Através do diálogo, Romão consegue convencer o Rei da verdadeira situação de injustiça vivida pelos gatos amarelos e ainda faz sugestões em relação à punição que o Ministro deve ter:

ROMÃO – E se vossa majestade permite uma opinião, em vez de prender o Ministro, ponha ele fazendo varas também.

REI – O quê? Como é isso?

ROMÃO – Ministro preso só dá despesa. Fazendo varas, poderá ser útil a todos. As atiradeiras que ele fez são muito boas. Se ele utilizar essa habilidade toda para fazer varas, vocês terão peixe de sobra.

GATOS BRANCOS – VIVA! Muito bem! Peixe de sobra! (PFUHL, 1982, p. 53).

Com essa atitude de Romão, emerge uma possível solução para o sistema penitenciário de Gatópolis. E com seu poder persuasivo, Romão tem autorização do Rei para continuar morando em Gatópolis e casar-se com Julinha. “ROMÃO – Julinha!

Casaremos e iremos morar na beira do rio. Passaremos o dia pescando e cuidando dos nossos gatinhos.” (PFUHL, 1982, p. 54). A guerra, provocada pela cor dos gatos, o que envolve preconceitos raciais e sociais, pela ociosidade dos gatos brancos e pelo trabalho dos gatos amarelos, é então evitada por um sentimento maior: o amor de Romão e Julinha. Oliva nos revela que “o autor resolve os conflitos encenados por meio da conciliação dos opositores, o que reforça a ideologia da convivência harmônica com as diferenças, para não usar outra expressão (política da tolerância), tão em voga na sociedade brasileira nos dias atuais.” (OLIVA, 2012, p.195).

Arabela, a dama de companhia de Julinha, fica então pensativa sobre os gatinhos que vão nascer. Pfuhl problematiza outro tema racial: a mestiçagem. Após toda a polêmica e quase guerra, a miscigenação não representaria problema algum para o Rei. A mistura não o incomodava mais... Tudo estava resolvido:

ARABELA – Se Julinha tem pêlo branco e Romão, pêlo amarelo, de que cor será o pêlo dos filhotes?
 REI – Eu não tinha pensado nisso. Serão brancos com listras amarelas?
 ARABELA – Ou amarelos com listras brancas? (*Risos gerais*).
 REI – Sabem de uma coisa? Não sendo gato xadrez, tá tudo legal. (*Sai comendo peixe*). (PFUHL, 1982, p. 54-55).

Na cena X do segundo e último ato, Trovador e Bufão fazem suas considerações finais sobre aquela estória, retomando o prenúncio de Bufão no prólogo sobre um GATO XADREZ: “Era uma vez... Um gato xadrez!” (PFUHL, 1982, p. 8), que, na verdade, era o lindo tom da tez do nosso trovador.

TROVADOR – Assim, queridos amigos,
 Após lutas e perigos
 Nossa estória aqui se encerra.
 BUFÃO – É, mas quase sai guerra!
 [...] E pra acabar com essa ideia
 Que a gato que não tem vez,
 Repare bem, gentil plateia,
 Não é branco, nem amarelo,
 O lindo tom da minha tez.
 Eis, porém o gato mais belo
 Que pode haver no universo,
 E que é cantado em prosa e verso!
 Assim sou eu: GATO XADREZ! (PFUHL, 1982, p. 55-56).

Nas considerações finais, tem-se a moral de que o diálogo tolerante entre os gatos brancos e amarelos encontrou respostas para a não realização da guerra e punições para os maus comportamentos do Ministro. Todos os gatos, independente das raças e classes, teriam alimento. Os brancos deixariam a preguiça de lado e, com a ajuda dos amarelos, que os ensinariam a fazer anzóis, teriam a ferramenta para conquistar seu sustento. A mensagem de que a problemática referente à guerra e a preconceitos raciais e sociais encontraram no amor a solução para esses obstáculos permanece nessa obra de cunho pedagógico e moralizante, mas também de diversão. Mesmo que, ironicamente, sejam negadas as semelhanças com a obra do dramaturgo inglês, T. S. Eliot (1989) ainda reforça que Shakespeare também

Adquiriu mais noções básicas de história nos textos de Plutarco do que a maioria dos homens poderia ter adquirido em todo o Museu Britânico. O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira. (ELLIOT, 1989, p. 39).

Enquanto obra de arte, realizada por palavras, a literatura caracterizara-se certamente pela possibilidade de vários níveis de leitura, pelo grau de atenção e consciência a que nos obriga, e também pelo fato de ser única, imprevisível - original, seja no conteúdo, seja na forma. *Romão e Julinha*, um discurso codificado da obra shakespeareana, é outra obra de arte, agora na literatura infantil, criatividade que reflete o mundo, o homem, a vida. Assim, esculpe a vida onírica e a real, o possível e o fantástico.

2.3 *A bomba do Chico Simão* – a terra e sua posse por quem nela trabalha

A bomba do Chico Simão, uma das cinco peças de teatro do volume *Teatro de Oscar von Pfuhl* (1968), escrita em 1962, também traz em seu enredo um tema social – a terra e

sua posse por quem nela trabalha, além da característica pascoal, marcada por ovinhos de chocolate. Nessa dramaturgia, há a encenação de um tribunal e participantes da plateia (atores), que são convidados a abandonar o seu posto de espectadores e passar a ser integrantes de um júri, o que ilustra um diálogo entre Brecht e a dramaturgia infantojuvenil brasileira de Oscar von Phul.

Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898–1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX, cujos trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o Berliner Ensemble, realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. No final da década de 1920, Brecht tornou-se marxista e sua crítica artística concentrou-se no desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. Brecht revolucionou a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação, mudou completamente a função e o sentido social do teatro, usando-o como arma de conscientização e politização.

Esse dramaturgo alemão consagrou-se no Brasil nos anos sessenta. Wolfgang Bader, organizador de *Brecht no Brasil: experiências e influências* (1987), considera que “o sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira”. (BADER, 1987, p. 17). Na década de sessenta, período inicial da Ditadura no Brasil, o teatro para adultos, assim como o teatro infantil, também passou pelo processo de politização a que se refere Bader.

Reforçando essa afirmação, Joaquim Francisco dos Santos Neto, em seu artigo intitulado “Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro”, declara que

É nesse contexto de consagração e capacidade de adaptação de Brecht à situação brasileira que se registram as marcas do encontro entre o autor alemão e o teatro infantil brasileiro. [...] Exemplo disso é a obra de Oscar von Pfuhl, um pioneiro na abordagem de temas políticos e sociais para crianças. Pfuhl iniciou-se como escritor para o público infantil em companhia de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, adaptando e escrevendo roteiros para o Programa *Teatro da Juventude*, na TV Tupi. Suas primeiras peças infantis foram dirigidas por Plínio Marcos, em 1959, em Santos. Tais peças, como *Um lobo na cartola* e *A árvore que andava*, seguem a linha de adaptação e redimensionamento dos contos maravilhosos e tradicionais, vertente essa iniciada por Lúcia Benedetti, quando, em 1948, escreveu *O casaco encantado* e entregou à Companhia Artistas Unidos, da atriz e diretora Henriette Mourineau, para representação. Essa forma, via de regra, pauta-se pelo desenvolvimento de conflitos intersubjetivos

e diálogos interindividuais, visando à identificação da plateia com as personagens. (SANTOS NETO, 2014, p. 1-2).

Oscar von Pfuhl inclui em suas peças teatrais elementos que ampliam o drama de suas personagens para inseri-las em contextos mais amplos, revelando a historicidade de suas relações, o que é uma marca essencial em Brecht. De acordo com Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (1985), essa revelação é caracterizada pela utilização de elementos que visam ao “efeito de distanciamento”, ou seja, “um alegre efeito didático [...] suscitado por toda a estrutura épica da peça.” (ROSENFELD, 1985. p. 152). Para esse efeito de distanciamento, Brecht, usando recursos que interrompem a ilusão cênica, tem como foco “estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propícia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais.” (ROSENFELD, 2012. p. 51). No que tange esse aspecto, Neto pontua que

De forma sucinta, tais recursos, considerados didáticos pelo autor, podem ser definidos como cênicos e literários. Entre os literários, destacam-se os processos cômicos, como a ironia, a paródia e a utilização do grotesco. Destaque-se ainda a utilização da parábola. Entre os recursos cênicos, podem ser citados a utilização no palco de títulos e cartazes, projeção de textos, uso do coro e cantores, conversas entre atores e plateia e a participação dos espectadores no desenrolar da ação. Tudo isso para introduzir uma estrutura narrativa em cena em substituição aos diálogos intersubjetivos. (SANTOS NETO, 2014, p. 3).

Assim como Bertolt Brecht, Augusto Boal (1931 - 2009), escritor e diretor teatral carioca, fundamentou-se em uma atitude política perante a história, consequentemente comprometida com a transformação da ordem das coisas, e tornou-se referência do teatro através da elaboração da metodologia conhecida como Teatro do Oprimido - o teatro aliado à ação social, mas avançando em seu aspecto político ao propor que não seja mais o ator aquele que cria a estrutura épica, mas o próprio espectador que, assim, passa a ser o sujeito da história. Criou o sistema coringa, método que contribui para o efeito de distanciamento brechtiano, como o uso de cenas fragmentadas (sem início, meio e fim), quebra da quarta parede (parede imaginária que separa o ator do público, o palco da plateia) e a constante presença de músicas que interligavam as cenas do passado aos

acontecimentos atuais, despertando sempre a faculdade do espectador em estabelecer julgamentos perante a história apresentada.

Nos anos da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), Boal dirigiu o grupo de teatro Arena em São Paulo, dentre outros, e montou espetáculos centrados na luta nacional por liberdade. Foi preso e exilado e, durante o exílio, escreveu a teoria sobre o Teatro do Oprimido, que parte da encenação de situações reais do dia a dia, estimulando a troca de experiências e conhecimento entre atores e público, colocando muitas vezes o público dentro da ação teatral. Na poética de Brecht, poética da conscientização, o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro, a ação dramática esclarece a ação real, enquanto o espectador não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A poética do oprimido é essencialmente uma poética da liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo.

Ainda segundo Santos Neto, é interessante ressaltar que *A bomba do Chico Simão*, escrita em 1962, foi a primeira peça publicada para o público infantil brasileiro, na qual se percebe, além da questão social em torno da qual gira seu conflito – a terra e sua posse por quem nela trabalha –,

a utilização pelo autor de recursos que resultam em distanciamento. Nela a encenação de um tribunal é o procedimento empregado para que, de repente, participantes da plateia abandonem o posto de espectadores e passem a ser integrantes de um júri. Sabe-se que tribunais de júri são cenas marcantes nas peças de Brecht. *A exceção e a regra* e *O círculo de giz caucasiano* são dois exemplos da dramaturgia do autor alemão que se utilizam desse procedimento. Um juiz em cena já poderia ser motivo para estabelecer relações entre Pfuhl e Brecht, mas a partir do momento que espectadores são chamados a participar da ação no palco esse diálogo se estabelece completamente. (SANTOS NETO, 2014, p. 3-4).

Como foi mencionado no início deste capítulo, o próprio Oscar von Pfuhl faz referência às peças que integram essa trilogia, cujos focos estão relacionados a assuntos transcendentais. Os conflitos abordados por Pfuhl em sua dramaturgia eram as angústias vividas pela sociedade daquela época, repreendida pelo governo militar. Santos Neto afirma que esses assuntos transcendentais

Remontam ao espectro de um amplo movimento que envolvia a sociedade e as reformas de base propostas pelo então Presidente João Goulart. Ao levar para o teatro infantil tais assuntos históricos, o dramaturgo abre desse modo o caminho para um terreno que ainda não tinha sido cultivado na dramaturgia destinada às crianças: a discussão de problemas sociais e políticos. (SANTOS NETO, 2014, p.2).

Como as reformas de base, sugeridas por João Goulart, defendiam uma distribuição de renda que obviamente prejudicaria os mais privilegiados, os militares assumiram o poder no Brasil através de um golpe que derrubou o então presidente no ano de 1964. Esse novo governo imposto foi regido pela censura e pela repressão, dois elementos que caminharam juntos. Por vinte e um anos, o Brasil foi governado por uma Ditadura baseando-se no argumento de defesa contra o perigo comunista. *A bomba do Chico Simão* é outra obra de Oscar von Pfuhl que também dialoga com problemas históricos e sociais vividos por nossa nação, através de um teatro sério, capaz de adequar assuntos importantes a uma perspectiva compatível com a mentalidade infantil.

O grupo de teatro GATAL, que surgiu entre jovens que faziam parte da Mocidade Espírita “Amantes da Pobreza”, em 1958, apresentou o espetáculo infantil *A bomba do Chico Simão* nos espaços do Teatro de Arena de Marília, quando este passava por reformas mal-sucedidas que culminariam na sua derrubada no final de 1977. O Jornal da Manhã publicou matéria intitulada “Memória do Teatro” no ano de 2013, referente à dramatização de 19 de dezembro de 1976, que teve como espectadores o próprio Oscar von Pfuhl e sua esposa, Gilberta Autran von Pfuhl:

Com direção de Orozimbo L. Giraldi, a peça teve que ser encenada no local antes reservado para as exposições de artes. A peça permaneceu em cartaz durante doze semanas sendo levada em cena pela última vez no dia 19 de dezembro de 1976. Após essas apresentações o grupo excursionou por várias cidades paulistas, apresentando-se também em prol de instituições de caridade e por fim no Festival de Inverno de Santos. Ao final da apresentação em Santos, autor e esposa subiram no palco, abraçaram o elenco, beijaram, fazendo comentários de que fora o espetáculo mais autêntico de todas as montagens que tinham visto, já que a peça era muito viva, verdadeira, com atores jovens entre 13 e 17 anos. Estiveram ainda no elenco: Valéria Vernaschi, Airton Gimenez, Flávia Vernaschi, Dora Giraldi, Ida Giraldi, Maristela Moreira, Sueli Moreira e Jovson, entre outros. (MEMÓRIA DO TEATRO, 2013).

A bomba do Chico Simão (1968), cujos personagens são, em sua grande maioria, animais, aproxima-se da configuração de fábula e apresenta um conflito que envolve o Urubu, proprietário de terras e fazendas, que quer se apropriar da chácara onde vivem e trabalham Dona Coelha e seus três filhotes, Orelhudo, Zé Pulinho e Coelhooso. Destacando seu poder e beleza, Urubu alega que aquela terra pertencera a seus antepassados, e dialoga no início dessa peça teatral com a plateia:

[...] Estas terras eu recebi do meu pai, o Urubu Malandro. E foram do meu avô, Zé Pirata. Mas isso não vai ficar assim, não. [...] Sabem de uma coisa? Eu não gosto de coelhos. Eles fizeram casa aqui, a D. Coelha e seus filhos. Vocês não sabem para que? P'ra fabricar ovos de chocolate! Não me pediram licença. E eu não gosto de chocolate! (PFUHL, 1968, p.139).

Desde o início dessa dramaturgia, percebe-se o tom irônico e prepotente de Urubu que, convencido por sua beleza e poder, afirma não gostar de coelhos, de ovos de chocolate e muito menos de crianças. Ele quer, a qualquer preço, expulsar D. Coelha e sua família de sua chácara, posseiros daquela terra onde viviam e trabalhavam. Observamos também o significado marcante dos nomes de seu pai e avô, Malandro e Pirata, respectivamente, que remetem à desonestidade e sugerem que as propriedades herdadas por Urubu foram adquiridas indevidamente. Fato confirmado posteriormente por Urubu, quando questionado por Chico Simão, ou melhor, Dr. Simão, um macaco formado em leis e em ciência, e filosofia também, que atuou como juiz na primeira audiência relativa à posse das terras onde residia D. Coelha:

CHICO SIMÃO
 Silêncio! Silêncio! Então sou o Juiz. (Pigarreia.) Vejamos as coisas como estão.
 “Seu” Urubu, esta chácara é sua?
 URUBU
 Claro que é. Todo mundo sabe disso.
 CHICO SIMÃO
 De quem era, antes de ser sua?
 URUBU
 Era do meu pai, Urubu Malandro.
 CHICO SIMÃO
 E antes do seu pai?
 URUBU
 Do meu avô.
 CHICO SIMÃO

E antes do seu avô?

URUBU

Bem... meu avô veio das montanhas e tomou conta. [...]

CHICO SIMÃO

Zé Pirata! Muito bem. Ele veio e conquistou tudo, não foi? [...] Pois eu sei quem morava aqui. Eram bandos de macacos. Bichos que não tinham instrução, como eu tenho. [...] O seu avô Zé Pirata expulsou daqui os pobres macacos. Por isso você se julga dono das terras. (PFUHL, 1968, p.177-179).

Nas entrelinhas do texto, há a denúncia da repressão contra ignorantes da lei, que não têm armas devidas para lutar contra opressores e conquistadores ilegais. D. Coelha não tinha consciência dos seus direitos sobre aquelas terras. Movimentos sociais e conflitos importantes em torno de terras ocupadas irregularmente no Brasil, terras não produtivas e reforma agrária fazem parte da história do Brasil desde antes do golpe militar. Na década de quarenta, houve diversas propostas de lei para a reforma agrária baseadas nos modelos adotados por países da Europa e EUA, mas nenhuma delas foi aprovada. No início de março de 1964, foi elaborado um decreto que desapropriava terras em torno de rodovias federais e as destinava ao propósito da reforma. Contudo, o golpe de estado iniciou o período da Ditadura Militar que distorceu completamente a questão. Os militares, ao invés de alavancar a reforma, pioraram a situação ao incentivar as culturas de exportação, o que favorecia os latifúndios.

Esse conflito, que faz parte da realidade brasileira, está ilustrado no drama vivido por D. Coelha que, por não ter onde morar, invadiu a chácara de Urubu, um grande latifundiário, herdeiro de terras ocupadas irregularmente, possivelmente não produtivas. Infelizmente, o problema da reforma agrária no Brasil exige uma solução muito mais complexa do que simplesmente distribuir pedaços de terra, mas fornecer infraestrutura necessária para se instalar e produzir no campo.

Urubu, em tom de desprezo, acredita que coelho não trabalha. Discorda de D. Coelha que, além de não ter onde viver, necessita daquele local para trabalhar. Apesar de D. Coelha insistir para ficar mais uns dias no local, Urubu nega essa permissão:

D. COELHA

O sr. sabe... não tenho pr'a onde ir...preciso terminar o meu trabalho...

URUBU

Que trabalho? Coelho não trabalha!

D. COELHA

Meus ovinhos de chocolate, "seu" Urubu.

URUBU

O que? A sra. tem coragem de gastar dinheiro com isso?

D. COELHA

As crianças gostam, “seu” Urubu. Nós distribuimos chocolate para elas.

URUBU

Sim, sra.! Só faltava essa! Gastar dinheiro com chocolate!

D. COELHA

As crianças são tão boazinhas!

URUBU

São umas pestes!

D. COELHA

Elas fazem peraltagens, às vezes. Mas a gente ensina coisas boas e elas aprendem.

URUBU

Detesto crianças!

D. COELHA

E depois, o sr. sabe, quem come ovinhos de chocolate fica logo gostando de toda gente.

URUBU

Que bobagem! Nunca ouvi isso. Não quero saber de crianças, nem de coelhos, nem de ovos de chocolate!

D. COELHA

Deixe eu ficar uns dias mais, seu Urubu. Até arranjar para onde ir.

URUBU

Nem um dia mais! Nem uma hora!

D. COELHA

Por favor!

URUBU

Já disse que não! Voltarei daqui a pouco com os soldados p’ra por todo mundo p’ra fora. Passe bem! (PFUHL, 1968, p.152-153).

Nesse diálogo, observa-se a convicção de D. Coelha que acredita em seu trabalho e na representação da vida nova através dos ovinhos de chocolate, símbolo da páscoa. Quem degusta os ovinhos de chocolate passa a gostar de todo o mundo, inclusive das crianças peraltas. Porém, além do conflito de posse de terra com o Urubu e o fato de ele detestar crianças, a família de coelhos tem outro problema doméstico. Os filhos de Dona Coelha, Orelhudo e Zé Pulinho são trabalhadores e adoram distribuir ovos de chocolate para a meninada. Coelhoso, entretanto, só quer saber de dormir. “VOZ DE D. COELHA: Coelhoso! Orelhudo! Zé Pulinho! Vamos meus filhos! Já é hora de distribuir os ovinhos. Ora, vejam só! O Coelhoso ainda está na cama! Vamos, Coelhoso! Levante, está ficando tarde! Você é o mais preguiçoso de todos. Seus irmãos já estão de pé.” (PFUHL, 1968, p.139-140). A preguiça, representada através do comportamento de Coelhoso, é outro aspecto que, certamente, prenuncia um final moralístico na poética de Oscar von Pfuhl.

Outro personagem dessa obra, que inclusive inspira seu título, é o macaco Chico Simão. Com um livro na mão, completamente absorto, tem uma súbita ideia: “CHICO SIMÃO – Oba, achei o que eu queria! É esta bomba aqui! Vou fazer uma, hoje mesmo. Vamos estudar este plano, que é ótimo.” (PFUHL, 1968, p.144). A invenção do macaco sempre traz algo de suspense à trama, o que aguça a curiosidade do leitor ou espectador. Simultaneamente, Orelhudo e Zé Pulinho correm para casa para avisar a mãe que o seu Urubu quer que eles saiam da casa que construíram em sua chácara. Fingem-se de fantasmas para assustar Urubu, mas o plano não funciona. O grande latifundiário, indiferente ao desespero dos coelhos, não aceita as desculpas de D. Coelha e ameaça voltar com seus soldados, Cachorrinho e Cachorrão, para colocar todos para fora.

Depois de todo esse desgaste, a família de coelhos encontra Chico Simão. Zé Pulinho, então, pede conselho a Chico Simão, que afirma ter estudado de tudo para fazer o bem para ele e para os outros, e não ter interesse em dinheiro. Mas, infelizmente, Chico Simão afirma não poder apoiá-los devido a uma ordem do juiz que os obrigaria a deixar a casa. Também não aceita fazer uma bomba, sua mais nova descoberta, para ajudá-los a amedrontar Urubu.

O proprietário das terras retorna com Cachorrinho e Cachorrão, que se assustam com o barulho de uma buzina dos coelhinhos. Apesar de soldados, são medrosos, uns palermas, inúteis, conforme Urubu os define, e questionam a razão do ataque à casa de D. Coelha. Chico Simão, que passava novamente pelo local, surpreso, quer saber se aquilo era uma guerra. Convence Urubu a não derrubar a porta da casa; uma nova custaria muito dinheiro para ele. Urubu pergunta se o macaco conhecia outra maneira de colocar os coelhos para fora, mas Chico Simão diz estar muito ocupado estudando a fabricação de sua nova bomba. Os coelhos, espertos, ao ouvir a palavra bomba, têm um plano: resolvem fazer uma falsa para assustar os cachorros e irritam o capitalista Urubu mais ainda.

Entre outras formas de defender sua casa e fugir dos guardas, Zé Pulinho joga um osso para Cachorrão buscar, atrapalhando os planos de Urubu. Acaba perguntando à irritada ave se ela tinha uma ordem do juiz. Os soldados se negam a atacar sem esse “papel”. Os coelhos, felizes, cantam e dançam! O teatro de Pfuhl também é caracterizado pela música, pela alegria, pela comicidade, marcadas principalmente através das atitudes dos coelhinhos e dos cachorros, guardas imprestáveis e trapalhões, reforçando, portanto, aspectos estéticos nessa peça.

Urubu, irredutível, retorna então com o Juiz Urubu. Essa autoridade ordena que os coelhos deixem sua casa, mas Coelhoso acaba percebendo que o juiz é uma ave, um urubu.

Diante desse fato, Chico Simão afirma que o julgamento não tem validade. “[...] Urubu não pode ser juiz numa briga entre coelhos e urubu.” (PFUHL, 1968, p.175). Chico Simão, apoiado pelos coelhos, candidata-se a novo juiz. Os urubus discordam, e os cachorros, ao serem questionados, afirmam que o macaco pode ser a nova autoridade. Ele conhecia as leis.

Após descobrir como Urubu conseguiu aquelas terras, Chico Simão decide que D. Coelha continuaria morando na casa. No entanto, Juiz Urubu alega que como aquelas terras pertenceram a macacos também, aquele julgamento não teria validade. Chico Simão, a figura do justo, do apaziguador, sugere então a participação da plateia, e começa a interagir com atores que assistiam ao julgamento.

Essa é uma característica marcante da peça que tem oito crianças (atores) estimuladas a constituir o júri. Pfuhl utiliza-se de recursos também explorados por Brecht. Dois garotos concordam que “[...] seria bom um juiz que não fosse nem urubu, nem coelho, nem macaco.” (PFUHL, 1968, p.181). Chico Simão candidata-se a advogado da família de coelhos e eles confiam no Dr. Simão. Juiz Urubu torna-se advogado de Urubu. O primeiro garoto da plateia aceita o papel de juiz e outros sete de jurados. A posse das terras é dada à família de coelhos e Urubu declara guerra aos posseiros. Os coelhos se assustam com a promessa de vingança de Urubu, mas continuam seu trabalho de distribuição de ovos de chocolate. Urubu ouve Chico Simão dizer que iria terminar sua bomba. Interessa-se em comprá-la, e afirma pagar bem. Chico Simão, que não a venderia por preço algum, rende-se a uma penca de bananas.

Urubu planeja explodir a casa dos coelhos e esconde a bomba no local. No caminho, encontra Orelhudo e Zé Pulinho e é convencido a provar seus ovinhos, que não deixam as pessoas ter raiva de ninguém. Urubu e Juiz Urubu comem os últimos ovos de chocolate e desejam mais. Os coelhos resolvem buscar mais em casa. Todavia, são alertados e ajudados pelos urubus e seus guardas. Os ovos de páscoa realmente tiveram o poder de mudar o comportamento daquelas aves. Eles se preocuparam com o bem-estar dos coelhos.

Assim como em *Romão e Julinha* (1982), o impasse desaparece. O conflito é resolvido, o que ocasiona uma convivência harmoniosa e pacífica e chama a atenção das crianças para procurarem meios diplomáticos e solidários na solução de problemas ou divergências. Após enorme aflição para salvar D. Coelha e Coelhoso, Chico Simão afirma que sua bomba não explode:

CHICO SIMÃO

Nunca vi bomba de chocolate explodir!

TODOS

Bomba de chocolate?!

CHICO SIMÃO

Fiz a melhor bomba de chocolate do mundo! Receita deste meu livro. (PFUHL, 1968, p.201).

Além da bomba de chocolate que não explode por ser, na verdade, uma guloseima deliciosa, o arrependimento de Urubu torna-o amigo dos coelhos, após comer um ovinho de chocolate. Presentearia os filhotes roedores com algo que os ajudasse a distribuir suas centenas de ovinhos: uma bicicleta para carregar a cestinha. Porém, Coelhooso, que distribuiu somente uns três ou quatro ovinhos, teria que esperar até o próximo mês para ganhar a sua sonhada bicicleta:

D. COELHA

[...] Ele é um pouco preguiçoso, sim, mas vai se corrigir. Não é Coelhooso?

COELHOSO

No mês que vem, vou bater o recorde.

URUBU

Muito bem.

JUIZ URUBU

Assim se fala.

COELHOSO

Esta minha buzina vai esperar mais um pouco, mas no mês que vem grudo a bicicleta nela. (PFUHL, 1968, p.204).

A preguiça, explorada por meio do comportamento de Coelhooso, é reconhecida como atitude que prejudica o bom andamento do trabalho dos coelhos, é penalizada, e tem seu efeito moralístico nessa literatura que também ensina. A mudança de comportamento de Urubu e Juiz Urubu é marcada pelos ovinhos de chocolate que, simbolizando a páscoa, trazem vida nova aos personagens depois que eles os degustaram. A páscoa, uma das festividades mais importantes para a religião cristã, significa passagem e o "Domingo de Páscoa" celebra a ressurreição de Jesus Cristo. A história do coelhinho da páscoa e os ovos está simbolicamente relacionada a esta data comemorativa, pois o coelho representa a fertilidade, a esperança de uma vida nova. Os ovos de páscoa também estão neste contexto da fertilidade e da vida. E os abutres passaram a ter novos sentimentos, uma vida nova, mais respeito, justiça e solidariedade com os outros animais.

Essa dramaturgia se traduziu num embate entre grupos, com a desmistificação e recuperação do vilão. Esse espetáculo dribla a censura ao se estruturar como drama endereçado às crianças, mas sem distinção de caráter etário, cuja inquietação é encontrar um tratamento poético para levar à cena as relações de poder, injustiça, opressão, vividas por um povo e denunciadas por esse dramaturgo.

Apontamos, através da poética de Pfuhl, retomando a importância do teatro na formação intelectual, social e cultural da criança, certos temas de âmbito universal, como o capitalismo, as soluções baseadas na união, no amor, na generosidade, etc. O texto teatral considerado aqui como gênero dramático de Pfuhl apresenta, conseqüentemente, o descontentamento e gritos por liberdade e justiça, por respeito ao próximo e ao seu trabalho, assim como às diferenças étnicas. Poesia e emoção, comicidade e surpresa, o ato de redimir ou recuperar o vilão ilustram a transformação do mal no bem. Assim, a literatura infantojuvenil também conscientiza e moraliza. Os textos de Oscar von Pfuhl se caracterizam pela inexistência de heróis e vilões clássicos, ilustrando a luta humana em favor da mudança de forças negativas em atitudes construtivas, instigando reflexões em sua construção textual e na construção do desenvolvimento da moral e da consciência no leitor ou no espectador.

Capítulo 3

OUTRAS TRANSTEXTUALIDADES: *SEIS BICHOS À PROCURA DE UMA HISTÓRIA E DOM CHICOTE MULA MANCA*

Neste terceiro capítulo, procuramos analisar outras duas peças teatrais de Oscar von Pfuhl - *Seis bichos à procura de uma história* (1982) e *Dom Chicote Mula Manca* (1969) - e intencionamos discutir a construção poética desse dramaturgo carioca, motivando o desenvolvimento da moral e da consciência do seu público, através da exploração de recursos presentes no teatro e na fábula. Nesta perspectiva, a dramaturgia infantil de Pfuhl engloba um conjunto de manifestações que usa a palavra como recurso artístico, cujo alvo é atrair principalmente as crianças. O risco de cativá-las baseia-se na liberdade e na aceitação voluntária dessa arte, caracterizada principalmente por elementos estéticos também usados livremente para a construção da consciência da própria criança. Seu caráter literário, sua função de despertar a imaginação e sentimentos são preservados, assim como suas possibilidades de transcender a palavra.

Seis bichos à procura de uma história (1982) e *Dom Chicote Mula Manca* (1969) apresentam as características comuns da dramaturgia, ou seja, a exposição, o conflito e o desenlace. Ressaltamos, ainda, que há música nessas peças, como em *Romão e Julinha* (1982). *Seis bichos à procura de uma história* (1982) contém apenas um ato, semelhante a *A bomba do Chico Simão* (1968) e *Dom Chicote Mula Manca* (1982) apresenta algumas cenas, que não foram rigorosamente numeradas.

Apesar de haver na literatura de Pfuhl outras peças que nos remetem a outras obras anteriores, de outros autores, nos aportamos nas duas supracitadas devido ao tempo e ao espaço reduzidos para a escrita desta dissertação. E nas emoções e criações, entre o antigo e o novo, o leitor de *Seis bichos à procura de uma história* (1982), caso tenha conhecimento da obra *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de autoria do italiano Luigi Pirandello, certamente fará uma alusão à mesma. Situação semelhante acontecerá entre *Dom Chicote Mula Manca* (1982) e *Dom Quichote de la Mancha* (1605), do espanhol Miguel de Cervantes. A literatura do passado é aproveitada em épocas posteriores, como fonte para a (re-) criação literária. Assim defende T.S. Elliot:

A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida. E não é provável que ele saiba o que será concebido, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver. (ELLIOT, 1989, p. 48).

E o antigo renasce então entre novas criações. Novas concepções do passado tornam-se presente e continuam a viver, em forma de paródia. Linda Hutcheon (1985) define paródia moderna como um “jogo irônico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica.” (HUTCHEON, 1985, p.19). A paródia seria uma ideia arquitetônica, como um diálogo com o passado, uma restauração consciente do que já foi produzido.

E na reconstrução do que um dia já foi escrito, mas que aduba novas produções, sob novas formas, percepções, perspectivas e ângulos, discutiremos primeiramente sobre *Seis bichos à procura de uma história* (1982), para posteriormente concluirmos este capítulo com um estudo sobre *Dom Chicote Mula Manca* (1982). Essa retomada da tradição será melhor discutida a seguir.

3.1 O metateatro em *Seis bichos à procura de uma história* e *Seis personagens à procura de um autor*

Luigi Pirandello nasceu em 28 de junho de 1867 em Girgenti (hoje Agrigeto) e faleceu em Roma, em 10 de dezembro 1936. Foi professor do magistério, na capital italiana, dramaturgo, poeta, contista e romancista. Grande renovador do teatro, com profundo sentido de humor e grande originalidade, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1934. Suas obras mais famosas são: *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Assim é, se lhe parece*, escrita em 1917, *Cada um a seu modo* (1924), e os romances *O falecido Matias Pascal*, seu primeiro sucesso, em 1904, que o projetou como escritor, *Um, nenhum e cem mil* (1926), *Esta noite improvisa-se* (1930), dentre outros. Sua primeira peça de teatro foi *O torniquete*, escrita entre 1899 e 1900, e encenada pela primeira vez em 1910.

Seis personagens à procura de um autor (1921) é considerada uma das principais obras de Luigi Pirandello. Através dela, ele criou uma espécie de divisor de águas do teatro daquela época, com uma peça absolutamente inovadora, montada em um palco sem cenário algum e com cortinas abertas, com atores que entravam pela plateia. Assim Pirandello quebrou a relação entre público e palco, o que causou grande escândalo no início dos anos vinte. Nessa inversão ou transformação do espaço da plateia em espaço da

cena, esse escritor acaba demonstrando que nossa vida é o tempo todo uma representação, uma espécie de grande teatro. Para ele, o homem não vive simplesmente, mas representa papéis. E esse é um dos problemas do homem contemporâneo: perceber-se na vida não como um homem que somente vive, mas que atua.

Apresentada pela primeira vez em maio de 1921 em Roma, *Seis personagens à procura de um autor* faz parte da trilogia “Teatro no teatro”, composta também por *Cada um a seu modo* e *Essa noite se improvisa*. Nossa peça em foco relata um ensaio de uma outra peça de Luigi Pirandello, intitulada *O jogo dos papéis*, que é invadido por seis outras personagens. Consequentemente, temos a questão do teatro dentro do teatro, que se aplica às obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação, onde a fantasia dialoga com a realidade. Essas seis personagens, rejeitadas por seu criador, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas com o argumento de que suas histórias seriam muito mais interessantes que aquela do próprio Pirandello. O diretor, inicialmente perturbado por ter seu ensaio interrompido, começa aos pouco a interessar-se por aquela situação inusitada e, finalmente, aceita dirigir seus dramas.

Em seu artigo “Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático”

(2008), Sonia Aparecida Vido Pascolati discute que

dentre as características da modernidade figura a tendência à autorreflexividade demonstrada pela arte moderna. O século XX é marcado pela assimilação sistemática, por parte do texto ficcional, do discurso crítico, antes exterior a ele. Inserida na ficção, a crítica ganha novo alcance e novos sentidos. A arte passa a demonstrar consciência de seu caráter de representação. A ficção desnuda os procedimentos de sua construção, revelando ao leitor os bastidores da escrita. Na narrativa, isso é visível na criação de personagens autoras (como em *São Bernardo* de Graciliano Ramos ou *A hora da estrela* de Clarice Lispector) e na construção de narradores que refletem sobre o ato da escrita. No teatro, muitos são os recursos reunidos sob o nome de metateatro, todos voltados para o efeito de sentido de ruptura da ilusão teatral e revelação da autoconsciência artística da produção dramática. (PASCOLATI, 2008, p. 512).

Essa autora destaca os estudos teóricos de Schmeling (1982) sobre metateatro, pelo seu mérito em estabelecer uma tipologia de recursos metateatrais. Sonia Pascolati (2008) afirma que, para esse autor, o teatro dentro do teatro possui caráter crítico-reflexivo não somente referentes a momentos históricos, mas também sobre formas artísticas e suas relações com a tradição, uma forma de reflexão sobre o passado literário e sobre as

condições de produção e recepção de textos. Schmeling, com a intenção de estabelecer uma morfologia do metateatro,

divide as ocorrências do teatro dentro do teatro em dois grupos: as formas completas e as periféricas. As formas completas são aquelas que visam ao *jeu dans le jeu* (representação dentro da representação ou peça por encaixe), ou seja, peças nas quais outras se encaixam, caracterizando a autêntica *mise en abyme*.³ É o caso de peça dentro da peça com coincidência ou não dos atores de primeiro e segundo níveis ou de peças cujos personagens/atores se desdobram em papéis diferentes na peça moldura e na peça encaixada. Como exemplos, pode-se mencionar *Hamlet* de Shakespeare, peça na qual não há coincidência entre os atores/ personagens que representam a peça moldura – o drama de Hamlet – e a peça encaixada, drama representado pelos atores de uma trupe que passa pelo palácio real. Um exemplo de peça em que os atores são os mesmos representando personagens da peça moldura e da peça encaixada é *A decisão*, de Bertolt Brecht, na qual emissários do partido comunista têm de representar os motivos que os levaram a eliminar um companheiro.[...] As formas periféricas referem-se ao *jeu du jeu* (representação da representação), caracterizando-se pela inserção de variados procedimentos reflexivos e podendo “apoiar” a estrutura da peça dentro da peça [...]. Recursos como prólogos e epílogos, o discurso dirigido diretamente ao público ou a técnica do aparte, a presença do coro (como comentador do espetáculo e elemento de ruptura da ilusão) ou de uma personagem que desempenhe função semelhante à de um diretor são considerados por Schmeling formas periféricas de metateatro. (PASCOLATI, 2008, p. 515).

As formas completas de metateatro têm como características causar reflexões estéticas acerca do fenômeno teatral, promover a ruptura da ilusão dramática, discutir as relações da representação artística com o real e gerar o efeito de distanciamento crítico. É importante ressaltar que periférico aqui não deve ser compreendido como menor ou inferior, mas como recursos disseminados pelo texto dramático. Shakespeare ainda legamos *A Midsummer night's dream* (Sonhos de uma noite de verão), outro exemplo de metateatro, onde a fantasia dialoga com a realidade. A essa técnica de autorreflexão do teatro dentro do teatro, a crítica inglesa chama de *the play within a play*.

Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), as discussões entre as personagens e o diretor compõem uma análise filosófica do teatro. Dessa forma, essa peça teatral divide-se entre a narrativa em si e os aspectos paratextuais que dominam a cena. As

³ *Mise en abyme* é uma expressão da língua francesa que costuma ser traduzida como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao referir-se à narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

personagens rejeitam a forma de representação proposta pelo diretor. Não querem ser representadas por atores da companhia. Ninguém mais representaria melhor a vida de uma personagem do que ela própria. Ao discutirem, Diretor e personagens constroem também uma querela de formas de fazer teatro: personagens que apontam ao diretor que suas vidas são reais enquanto comparadas ao palco, e ele defendendo a relatividade do que está sobre o palco, tomando como parâmetro a vida real. A peça torna-se um estudo metalinguístico do teatro, a arte que discute sobre si mesma. Pirandello expõe o processo criativo do autor, como encenar, no palco, e como ficção e realidade estão fundidas e se confundem várias vezes na peça.

No enredo de *Seis personagens à procura de um autor*, os atores (o Pai, a Mãe, o Filho, a Enteada, o Rapazinho e a Menina) começam então a contar seus dramas, cada um defendendo o seu trauma familiar. Eles se resumem na situação do Pai, casado com uma mulher com a qual tem um filho. O Pai, ao perceber que a esposa tinha grande afinidade com seu ex-secretário, abre mão daquela relação e deixa-a ir embora para ser feliz com ele. O novo casal tem outros filhos e o ex-marido começa então a visitar a nova família e se apegar a eles. Algum tempo depois o Pai perde contato com os mesmos, que desaparecem. O ex-secretário morre e a Mãe sofre dificuldades financeiras e se torna costureira. A Enteada se prostitui e, certa vez, o Pai, que por acaso vai ao bordel onde ela trabalha, a reencontra, mas não reconhece a filha da ex-esposa. Não concretizam um encontro amoroso devido à Mãe, que reaparece. O Pai resolve acolher aquela família em sua casa. Surgem então várias tensões: o Filho, que foi mandado para o campo, volta e está frio e distante. O rapaz dispara um tiro de revólver e morre. A Menina se afoga em um lago de jardim.

As discussões entre diretor e personagens que defendem a chance de eles mesmos atuarem seus conflitos, de possuírem aquela verdade, e não os outros atores, moldam todo o drama até o final. No jogo pirandelliano, a ficção pode ser mais verdadeira que a própria vida. Os personagens podem ser menos reais, mas são mais verdadeiros por realmente viverem aquele drama. Dentre outros assuntos, a peça de Luigi Pirandello também possibilita uma importante discussão sobre a participação dos atores no processo de montagem das cenas, a quem cabe o papel principal, e as relações entre diretor e atores. Essa tragédia, entre várias cenas de humor, é construída na frente dos olhos da plateia. Sua primeira montagem teatral no Brasil contou com Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e Paulo Autran. Há outra montagem brasileira, levada ao palco em 1977, dirigida por Paulo José e

estrelada por Dina Sfat e Rogério Fróes, com participação de Hélio Ari, Laís Braga, Tiago Santiago.

Retomando nosso objeto de estudo, a fábula na dramaturgia infantojuvenil do dramaturgo Oscar von Pfuhl, especificamente nesta sessão de capítulo *Seis bichos à procura de uma história* (1982), também percebemos características pertinentes ao espírito de teatro dentro do teatro. Atores representam personagens que, por sua vez, atuam como outros personagens, inseridos em outras circunstâncias, que envolvem o jogo do poder.

Como em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, *Seis bichos à procura de uma história* (1982) é outro exemplo de metateatro, por tratar de problemas de representação dentro do próprio texto de representação. Esta técnica de autorreflexão tem particular expressão dramática quando uma personagem veste a pele de outra personagem, ou representa outras situações, o que é perfeitamente ilustrado em *Seis bichos à procura de uma história* (1982). Recapitulando fatos passados para melhor compreender intrigas e esclarecer dúvidas do presente, em *flashback*, seus personagens dramatizam outras cenas dentro dessa dramaturgia.

Os conflitos de *Seis bichos à procura de uma história* (1982) ocorrem em uma floresta, em qualquer época, e temos como personagens cinco animais, o Coelho, o Jaboti⁴, o Boi, o Tamanduá e a Raposa que são convocados para uma reunião pelo chefe, o Leão, logo no início da peça. O Coelho, redator do seu próprio jornal, que escreve a mão, anuncia sua mais recente manchete:

COELHO (*como locutor*): _ Prezados ouvintes: nosso jornal e a Rádio Floresta informa em primeira mão: o Chefe Leão resolveu prender o seu Secretário Raposão. Ignoram-se os motivos da medida tomada. Leiam na edição de hoje maiores detalhes sobre o caso. Atenção, atenção! Anunciamos em absoluta primeira mão... (PFUHL, 1982, p.15).

O Jaboti, que é o professor, o tabelião, o juiz da floresta, preocupado com o horário da convocação e com o tempo que passa e a gente não percebe, precisa correr para não se atrasar. O Boi e O Tamanduá discutem sobre o motivo da reunião, que certamente será o roubo da galinha do Chefe Leão. Questionam se Raposão, que é secretário dele, teria coragem de roubá-la. Coelho continua a anunciar seu furo de reportagem: a prisão do Secretário Raposo às dez horas, horário da reunião. Leão fica irritado com Coelho, que ao

⁴ O autor Oscar von Pfuhl optou pela grafia “Jaboti”.

informar ao público sobre tal detenção, alertaria Raposão também, que poderia fugir. O Chefe Leão tinha planos de deter Raposão, sob sua ordem, antes da sentença. Jaboti defende que primeiro é o julgamento, depois a sentença e, se ele for culpado, a prisão.

Logo ao chegar à reunião, Leão acusa Raposão do roubo da galinha que sumiu, mas o secretário afirma não ter visto galinha alguma e tenta sair por entre os outros que o cercam. Leão reage: “_ Vamos, minha gente! Prendam o bruto. Vamos, vamos!” (PFUHL, 1982, p.20).

Raposão se debate entre os animais que o agarram e Leão questiona sobre o paradeiro da galinha. Raposão se defende: “_ Meus amigos, Leão está enganando vocês. Eu não roubei nada. Não sei porque ele está querendo me prejudicar.” (PFUHL, 1982, p.20). Reforça que tem seu emprego de secretário e um salário bom, mas que o chefe está querendo afastá-lo. Leão, que havia saído para procurar pistas na casa de Raposão, retorna, triunfante, com um punhado de penas que encontrou junto à porta da cozinha de Raposão. Acusa seu secretário de ladrão de galinhas descarado, de ingrato e corrupto. Furiosa, a vítima diz que isso é uma mentira, e deslavada. Leão pede a sua prisão por desacato e relembra o passado de Raposão, que chegou à floresta como ladrão.

O acusado, porém, alega ter cumprido seu castigo até o fim. Jaboti, na função de juiz, quer ouvir as testemunhas, mas Leão afirma ser o chefe e mandar naquele local. Resolvem então procurar a verdadeira história do roubo, e que Coelho seria o primeiro a depor. Entretanto, Coelho não se lembrava bem dos fatos, estava tudo meio atrapalhado. Jaboti, com toda sua sabedoria, decide então dramatizá-los. Ressaltamos, neste momento, a colocação de uma história dramática dentro de outra, o teatro dentro do teatro, explorado também por Pfuhl. No metateatro, a representação da representação é o exercício da consciência total, a expressão da totalidade. Vejamos essa duplicação de representações:

COELHO_ Como é isso?

JABOTI _ Em vez de ficar contando a história, Coelho, você volta o tempo para trás e faz uma representação do que houve. De tudo o que aconteceu. Está bem assim?

COELHO_ Boa idéia! Parece teatro.

JABOTI _ E é teatro.

RAPOSÃO_ Por mim, tudo bem. Contando que só representem só a verdade.

JABOTI _ Só a verdade.

LEÃO _ Sim, contando que essa raposa velhaca pague pelo que fez.

TAMANDUÁ _ Queremos ver...

BOI _ ...como foi que aconteceu. (PFUHL, 1982, p.23).

Começam a representação do momento em que Raposão, ladrão de galinhas, saiu da cadeia da floresta vizinha. De acordo com Coelho, era notícia em primeira mão na TV e estação de rádio “A voz da Floresta”. Coelho afirmava que Raposão, além de faminto, estava sedento. Que ele não aguentava mais, queria uma galinha. Todavia, Coelho, que mesmo encenando o que havia acontecido, confundiu tudo. Raposão alegou que a história não foi assim. Coelho não tinha TV na época e questiona como poderia estar com sede se tinha acabado de atravessar o rio?

Depois das confusões de Coelho, Jaboti resolve que deveriam ouvir outros também e começam pelo próprio Raposão. Ele revela que atravessou o rio de canoa, porque lá havia piranhas, e encontrou Coelho vendendo o “Jornal da Floresta”, enfatizando a libertação do rei dos ladrões de galinha, após trinta dias na prisão. Concluem que Coelho escreve em seu jornal o que ouve por aí. Não procura a veracidade dos fatos. Consequentemente, ele tinha alterado toda a história de Raposão, que se defendia:

_ [...] Não foram milhares de galinhas. E nunca peguei pato, marreco e outros bichos. Só galinhas. Cinco, está ouvindo? [...] E uma de cada vez. Eu estava desempregado, e quando não aguentava mais e não tinha dinheiro, caçava uma galinha no mato, pra não morrer de fome. Só isso. E você escreveu aí que foram milhares.

COELHO _ Desculpe. Eu não sabia.

RAPOSÃO _ Cacei galinha na capoeira, no pasto, na estrada. Nem sabia que tinham dono. E prá que roubar milhares? Eu só como uma por dia. Não tenho armazéns e nem depósitos. E muito menos galinheiro. (PFUHL, 1982, p.25).

Raposão critica a forma de trabalho de Coelho, que não é um empreendedor e muito menos se atualiza no mercado de trabalho. Precisa modernizar-se e ampliar seu jornal e a rádio também. Fundar uma TV, com programas a cores, para educar o povo. Discorda de Coelho quando ele afirma que a TV é ruim e reforça que os programas de TV que são ruins, não a TV. Ela é o mais fabuloso meio de comunicação. Coelho, inseguro, ouve os conselhos de Raposão em relação a empréstimos, investimentos e ampliação dos negócios. Não sabe se dará certo. “RAPOSÃO _ Claro que vai. Contrate mais gente. Não escreva coisas porque ouviu dizer. Mande um repórter ao local. Mande fotografar, filmar, gravar, conversar com testemunhas. Bota a verdade toda pra fora. Meta os peitos. É pra frente que se anda...” (PFUHL, 1982, p.26). Observamos a postura crítica dessa personagem, que alerta Coelho sobre empreendedorismo, profissionalismo, investigação e veracidade na

publicação dos fatos. Conscientiza também o leitor sobre qualidade em suas escolhas de programas de TV. O entretenimento e o prazer estão caracterizados por ensinamentos na escrita dessa dramaturgia.

Leão, desconfiado e ciente de não poder descuidar, acusa Raposão de estar mentindo. Jaboti decide convocar Tamanduá para contar o que aconteceu no dia em que Raposão chegou à floresta, há três meses. Dramatizariam naquele momento os acontecimentos relatados por Tamanduá, que retoma a história no momento em que Coelho largou Raposão e foi fazer propaganda do espetáculo de tourada. Apresentou Raposão a Boi e a Tamanduá, que se assustaram ao encontrar o ladrão de galinhas. Raposão diz ser bicho amigo, e Coelho confirma que ele já cumpriu sua pena, está recuperado.

Outra cena que envolve o metateatro é novamente explorada no teatro de Pfuhl: o brincar de assumir outros papéis. Raposão torna-se toureiro e orienta Boi a fingir-se de touro. Nesse universo, a brincadeira do faz de conta possibilita o reviver situações em um mundo imaginário que pode possibilitar a compreensão do mundo real. A capacidade de imitar, de representar favorece um papel de poder, de dominar fantasias, de expressar emoções.

RAPOSÃO _ Tourada é diferente. Tem uma capa vermelha. E um chapéu. Para o toureiro. Tudo tem de ser exato. Com regras. Movimentos medidos. Audácia e elegância. Eu vou mostrar a vocês. *(Num gesto rápido, pega uma capa vermelha, põe um chapéu de toureiro)*. Vejam. *(Sacode a capa e provoca o Boi)*. Assim.

BOI _ Que é que eu faço?

RAPOSÃO _ Não está zangado com o vermelho? Não está sentindo nada?

BOI *(em dúvida)* _ Hum!

RAPOSÃO _ Que é que você acha desta cor?

BOI _ Ficava bem numa cortina lá em casa.

RAPOSÃO _ Não, não. Deixa a cortina pra lá. Um touro que se preza fica furioso com o vermelho.

BOI _ Eu não sou touro de verdade.

RAPOSÃO _ Mas finja que é. Finja que está zangado. E avance para mim.

O Boi avança, o Raposão passa-lhe a capa e se desvia, com agilidade e precisão.

RAPOSÃO _ Olé! Vamos, touro! [...]

RAPOSÃO _ Olé! Vamos, vamos! Outra vez!

BOI _ Tá bom assim?

RAPOSÃO _ Não.

BOI _ Não? Por que?

RAPOSÃO _ Touro é animal nobre, corajoso...

BOI _ Mas eu não sou touro...

RAPOSÃO _ Corta essa! Você não é touro, mas tem de fingir que é. Direitinho. Como um ator que faz o seu papel no teatro. Entendeu?

BOI _ Entendi. (PFUHL, 1982, p.29).

Posteriormente, Tamanduá assume o papel de toureiro e Leão critica a tourada: parece um balé. Raposão concorda que touro e toureiro executam uma verdadeira dança, linda e perigosa. Jaboti defende que luta ou dança, seja o que for, tudo tem regras e sugere que Leão, ao discriminar Raposão, ofereça um emprego para ele, que ele seja reintegrado entre os animais, estava redimido. Leão percebe que precisava ficar perto dele, era muito esperto. E foi assim que Raposão tornou-se secretário.

Jaboti tem que novamente apaziguar outra discussão entre Leão e Raposão, agora sobre as regras do futebol, e acabam encenando uma partida, que aconteceu no segundo dia após a chegada de Raposão. Este não aplaudiu o Chefe por discordar de suas regras para aquele jogo: Leão era o juiz e o goleiro ao mesmo tempo. Raposão pergunta aos animais se querem aprender como se joga futebol realmente, e todos concordam. Democraticamente, quatro contra o Leão. Vencem o Coelho, o Jaboti, o Boi e o Tamanduá e Raposão, como árbitro, apita o jogo. Leão sempre resmungando e bufando, discordando das regras oficiais daquele esporte, acusa os outros jogadores de desacato ao rei dos animais, que na função de Chefe podia tudo, alegando que ajudou e apoiou todos eles.

Decidem novamente dramatizar o texto escrito por Leão, uma pecinha de teatro sobre a chegada de Boi e Tamanduá, quando o Chefe deu emprego aos dois, após relatarem a miserável situação na qual se encontravam. Sabiam tudo de cor, não tinham esquecido. Leão pede concentração na encenação, alegando que teatro é coisa muito séria. Novamente outra representação dentro daquela representação.

TAMANDUÁ *(arrojando-se aos pés do Leão, juntamente com o Boi)*

_ Chefe Leão, o maior, o Grande Imperador de todas as florestas do planeta!

LEÃO _ O que vocês desejam?

TAMANDUÁ _ Estamos passando necessidade. Não achamos trabalho em parte alguma. Temos fome...

BOI _ A minha barriga está mugindo.

LEÃO *(num pulo, desfazendo sua atitude majestosa e complacente)*

_ O que?

COELHO _ Está errado. Está escrito aqui “Minha barriga está roncando...”

LEÃO _ E foi assim que escrevi.

BOI _ Mas Chefe, minha barriga não ronca. Só barriga de cachorro é que ronca. E de gente também. A minha muge.

LEÃO _ O que?

BOI _ Muge. Fica mugindo. MUUUUUUUU!

TAMANDUÁ _ Então a minha fica formigando. (PFUHL, 1982, p.37-38).

A comédia enriquece a todo momento *Seis bichos à procura de uma história* (1982). Explorada principalmente através do personagem Boi, como pode ser observado no trecho acima, a diversão sempre envolve a atmosfera dessa peça teatral. Se boi muge, obviamente, pela conclusão desse animal, sua barriga também mugiria. Tamanduá não perde a chance de dizer que a sua formiga, associando o verbo formigar ao substantivo formiga, seu alimento, brincando com as palavras, numa forma de distrair as crianças e instigar a imaginação, a criatividade, envolvendo o lúdico.

Boi, com sua presença de espírito e graça, sempre canta e, em momentos oportunos em que a galinha do Chefe que foi roubada é mencionada, retoma uma música e faz piadas que a ave não é do vizinho, mas do Chefe Leão.

A galinha do vizinho
Bota ovo amarelinho
Bota um, bota dois, bota três
Bota todo de uma vez... (PFUHL, 1982, p.16).

Confunde o uso da palavra “pena”, por não conseguir distinguir os significados distintos desses vocábulos homófonos e homógrafos, características dos homônimos, causando mais humor à peça com essa ambiguidade:

LEÃO _ Eu disse que é preciso ficar de olho num cara que chega. Que não é turista e tem fama de ladrão... Cumpriu pena...
BOI _ Pena? Pena de galinha?
TAMANDUÁ _ Não. Pena de prisão.
BOI _ E prisão tem pena?
TAMANDUÁ _ Claro que tem.
BOI _ Pena de que cor?
TAMANDUÁ _ Fica quieto, Boi. O Jaboti vai falar. (PFUHL, 1982, p.27).

Boi interpreta “pena” somente como a plumagem que cobre o corpo das aves, e não compreende seu significado de castigo, punição ou modo de repressão, pelo poder público, à violação da ordem social, que se aplicava ao caso do infrator Raposo. Este texto literário para criança, ao apresentar elementos que favorecem seu interesse, é aquecido com o humor, o riso, a fantasia, e o brincar com as palavras, tudo o que é permitido no universo

infantil. A literatura infantil, como obra de arte, além de ampliar possibilidades de interagir com a realidade que cerca a criança, possibilita a função de arraigar as palavras no seu mundo mágico, permitindo-lhe, não só entendê-las, mas também desfrutá-las no imaginário.

Leão, ao dramatizar sua peça teatral, fica feliz e envaidecido ao saber que é reconhecido como o Grande Chefe, aquele que socorre a todos, que o povo lhe faz justiça, oferece trabalho a Boi e a Tamanduá em sua empresa de madeira, com a função de derrubar árvores no mato, vender a madeira na cidade e acertar as contas com ele. Ao ser questionado por Raposão se foi assim que ele ensinou os amigos a trabalharem, Leão fica irritado por novamente sofrer críticas negativas e agora na sua madeireira: conforme Raposão, ele teria que fornecer machado aos empregados para não derriçarem tanto o mato e só retirar a madeira de que precisam. Boi e Tamanduá concordam com Raposão e Jaboti esclarece então alguns acontecimentos:

BOI _ Tem razão, sem o mato os bichos não vivem.

TAMANDUÁ _ Nem nós, nem as pessoas, nem ninguém.

Voltam todos à posição anterior.

BOI _ E foi assim que a gente ganhou o machado, Jaboti.

JABOTI _ Isso já está esclarecido. Mas o resto. *(Anda de um lado para o outro, falando consigo mesmo)*. O Chefe Leão botou o Raposão de Secretário para se garantir. Deu um machado para o Boi e o Tamanduá pensando na renda. Até aí tudo bem, tudo claro. Mas falta alguma coisa. Por que o roubo da galinha? Que tem isso a ver com o resto? *(Para diante do Leão)*. O Raposão tomava conta de todos os seus negócios, chefe?

LEÃO _ Tomava.

RAPOSÃO _ Menos o da madeira.

JABOTI _ Madeira não? Por quê?

TAMANDUÁ _ o Chefe não queria que o Raposão transasse com a gente.

JABOTI _ Mas por que isso?

BOI _ Foi depois daquela pecinha de teatro que nós ensaiamos.

JABOTI _ Pecinha? Que pecinha?

TAMANDUÁ _ Uma que Raposão escreveu.

LEÃO *(explodindo, furioso)* _ Uma porcaria de peça! Uma mentira! Uma droga que não valia de nada.

JABOTI _ Então o Raposão escreveu uma peça?

RAPOSÃO _ Escrevi. Ensaiei a cena com o Tamanduá e o boi, mas o Chefe Leão vetou.

LEÃO _ Vetei mesmo! Era uma droga. Mentirosa e falsa!

BOI _ Até que estava bacana a nossa cena.

LEÃO _ *(no auge da raiva)* Bacana uma ova! Um atentado aos nossos bons costumes. À nossa paz. À nossa harmonia. Essa raposa corrupta virou subversiva também.

RAPOSÃO _ Pera aí, Chefe. Isso também é demais.

LEÃO _ Uma porcaria dessas não pode ser representada. Proibi, sim. Mande a minha censura botar no fundo da gaveta. Um veneno pra tradicional família das selvas. (PFUHL, 1982, p.41-42).

Essa peça, pela metatextualidade, problematiza também o desmatamento descontrolado, despertando na criança a consciência ambiental. Por outro lado, aponta a possibilidade de não apenas o Leão (metáfora do Diretor) poder escrever peças, mas de que também as personagens são capazes de criar.

Outro tópico abordado nessa dramaturgia é a censura, que no regime militar brasileiro (1964-1985), foi oficialmente decretada pelo Estado em relação a peças teatrais, discos, filmes, etc e era exercida pelo Ministério da Justiça. Em *Seis bichos à procura de uma história* (1982), os exames a que são submetidos os trabalhos artísticos de Raposão são feitos por Leão, o que ilustra a repressão existente na Ditadura Militar. Nessa questão política, Raposão se enquadrava como líder subversivo, contrário ao regime do Chefe. A censura calaria seus ideais opostos e impediria sua disseminação, preservando os supostos bons costumes e paz daquela nação, impostos pelo chefe Leão. No Brasil, inúmeras obras foram alteradas ou proibidas. Autores usavam de metáforas como ferramenta de denúncia e esperança de justiça social. Na floresta, Leão condenou e vetou a produção de Raposão. Ela representava uma ameaça política, um atentado contra os padrões da família tradicional da selva.

Entre as discussões de Leão e Raposão, Coelho e Jaboti tentam acalmar a situação. O Chefe afirma que a peça está proibida, mas Jaboti não admite essa proibição no tribunal e resolvem representá-la: Tamanduá derruba as árvores, fingindo ter um machado, Boi faz o transporte e informam para Raposão que ganham dez por cento das vendas feitas pelo rei das selvas. Raposão sugere uma cooperativa, uma sociedade de trabalho onde todos trabalham em comum e quem trabalha é quem ganha. Nesse momento Jaboti solta um grito: JABOTI _ Eureka! (PFUHL, 1982, p.43).

O sábio juiz havia encontrado a resposta para o mistério do roubo da galinha. Com um estalo que lhe deu na cuca, diz algo a Coelho que vai buscar uma grande notícia e esclarece aos animais. “JABOTI _ [...] Nós, seis bichos da floresta, estamos procurando uma história. Essa história é a verdade, não é?” (PFUHL, 1982, p.43). Todos aprovam e Leão acrescenta que procuram o castigo para o ladrão também.

JABOTI _ Certo. O Raposão chegou aqui. Nós aprendemos muita coisa com ele: tourada, futebol, teatro. O Chefe Leão achou ele esperto demais. E resolveu nomeá-lo secretário para poder vigiar de perto o que ele fazia. Certo? [...] Mas um dia... [...] Enquanto o Raposão se meteu no futebol e na tourada, tudo bem. Mas um dia ele lançou uma nova ideia. E foi no teatro. [...] Era uma ideia que ia prejudicar o Leão nos seus negócios de madeira. [...] A cooperativa. (PFUHL, 1982, p.44-45).

Outra vez a metatextualidade dramática desperta o senso crítico do espectador, pois a cooperativa é uma associação de trabalhadores com interesses comuns, econômica e democraticamente organizada, com a participação livre de todos e respeito aos direitos e deveres de cada um dos cooperados. Sem fins lucrativos, com autonomia e autogestão para obterem melhor qualificação, renda, situação socioeconômica e condições gerais de labor, trabalhadores se organizam para reivindicar seus direitos e melhores condições de trabalho. Isso claramente prejudicaria os negócios de Leão. Mas o juiz tem como suspeita o engavetamento da peça que falava em cooperativa.

JABOTI _ Sim, uma farsa, uma invenção, um crime. Mas de quem? Vamos ver.
Faz um gesto, o Coelho exhibe triunfante uma galinha.
 TAMANDUÁ, BOI e RAPOSÃO _ Ooooo! A galinha!
 LEÃO _ (*ao Coelho, no auge da fúria*) _ Onde você achou essa galinha?
 COELHO _ Onde? Numa caixa. Em baixo da sua cama.
 TAMANDUÁ, BOI e RAPOSÃO _ Ooooo! (PFUHL, 1982, p.45).

Difamação, conspiração, revolução, subversão são palavras usadas por Leão para definir o quadro político da floresta. Para Jaboti o caso estava resolvido e ele propõe então uma eleição para o novo chefe. Coelho indica Raposão e todos, com exceção do antigo rei, aceitam. Leão decide ir embora, mas Raposão, mais que depressa, avisa que precisam vigiá-lo de perto e o convida para secretário. Ofendido, Leão ameaça voltar, mas isso seria outra história. Coelho desafia quem vai querer escrever. “*Atrás do Coelho, os outros bichos cantam em surdina: A galinha do vizinho bota ovo amarelinho...*” (PFUHL, 1982, p.45).

Corrupção, impunidade e prepotência também levaram o Brasil, do verde e amarelo, a uma grave crise política e econômica, responsável por enorme indignação e desesperança vivida por seu povo no momento atual. Uma crise moral, talvez a maior que nosso país já enfrentou. Brasil, uma nação grandiosa que, nos mais diversos níveis, sempre foi usurpada por quadrilhas que usam o voto do cidadão como um meio para servir a

interesses próprios, gananciosos, desleais, vergonhosos. Roubam nosso dinheiro, nosso orgulho, nossa dignidade.

A situação dos últimos anos vivida por nós, brasileiros, traz enorme desilusão. O presidente da Câmara dos Deputados, o presidente do Senado, dezenas de outros congressistas e até ex-ministros de Estado e governadores estão sob investigação judicial com fortes suspeitas de corrupção. Há dúvidas quanto à imparcialidade do Supremo Tribunal Federal para julgar políticos envolvidos na Operação Lava-Jato. A população é sempre sacrificada com aumento de impostos e negação de seus direitos enquanto o Congresso expande os benefícios dos congressistas e aumenta os salários da presidente, ministros, juízes e os seus próprios, além de triplicar os recursos para os partidos políticos. A delação premiada revelou inúmeros escândalos e a sociedade reagiu, como evidencia a maior manifestação já vista no país em quase 30 anos – as duas últimas, de proporções semelhantes, resultaram na redemocratização e no *impeachment* de Collor. E agora a população pede o *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff. Seu convite para que o ex-presidente Lula assumisse a Casa Civil como medida preventiva contra sua prisão e a divulgação de conversas telefônicas de integrantes do governo que denunciam toda a armação da desonestidade, oportunismo, ganância e roubos que envolvem os denominados representantes do povo no Brasil explodiram em mais um escarcéu vergonhoso. O juiz Sergio Moro, apresentado como idealista e herói das manifestações, tem sua isenção questionada por ter quebrado o sigilo das escutas do ex-presidente.

Enfim, uma situação lamentável, que poderia ter um final feliz como em *Seis bichos à procura de uma história* (1982), que revela um contexto discursivo e ideológico bastante específico, uma bola de cristal do plano político brasileiro, cujo cenário desenha nitidamente os contextos histórico, social, econômico, político e ideológico brasileiro.

O metateatro de Pfuhl, além de ter seus significantes referentes aos significantes prévios de Luigi Pirandello, em um jogo intertextual, apresenta uma interpretação abrangente que envolve uma análise de todas as interpretações relevantes do quadro político brasileiro. Sua arte converte conflitos em diálogos, faz visível o invisível e torna o inexplicável compreensível. Sua representação na representação diverte, mas também denuncia.

E poderia muito bem encontrar ressonâncias na realidade atual da política brasileira, quando representantes maiores da nação, de juízes a governador, deputados e presidente, se encontram envolvidos no desaparecimento de uma outra galinha, metáfora de rombos milionários, por meio de concessões e desvios de dinheiro público, colocando em

confronto o povo e seus representantes políticos. O teatro, como toda boa obra de arte, imita a vida e nos convoca a uma reflexão, moral e conscientizadora.

Vejamos, no próximo tópico, se a intertextualidade com Cervantes nos oferece semelhantes portos de comparação.

3.2 O jogo da ficção entre as ficções: *Dom Chicote Mula Manca* e *Dom Quixote de la Mancha*

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), principal nome da literatura espanhola, foi um grande escritor e dramaturgo. Filho do cirurgião Rodrigo e de Leonor de Cortinas, teve seis irmãos. Em 1563, sua família mudou-se para Sevilha, onde estudou gramática e latim, com padres jesuítas. Como pajem a serviço de Felipe II, foi para Roma, o que fortaleceu seu talento, diante das grandes obras do Renascimento. Em 1571, em Messina, como soldado, junto com seu irmão Rodrigo, sob o comando de João da Áustria, participou da Armada dos Cristãos, preparada para barrar o avanço dos turcos nas águas do Lepanto. Serviu ainda na companhia do capitão Manuel Ponce de León, e depois sob o comando de Dom Lope de Figueroa, em viagens que o levou a conhecer toda a Itália. Em 1575, no regresso para a Espanha, foi preso por piratas argelinos e passou cinco anos em Argel. Em 1580, foi resgatado por sua família e por padres trinitários. Passou mais quatro anos como soldado, conheceu Portugal e em 1584 voltou para a Espanha. Em Madrid, editou sua primeira novela *La Galatea* (1585). Manteve contato com Luís de Gongora e com Lope de Vega, importantes literatos da época. Escreveu os poemas dramáticos "*Los Tratos de Argel*" e "*La Mumancia*". Casou-se com Catalina de Palácios Salazar e foi encarregado, pelo rei, como coletor de impostos devidos à Coroa. Viajou para Andaluzia e La Mancha. Devido a atrasos na prestação de contas com a Coroa, foi preso três vezes. Contam os historiadores que a primeira parte do livro *Dom Quixote de la Mancha* (1605), que foi sucesso imediato, foi escrita enquanto estava preso e teve seis edições no mesmo

ano do lançamento. Cervantes levou uma vida próspera em sua casa em Valladolid, junto com sua família, mudou-se para Madri em 1606 e em 1613 publicou *Novelas Exemplares* e *El Viaje del Parnaso*. Em 1614 surgiu uma falsa segunda parte de *Dom Quixote* assinada por Avellaneda, mas em 1615 foi publicada a verdadeira: *Del ingenioso Cavallero Dom Quixote de La Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra faleceu em Madri, Espanha, no dia 23 de abril de 1616.

Dom Quixote de la Mancha é composto por 126 capítulos, divididos em duas partes: a primeira publicada em 1605 e outra subsequente em 1615. Conhecido popularmente como *Dom Quixote*, mesmo nome de seu personagem principal, é uma das mais famosas obras de todo o mundo, sendo já traduzida nos mais diferenciados idiomas, inclusive para a literatura infantojuvenil, no Brasil, por Monteiro Lobato em 1925. Surgiu em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis.

Seu protagonista, chamado Dom Alonso Quixano, fidalgo já de certa idade e de poucas posses, vivia em uma pequena fazenda com uma jovem sobrinha, uma governanta e um rapaz que cuidava do local. Essa fazenda, localizada na região de La Mancha, um pequeno vilarejo no interior da Espanha, tinha uma casa com uma extensa biblioteca, sendo a maioria dos livros de cavalaria, e era toda ornamentada com escudos e lanças antigos. Dom Alonso passava grande parte do seu tempo livre lendo histórias de cavaleiros medievais e, confundindo fantasia e realidade, perde a razão por tanta leitura desses romances e pretende imitar seus heróis preferidos. Decidido a tornar-se um cavaleiro andante, recorre a uma armadura enferrujada que fora de seu bisavô, confecciona uma viseira de papelão e se autointitula Dom Quixote de La Mancha.

Tinha planos de andar pelo mundo, desfazendo injustiças, salvando donzelas e combatendo gigantes e dragões. Como todos os cavaleiros tinham uma amada, inventou uma dama a quem honrar e dedicar suas aventuras heróicas - Dulcinéia Del Toboso, e passou a fantasiar que ela era mais bela que todas as damas e princesas dos livros. Monta em seu decrepito pangaré, Rocinante, e foge de casa em busca de aventuras. Em companhia de Sancho Pança, seu fiel amigo e companheiro, que tem uma visão mais realista, acredita em seus delírios e vive o seu próprio romance de cavalaria. Inicialmente, Sancho Pança não acredita nas ilusões de Dom Quixote. Mas, com o desenrolar das aventuras, ele vai se contaminando com o mundo ilusório criado por Dom Quixote, em um processo de quixotização.

Conforme Raimundo Batista Almeida, em sua dissertação de mestrado “Dom Quixote à luz da análise do discurso de Michel Pêcheux” (2013), o que existia de poético,

nobre e famoso na cavalaria está incorporado em *Dom Quixote*, que é considerado o último dos livros deste padrão.

De todas as obras que precederam as leituras de Cervantes, as que deram maior sustentabilidade ao seu *Dom Quixote* foram as novelas de cavalarias, pois estas eram fiéis à Santa Inquisição. Por viver nesta época e saber dos riscos que correria ao ironizar a instituição católica, utilizou-se de tais novelas que, apesar de irônicas, também causavam risos, provavelmente usando-as como trampolim para driblar os inquisidores. (ALMEIDA, 2013, p.31).

Na época em que Cervantes escreveu sua novela, a Espanha passava por conflitos políticos, sociais e religiosos e vivia no auge da Inquisição. Esse escritor criou *Dom Quixote de La Mancha*, um personagem que permeava essa situação e que transformava a realidade em forma de humor, distorcendo-a inteligentemente, driblando a censura. Conforme Linda Hutcheon (1985), o texto “alvo” da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado. A sátira, também “diferentemente da paródia, é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção.” (HUTCHEON, 1985, p.28). A paródia, inscrevendo a continuidade, pode ser usada com o objetivo de satirizar determinada arte. Miguel de Cervantes parodiou romances de cavalaria e enquanto narrou os feitos do Cavaleiro da Triste Figura, satirizou os preceitos que regiam as histórias fantasiosas daqueles heróis sob a forma de novela realista.

E essa novela de cavalaria provou ser uma notável fonte de inspiração para os criadores em outros campos artísticos. Desde o século XVII há a realização de peças de teatro, óperas e composições musicais em *Dom Quixote*. No século XX, o cinema, a televisão e os *cartoons* inspiraram-se igualmente nesta obra. *Dom Quixote* influenciou ainda artistas como William Hogarth, Francisco Goya, Honoré Daumier, Vasco Prado e Pablo Picasso.

Maria Augusta da Costa Vieira, em *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes* (2012), revela-nos que

Na recepção do *Quixote*, no Brasil como em outras partes do mundo, prevaleceu a leitura que tratou de acomodar a obra ao nosso universo, privilegiando a idéia de que lemos a obra a partir de nós mesmos. Essa orientação explica-se, em parte, pelo fato de não se dispor, em terras brasileiras, de uma tradição

universitária de estudos hispânicos e muito menos de estudos cervantinos. Assim, o inusitado cavaleiro muitas vezes se amoldou ao mito ou à leitura da obra lapidada por uma interpretação pós-iluminista e se ajustou a questões alheias à sua história, embora inquietantes no panorama nacional. Quando a obra de Cervantes foi considerada a partir de outros vieses, é possível dizer que se tratou de uma exceção à regra. (VIEIRA, 2012, p.71).

Assim, *Dom Quixote*, em suas andanças, também chegou ao Brasil, influenciando vários escritores. Houve estímulos a criações, a reflexões através de intermédio de comentários e interpretações sobre a obra. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), Lima Barreto criou o Major Quaresma, que imita a loucura do cavaleiro. Monteiro Lobato, com *O Dom Quixote das Crianças* (1936), através das aventuras e travessuras da boneca Emília, apresentou ao público infantil uma personagem assídua das leituras. Emília leu o romance de Miguel de Cervantes e, não distinguindo realidade e fantasia, tornou-se uma vítima de Dom Quixote. Ela se transformou em uma cavaleira andante, obrigando o porco Rabicó a ser o seu Rocinante.

Raimundo Batista Almeida (2013) ainda discute que

os estudiosos de Cervantes têm muito a nos ensinar, como é o caso de Basanta (2005), que afirma que Dom Quixote goza do privilégio das grandes obras de cujo espírito a humanidade vive eternamente sem saciar-se. Dom Quixote se encontra entre as obras principais da literatura; seu autor pôde ler todos os estilos literários dominantes em sua época. (ALMEIDA, 2013, p.25).

Cervantes, o mais universal dos escritores espanhóis, além de Monteiro Lobato, na literatura infantojuvenil, influenciou também Oscar von Pfuhl em seu *Dom Chicote Mula Manca* (1969), com a estória do mui nobre cavaleiro Dom Chicote e de seu fiel companheiro Zé Chupança, que obteve o segundo lugar do “Prêmio Narizinho” de 1970. Pfuhl relata que

Não apenas simples estórias infantis e belos sonhos de adolescente acompanham o homem pela vida afora. Nos cantos escuros da memória ficam frases, gestos e atitudes que olhinhos atônitos não puderam então compreender, à espera da análise madura que os anos fatalmente trarão. A esses cantos escuros envio o meu DOM QUIXOTE, para vir um dia à luz do sol, conforme ele mesmo me pediu uma vez, num devaneio... (PFUHL, 1982, p.3).

Oscar von Pfuhl, dramaturgo, por sua vez, contagiado pelo escritor espanhol, inventou o seu Dom Chicote, que em algum tempo iluminará escuridões que ficaram na memória ainda imatura e sonhadora do seu público infantojuvenil. Ao criar o seu Dom Chicote, Pfuhl certamente driblou a censura e transpôs o quadro de seu país para as características do cenário da peça teatral *Dom Chicote Mula Manca*: “Antecâmara do Palácio do Rei de um país pobre e cheio de dívidas. Dom Chicote espera sentado, com suas armas: espada, lança e escudo. Zé Chupança, um garoto, pastor de ovelhas, muito vivo para sua idade, entra cauteloso, olhando tudo com curiosidade.” (PFUHL, 1982, p.7). O menino explica a Dom Chicote que queria falar com o Rei sobre os carneiros do pai, que estavam sendo roubados. Criavam os animais e vendiam a lã, para sustento da pobre família. Seu pai estava muito triste.

Entra o Secretário do Rei, que questiona o assunto da audiência e não entende o que o nome do garoto quer dizer. Zé Chupança explica: “A gente mora numa casa muito velha, onde tem aqueles besourinhos que chupam o sangue da gente. Eu vivo catando eles, por isso o pessoal me chama de Zé Chupança.” (PFUHL, 1982, p.9). O Secretário afirma que o Rei não pode se preocupar com coisas pequenas e indica a polícia, mas, conforme o menino, também não quer falar com um garoto chato e impertinente. Manda entrar o velho Dom Chicote que, com sua lança para defender os pobres e oprimidos, parece um biruta. Estava ali para pôr seus préstimos à disposição de Vossa Majestade.

O Secretário sugere então o caso do roubo dos carneiros, caso de justiça. Mas primeiro Dom Chicote precisava da verdade, pela qual o garoto buscava. O Rei toma então uma maçã de cima da mesa, parte em duas metades e entrega ao cavaleiro. Como aquelas duas metades recebidas do Rei, buscariam pela verdade e pela justiça, que se completam, refletidas nas partes daquela fruta.

Segundo Chevalier e Gueerbrant (1990), a maçã é utilizada simbolicamente em diversos sentidos aparentemente distintos, mas em todas as circunstâncias, trata-se de um meio de conhecimento,

mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda. [...] *A maçã, mesmo em nossos dias, nas escolas iniciáticas, é o símbolo configurado do conhecimento, pois, cortada em dois, (no sentido perpendicular do eixo do pedúnculo), nós encontramos nela um pentagrama, símbolo tradicional do saber, desenhado*

pela própria disposição das sementes... (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 572 - itálico do autor).

O cavaleiro buscaria, juntamente com Zé Chupança, pelo conhecimento dos fatos, do saber que envolve a verdade primeiramente. O Rei e o Secretário sugerem que procurem bem longe, pois não há ladrões por aqueles pastos, apesar das ovelhas sumirem bem ali. Dom Chicote entrega a parte da maçã que representa a verdade para o menino e fica com a outra metade, a justiça. É o que promete fazer. “[...] Pela honra de Dom Chicote. E pelas leis da cavalaria!” (PFUHL, 1982, p.13).

Semelhante a Dom Quixote, aquele senhor adoidado queria andar pelo mundo e fazer justiça. Não temos registrado se o biruta do Dom Chicote ficou assim pelo excesso de leitura de romances de cavalaria. Muito menos se um Padre Tomás ou um barbeiro Nicolau sugeriram à governanta e à sobrinha que queimassem seus livros e lacrassem a porta da biblioteca. Todavia, a insanidade de Dom Chicote pode ter tido a mesma origem da daquele outro cavaleiro.

Dom Chicote e Zé Chupança iniciam a viagem em busca dos carneiros e do ladrão. Dom Chicote tinha um cavalo muito velho, Rossinante, nome diferente do de Dom Quixote apenas na grafia (Rocinante), manco de uma pata, apelidado por seus amigos garotos de Mula Manca. Ficou sendo Dom Chicote Mula Manca por causa do animal, que agora era poupado e descansava no pasto. Zé Chupança diz ter um, ou até dois cavalos. Mas eram de faz de conta, só de brincadeira. Dom Chicote monta a fantasia e viajariam com eles mesmo assim. Suas asas os levariam até os céus. A fábula, cuja narração alegórica e personagens animais, que contém afirmações de fatos imaginários sem intenção deliberada de enganar, mas de promover uma crença na realidade dos acontecimentos, caracteriza mais essa dramaturgia de Pfuhl. A estética, atuando sobre um tipo especial de sensibilidade, traz o mundo mágico para o universo do faz de conta infantil, permitindo que a criança interaja, compreenda, e desfrute dessa imaginação.

Denominam os animais de Ilusão, que não existe, e Ilusinho será o menor, de Zé Chupança. “DOM CHICOTE _ Ilusão e Ilusinho! Vamos, Zé Chupança. Peguemos nossos cavalos. Onde estás, Ilusão? Relincha e acode à voz de teu amo que te chama!” (PFUHL, 1982, p.15). Viajam em seus cavalos de cabo de vassoura, fazem uma boa caminhada, passando por várias cidades. Necessitam descansar. Dom Chicote diz que os cavaleiros andantes, guiados pelas mãos de seres misteriosos, que protegem e ensinam o caminho,

podem aparecer para contar uma estória... Boceja e adormece. A história está em seu sonho. “*(A luz amortece no cenário. As figuras das três bruxas aparecem como em sonho, dançando uma dança ritual em torno dos dois adormecidos. Apanham o elmo, a lança e o escudo de Dom Chicote e giram com eles).*” (PFUHL, 1982, p.16 - itálico do autor).

Sonhando, Dom Chicote grita: “_ Ah, são eles! Os gigantes! Zé Chupança diz que são pás de moinhos, mas eu sei que são gigantes. Eu sei. Espere! Não são gigantes, são bruxas! *(Gritando)* BRUXAS!” (PFUHL, 1982, p.16). Zé Chupança, assim como o escudeiro que só pensa em coisas terrenas e nas do estômago, acorda e diz que não viu nada, sonhava que comia um tanto de maçãs. Dom Chicote afirma que bruxas dançavam entre eles, até com os cavalos. Não permite que o garoto coma sua metade da maçã: somente quando encontrarem os carneiros.

Ressaltamos que em poucas palavras de sua escrita, Pfuhl retoma a batalha dos moinhos de vento, de Cervantes, quando Dom Quixote e Sancho Pança chegaram a um local onde havia trinta ou quarenta moinhos de vento. Em sua loucura, Dom Quixote disse a Sancho Pança que eram dezenas de míseros gigantes que ele combateria. Sancho Pança explica que eram simplesmente moinhos de vento, mas o cavaleiro, com pensamento em sua deusa, Dulcinéia de Toboso, à qual dedicava sua aventura, arremeteu, de lança em riste, contra o primeiro moinho. O vento ficou mais forte e lançou o cavaleiro para longe. Sancho Pança socorreu-o e reafirmou que eram apenas moinhos, mas Dom Quixote insistiu que era Frestão, sábio e perverso feiticeiro, que tinha transformado os gigantes em moinhos. No seu mundo irreal, via coisas, mas logo após o choque com os moinhos percebeu claramente que os gigantes, de fato, eram moinhos. Sempre havia uma forma da realidade se transformar em irrealidade. Ilusões semelhantes tinha também Dom Chicote Mula Manca.

O justiceiro e o garoto montam a cavalo e pelo caminho encontram três fiandeiras que fiam em rocas e cantam. Dom Chicote acusa as velhinhas de serem feiticeiras e ordena que elas desapareçam de uma vez.

1ª FIANDEIRA _ Somos simples fiandeiras.

2ª FIANDEIRA _ Pobres velhas.

3ª FIANDEIRA _ Mas quando é preciso, sabemos sortilégios.

1ª FIANDEIRA _ Conhecemos mágicas.

2ª FIANDEIRA _ E o segredo das coisas também.

DOM CHICOTE _ Vocês vão virar mil pedacinhos.

ZÉ CHUPANÇA _ Dom Chicote!
 DOM CHICOTE _ Assim farei a todos os gênios do mal.
 3ª FIANDEIRA _ Cuidado, cavaleiro!
 DOM CHICOTE _ Por minha fé! De Dom Chicote Mula Manca!
 1ª FIANDEIRA _ Não avance, meu senhor!
 DOM CHICOTE _ Eis, sus! Ilusão! Atacar!
 3ª FIANDEIRA (*com um gesto*) _ Um escudo, que não pesa nada, pode pesar tanto quanto uma montanha!
 (*Dom Chicote vai atacar, mas seu escudo começa a pesar muitíssimo. Ele se dobra, acaba arriando o escudo no chão*).
 DOM CHICOTE _ Isso é bruxaria! Pesa como chumbo!
 (*Zé Chupança corre e tenta erguer o escudo, não conseguindo*).
 ZÉ CHUPANÇA _ Poxa! Tá louco! Parece uma bruta pedra!
 DOM CHICOTE _ (*furioso*) Vou acabar com vocês, feiticeiras do mal! Com esta lança!
 3ª FIANDEIRA _ Um ferro frio como esse pode ficar de repente tão quente que a mão não pode segurar!
 DOM CHICOTE _ Ai! (*larga a lança, Zé Chupança corre e apara a arma, mas larga também e grita*).
 ZÉ CHUPANÇA _ Ui! Queimou a minha mão! Parece brasa! Essa lança está pelando de quente!
 DOM CHICOTE _ Só pode ser bruxaria!
 ZÉ CHUPANÇA _ Vamos embora, Dom Chicote!
 3ª FIANDEIRA _ E também cavalinhos tão mansos podem virar animais selvagens. [...]
 3ª FIANDEIRA _ E você, que parece um pastorzinho de carneiros, pode virar de repente também um carneirinho.
 ZÉ CHUPANÇA (*pinoteando e balindo*) _ Bééééé! Bééééé! (PFUHL, 1982, p.18-19).

As fiandeiras feiticeiras também transformam Zé Chupança em um gatinho, um boneco de corda, um músico, um cantor, um pássaro, em chuva, e outros mais, até que ele aprenda a lição. A criança, que na fase inicial de sua existência ignora sua própria individualidade e busca uma concepção simbólica da vida e do universo, transforma seu mundo em encantado e de brinquedo. O jogo do faz de conta, que é tão comum nas brincadeiras infantis, estabelecido por diálogos com outras crianças, ou mesmo com bonecos, requer negociações de significado e de regras conforme papéis assumidos em uma interação com enredo imprevisível.

A brincadeira do faz de conta, que surge com o aparecimento da representação e da linguagem, é também denominada como simbólica, de representação de papéis ou sociodramática e evidencia a presença da situação imaginária, importante para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social da criança. No faz de conta, a imaginação é um canal para compreensão do mundo real. Ela começa a alterar o significado dos objetos, dos eventos, a expressar seus sonhos e fantasias e a assumir papéis presentes no contexto social. Segundo Jean Piaget, em *A formação do símbolo na criança* (1964), a brincadeira

do faz de conta é um método ou refúgio que a criança usa para assimilar e acomodar a realidade na qual está inserida. Há a possibilidade de tomada de decisões, imitação, representação, sem receio da imposição de adultos, com compreensão e internalização de regras. Vygotsky, no seu livro *Pensamento e linguagem* (2000), afirma que a imaginação é importante na descoberta de solução de problemas, mas que não se preocupa com a verificação e a comprovação que a busca da verdade pressupõe. Oscar von Pfuhl oferece em sua dramaturgia esse espaço fantasioso e descomprometido do jogo simbólico, que envolve com o poder da magia e de feitiços um efeito humorístico a essa peça teatral, o que certamente encanta seu público.

As fiandeiras questionam o que eles faziam ali e Zé Chupança confessa que procuravam quem roubou seus carneiros, sua lã. A segunda fiandeira afirma não conhecer o ladrão, mas se queriam achar a verdade, deviam caminhar pelo reino, para bem longe, depois das três montanhas e dos três vales, e perguntar aos mercadores. Era preciso atravessar o país dos Centauros, que devoram todos que passam perto deles. Conseguiriam com o chapéu do Gigante, que os deixaria invisível, mas tinham que vencê-lo primeiro. Necessitavam levar no bolso um pouco do pelo do Grande Carneiro Real para vencer essa luta. Para pegar o tal pelo tinham que caminhar dois dias e duas noites. Como Dom Chicote e Zé Chupança estavam famintos, a primeira fiandeira sugeriu que ficassem com o pão do elmo de um cavaleiro que parecia vazio, mas estava cheio do alimento. Antes de saírem cantando sua canção, as fiandeiras alertam os dois sobre o Grande Carneiro Real, o Gigante e os Centauros. Eram muito ferozes.

Em sua caminhada, os dois cavaleiros encontram um touro, muito bravo, que Dom Chicote toma pelo Grande Carneiro Real. Zé Chupança, ao mesmo tempo em que tenta convencer o amigo sobre o perigo que corre e que aquele animal era um touro, insiste em acalmar o animal para que ele não machuque seu companheiro, que o desafia o tempo todo. Finalmente, quando o menino consegue acalmar o selvagem, pulando, cantando e dançando para distrair o touro, que reage com bufos, Dom Chicote arranca um chumaço de pelos do suposto Carneiro Real.

DOM CHICOTE (*cantando*) _ Nesta terra nós buscamos
Um carneiro bem real.

ZÉ CHUPANÇA (*cantando*) _ E agora só achamos
Este touro sem igual.

DOM CHICOTE _ Nele cresce um pelo nobre.
Com o brilho e a cor do ouro.

ZÉ CHUPANÇA _ Mas o tal que o pelo cobre,
Quanto ao chifre e rabo – é touro!
DOM CHICOTE _ Do carneiro valoroso
A magia vamos ter.
ZÉ CHUPANÇA _ Mas o touro está furioso
E chifrada pode haver.
DOM CHICOTE _ Com valor e alma pura
Dai aos fados o capricho.
ZÉ CHUPANÇA _ Não é fácil nesta altura
Tirar pelos do rabicho.
DOM CHICOTE _ Se o carneiro fosse manso
Fácil coisa que eu faria.
ZÉ CHUPANÇA _ Puxe e corra sem descanso!
Eu, coragem não teria!
DOM CHICOTE _ Chego perto por detrás.
Junto à ponta do chumaço.
Vejam só como é que eu faço.
Pego forte assim... e zás! (PFUHL, 1982, p.25-26).

O touro venceu a luta física contra o cavaleiro que perdeu seu escudo e sua lança, mas ao ser distraído por Zé Chupança, arrancaram-lhe um chumaço de pelo. Em seu mundo particular e irreal, no qual um touro se tornou carneiro, Dom Chicote mostra claramente sua loucura e sua imaginação. Cria personagens inexistentes em um mundo ilusório e fantasioso e, como nos versos de uma canção, entre humor, rimas e poesia, contam mais uma aventura, do mui nobre cavaleiro e seu fiel companheiro.

Seguindo viagem, encontram um pomar, guardado por um espantalho. Dom Chicote prepara-se para o combate com o Gigante, e tenta convencer o pastor de ovelhas que gigantes tomam formas estranhas, uns com braços feito pás de moinho de vento e outros miniaturas, porque eles tudo podem. Aquele espantalho seria um gigante, que queria enganá-los. O boneco, que cochilava, acorda com o barulho e olha inquieto, questionando o que está acontecendo e onde estaria o gigante.

Dom Chicote insiste em sua tarefa: derrotar o gigante e tomar o seu chapéu. Com suas pernas duras, o Espantalho não consegue correr depressa. Com a ajuda de Zé Chupança, que o desvia do primeiro arremesso de lança do velhote em seu cavalinho, Espantalho cai de joelhos, junta suas mãos, e entrega-lhe seu chapéu. Dom Chicote Mula Manca, porém, não aceita uma vitória sem luta, seria indigno de um cavaleiro. Pede a Zé Chupança que lhe empreste Ilusinho, entrega-lhe sua lança, puxa sua espada e vai para uma extremidade. Zé Chupança dialoga com Espantalho, pede para ele, que não tem ódio de ninguém, nem de passarinhos, fazer cara de raiva e anuncia o duelo. Entre as investidas de Dom Chicote e defesas de Espantalho, o cavaleiro dá-lhe um golpe com a espada, que

apenas rasga-lhe a roupa e, em vez de sangue, sai palha. Através da exploração de encenações cômicas, a fruição estética certamente compõe essa dramaturgia, que envolve o humor, a criatividade, a aventura. Dom Chicote recebe o chapéu como prêmio. Não tem um banquete para comemorar, mas recebe frutas deliciosas de Espantalho.

Dom Chicote Mula Manca, ao ser orientado pelas fiandeiras de como deveriam fazer para encontrar a verdade, tem em seu percurso loucuras e ilusões ao conquistar o chapéu do Gigante, que era um simples espantalho. Em seus devaneios, transformou o boneco de palha em um temido gigante e duelou com ele. Obteve também um pouco do pelo do Grande Carneiro Real, que na verdade era um touro feroz. Dom Chicote, assim como o outro cavaleiro de Miguel de Cervantes, em todo o seu sonho, criou paisagens e personagens que não existiam e atribuiu-lhes poderes e coroa. E agora teriam que passar invisíveis pelos Centauros, criaturas selvagens.

Após a aventura com o “gigante”, Zé Chupança corre na frente do amigo e encontra três mendigos: Zeferino, Valdevino e Belarmino. O garoto tem um plano. Estava à procura de um Centauro, e explica aos pedintes o que era esse “bicho”, um ser meio homem e meio cavalo. Entre as confusões dos mendigos em entender o que seriam tais criaturas, o fiel companheiro pede a eles que finjam ser centauros e promete-lhes frutas.

ZÉ CHUPANÇA _ Está tudo arranjado.

ZEFERINO _ O que devemos fazer?

ZÉ CHUPANÇA _ Vamos arranjar umas roupas, umas fantasias de Centauros pra vocês. Depois, Dom Chicote e eu chegamos. Um de nós vem de chapéu.

VALDEVINO _ Pra que chapéu?

ZÉ CHUPANÇA _ Pra ficar invisível. (PFUHL, 1982, p.35-36).

O metateatro, ou o teatro no teatro tem algum elemento intercalado em um drama, que dispõe de seu espaço cênico e de sua cronologia próprios, estabelecendo uma simultaneidade espacial e temporal. Zé Chupança, aproveitando a loucura de Dom Chicote, cria personagens com os mendigos e dramatiza uma situação com o objetivo de convencer o amigo de que estariam cumprindo a terceira missão para descobrirem a verdade e, posteriormente, fazerem justiça. Dom Chicote logo reencontra o menino, que informa ao cavaleiro terem chegado ao país dos Centauros. Tinha visto alguns horrorosos. O cavaleiro pede que ele coloque o chapéu quando aparecessem os Centauros e depois de passar, que o

jogue para ele. Ouvem o barulho de cascos e se escondem. Veem os três feios e ferozes animais.

Zé Chupança passa inicialmente, fingindo cautela e fazendo micagens. Na sua vez, entretanto, Dom Chicote espirra, perde seu chapéu e à consciência do perigo, desce sua viseira e fica imóvel. Os Centauros identificam a armadura, batem com os dedos no elmo do cavaleiro e perguntam se há alguém em casa. Encontram o chapéu e colocam na cabeça dele. Valdevino afirma que a armadura e o chapéu sumiram e só sentem um ventinho passando. Vão embora. Dom Chicote confessa nunca ter visto Centauros assim. Aqueles pareciam três patetas e não seres fabulosos, que galopam pelos campos.

DOM CHICOTE _ Pra centauros desses, não precisa de chapéu de gigante. Bastava um ataque, de lança em punho, e eles fugiriam como lebres. Assim! *(Finge que ataca de lança em riste, Zeferino, Valdevino e Belarmino, que vêm entrando com seu aspecto normal, levam enorme susto).* (PFUHL, 1982, p.40).

Os famintos mendigos se apresentam e recebem frutas do cavaleiro e de seu amigo. Dom Chicote promete lutar por eles e dar-lhes uma fortuna. Entretanto, os mendigos conhecem a realidade em que vivem. Não sonham como o cavaleiro. Contentam-se com aquelas frutas e seguem seus caminhos. A dupla também continua sua jornada. Tocam para o país estranho, onde acharão a verdade.

Encontram um velho que alega não saber de nada, pois não enxerga mais. Posteriormente, abordam um homem que afirma estar ocupado o dia todo trabalhando e não ter visto nem ouvido nada sobre ladrões. O Rei, proprietário da tecelagem onde é empregado, proíbe que conversem, é perda de tempo. Devem ficar mudos. Aconselha que perguntem seu filho. Este pede que façam silêncio, que é bom tomar cuidado. Informa que ali roubam tudo, até carneiros. Tosquiam a lã deles e uns mercadores vendem tudo para a tecelagem onde seu pai trabalha. Agora só fazem capotes lá porque os soldados precisam deles para a guerra do Rei no estrangeiro. Zé Chupança berra dizendo querer seus carneiros e sua lã, que os reconheceria pelo balido e pelo cheiro. Ouvem ruídos de passos de soldados e marcha militar. O filho sai correndo e Zé Chupança chama por Dom Chicote, que não ouve. Três soldados apontam suas armas para o velhote maluco. Questionados por ele, os soldados negam desencadear guerras; apenas fazem a guerra a serviço do Rei. Usam pólvora e não arcabuzes. Seus capotes, que os protegem contra o frio, são feitos pelo alfaiate. Irritam-se com o cavaleiro e saem marchando.

Zé Chupança desanima-se e Dom Chicote repentinamente salta em frente dizendo: “DOM CHICOTE _ Nós andamos atrás de bruxas, carneiros reais, gigantes, centauros, e tudo. [...] Viemos procurar a Verdade tão longe. E ela estava ali, pertinho de nós. E nós não vimos!...” (PFUHL, 1982, p.49). O cavaleiro havia definido uma imagem mental, composta pela relação de conformidade, entre o espírito que julga e o que é de fato. Confirmou sua Verdade ao encontrarem três mercadores de capa e chapéu pretos. Carregando caixas, passaram por eles e foram obrigados a abri-las. O garoto reconheceu sua lã e, ameaçados pelo cavaleiro, confessaram que roubaram, tosquiaram os carneiros e entregaram a lã para as fiandeiras, a serviço do Rei que não tinha dinheiro para fabricar tanto capote para a guerra.

A justiça, entretanto, uma virtude do homem que objetiva instaurar um conjunto de situações capaz de assegurar uma dada ordem social, não foi feita. Zé Chupança poderia recuperar seus animais, mas como explicariam a situação para o Rei? Não poderiam lutar contra ele! Dom Chicote discorda e desafia o dono de tudo, mas é ameaçado de tomar uns tiros e é expulso do palácio. Aprende que nada pode contra o Rei.

DOM CHICOTE _ Por que isso tudo comigo? Eu apenas procurei a Verdade.

SECRETÁRIO _ A Verdade? Quanto menos procurar, melhor.

DOM CHICOTE _ Não fiz mal a ninguém.

SECRETÁRIO _ Não? Então ouça isto. (*Desenrola um papel e lê*): Dom Chicote Mula Manca é acusado de ameaçar a vida das pobres fiandeiras, é acusado de enfurecer os touros de S. Majestade, de perseguir espantalhos nos campos, de atrapalhar a vida dos mendigos do Reino, de ameaçar com armas os honestos mercadores, de pôr dúvidas nas cabeças dos soldados e, finalmente, de invadir o Palácio do Rei e fazer acusações maldosas ao nosso querido monarca. Acha pouco isso? (PFUHL, 1982, p.53).

Zé Chupança recebe sua metade da maçã e já pode comê-la. Encontrou a Verdade. Dom Chicote sente-se muito velho e cansado para fazer justiça. Mesmo que tivesse derrotado o Rei em um combate não adiantaria nada: colocariam outro em seu lugar. Sentia que já não mais podia. Entrega a sua metade da maçã para seu fiel companheiro, um jovem que tem muito tempo pela frente para fazer justiça e despede-se de seu amigo.

Enquanto narrou os feitos do Cavaleiro da Triste Figura, Cervantes satirizou a imaginação de seus personagens, com a representação da realidade não cavaleiresca e dessa verdadeira realidade, em um consequente jogo entre ficções. Para tirar proveito do Cavaleiro da Triste Figura, Sancho Pança finge concordar com os sonhos de seu amo.

Torna-se seu fiel escudeiro, juntando-se a ele em busca de uma nova vida, em um mundo ilusório, fantasioso, entre o idealismo do protagonista e a realidade na qual ele atuou. Dom Chicote e Dom Quixote, ao contrário dos super-heróis, sonharam, tiveram esperança, mas fracassam, o que os tornou tão humanos. O primeiro deixou de ser louco e voltou a ser Dom Alonso Quixano. O segundo desistiu de fazer justiça e talvez tenha perdido sua loucura também, arma que caracterizou esses heróis, tão corajosos quanto os verdadeiros.

Também em um jogo entre ficções, em seu hipertexto, Oscar von Pfuhl satirizou um país endividado, onde os detentores do poder roubam e não são punidos, mas substituídos, em um círculo vicioso que afeta sempre os mais fracos e se perpetua ao longo de sua história. A esperança, porém, renasce com a força da juventude, que busca a verdade e, quem sabe, pode fazer justiça, moral que fica nas (entre)linhas dessa fruição literária. Passaremos, a seguir, para as nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa é momentaneamente concluída, mas questionamentos, curiosidades e novos interesses emergem. Nossas considerações finais são organizadas de forma restrita a algumas obras, todavia projetam-se na vasta publicação de Oscar von Pfuhl. Indagamos como sua literatura conscientiza, além de divertir. Entretanto, existe uma variedade de ganchos existentes em sua escrita que pressupõem uma continuidade deste estudo, expandindo-se a outras possíveis pesquisas sobre suas peças teatrais.

Deparamo-nos com toda a complexidade da dramaturgia de Oscar von Pfuhl, investigando elementos composicionais da fábula que estão presentes em seu teatro infantojuvenil, analisado nesta dissertação enquanto texto literário e não como encenação, assim como as estratégias utilizadas para o desenvolvimento da moral e da consciência do leitor ou do espectador, em sua fruição literária, apresentando ao público acadêmico um autor e uma literatura ainda pouco difundidos nas universidades do Brasil. Nosso espaço de tempo e de páginas foi curto como solução apenas neste estudo, principalmente porque suas construções literárias se articulam com temas reais e sempre presentes nas vidas de cidadãos e suas angústias vividas em um país um dia dominado pela Ditadura Militar, mas que se diz agora democrata, rearticulando-se em outros contextos assuntos de adultos, coisas sérias para o mundo mágico do seu público infantil.

Na poética de Oscar von Pfuhl há o jogo com as palavras, o uso de recursos lúdicos diversos, mas há, também, um recorrente apelo à conscientização e moralização do seu leitor e espectador. Esse problema motivou esta pesquisa: como o autor articulou aspectos estéticos a reflexões éticas, políticas e sociais?

Nossas hipóteses, que surgiram a partir da construção de uma dramaturgia por Oscar von Pfuhl diluída nos elementos da fábula, provocando o desenvolvimento da moral e da consciência de seu público, foram confirmadas. Tentamos solucionar nosso questionamento e confirmá-las abordando panoramicamente os temas literatura infantojuvenil, o teatro para crianças e o gênero fábula. A teoria e crítica literária nos ofereceram referência e argumentos para um estudo focado na estética da dramaturgia infantojuvenil em *Jeremias, herói* (1966), *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha*

(1982), *A bomba do Chico Simão* (1968), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d) e *Dom Chicote Mula Manca* (1982) e de sua função pedagógica.

Nas fábulas, pequenas narrativas nas quais animais são os protagonistas, o comportamento humano é criticado, apresentando diferentes virtudes ou defeitos, que levarão o leitor a refletir. A dramaturgia de Oscar von Pfuhl, por meio de aspectos integrantes da fábula, caracterizada por sua estética, foi demarcada, em uma interpretação de seu processo de construção literária, com características didáticas, para o desenvolvimento da moral e da consciência.

Enquanto procurávamos alcançar nossos objetivos específicos, dialogando panoramicamente sobre a emergência e o desenvolvimento da literatura infantojuvenil e suas relações com o teatro e a fábula, observamos o pedagogismo e moral como função principal da fábula e o didatismo como objetivo inicial do teatro no Brasil e da literatura infantojuvenil, que posteriormente trouxeram como foco primordial a estética. Com esta pesquisa, de cunho bibliográfico, apresentamos argumentos de vários autores que solidificaram como se depreendem a moral e a consciência nas peças selecionadas para este estudo, além de sua fruição literária, não somente ampliando nossa compreensão, mas também apontando novas descobertas.

Em *Jeremias, herói* (1966), a personagem Galatéia, uma menina de pele escura, cabelo preto e roupas exóticas, vem de outra galáxia ao planeta Terra para ajudar a libertar a professora Rosa da prisão. Com o poder de ficar invisível, inteligência e coragem, ela cumpre sua missão, além de esclarecer Jeremias sobre as mentiras que lhe contavam e contribuir para sua mudança de posição submissa. O texto de *Jeremias, herói* repudia claramente a Ditadura, que acinzentava qualquer nação, e busca colorir a vida de seu povo e de seu público, devolvendo as cores àquele povo oprimido, metaforizando a liberdade. Abordamos, paralelamente ao estudo desta obra, o período do Regime Militar no Brasil, explorando um pouco do que essa dramaturgia ilustra, retalhos de nossa história, buscando ensinamentos. Por meio do lúdico, do mágico, do brincar com as palavras, das aventuras de seus personagens, essa literatura conscientiza seu público com exemplos de amizade, reflexão, busca da liberdade, questionamentos que transformaram o chorão Jeremias, guarda de um país triste, censurado e obscuro, em líder dessa nação transformada, o País do Arco-Íris.

Nas peças teatrais *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *A bomba do Chico Simão* (1968), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d), a maioria dos personagens é animal, e em *Dom Chicote Mula Manca* (1982), a imaginação de Zé

Chupança cria Ilusão e Ilusinho, seus cavalos de cabo de vassoura, e encontram mendigos que fingem ser centauros, seres fabulosos nos devaneios de Dom Chicote e na cumplicidade do seu amigo Zé Chupança. Infelizmente o cansaço de Dom Chicote não o deixa prosseguir em busca da justiça em seu reino. A maioria dos brasileiros também desiste da luta contra a corrupção, a injustiça, a hipocrisia. A confiança e esperança, porém, são repassadas em seu texto aos jovens que, representados por Zé Chupança, ainda fortes e confiantes, talvez possam mudar o quadro negativo de um país.

Enquanto analisamos a trilogia *O circo de bonecos*, *Romão e Julinha* e *A bomba do Chico Simão*, apontamos como essa arte literária explora assuntos transcendentais, coisas de adulto, envolvendo temas como a criação do homem, o problema da exploração do trabalho, da conscientização de sua situação social, questões referentes ao amor, às questões da paz e da guerra, dos preconceitos raciais como obstáculo à felicidade, a terra e sua posse por quem nela trabalha, temas previamente citados na introdução de *A bomba do Chico Simão* (1968). No texto dessa peça, há outra polêmica vivida pela sociedade brasileira: a reforma agrária, tema que também incomodou Oscar von Pfuhl e foi tópico desta dissertação. Ampliamos sempre esta pesquisa enquanto tivemos como objeto de estudo uma literatura que se abre para vários temas e possibilidades, enriquecendo nosso trabalho.

O circo de bonecos, que aborda a criação humana e argumenta sobre a exploração do trabalho escravizado daqueles brinquedos, a opressão sob a qual viviam e, conseqüentemente, a injustiça, traz também o fantástico, reforçando aspectos estéticos dessa peça teatral com os animais que ganham vida e a rosa que se transforma novamente em bailarina, que já chora lágrimas, lágrimas humanas. O universo maravilhoso dessa dramaturgia revela ao seu público toda a fruição emergente do seu texto.

Romão e Julinha, em sua intertextualidade, retoma a história de amor do clássico *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, apresentado por Pfuhl com personagens animais, os gatos brancos e os pardos, os amarelos, que viviam à margem da sociedade, em um conflito político-social vencido pelo amor, com um final feliz. O diálogo tolerante entre os gatos evitou uma guerra e levou a acordos para punições aos infratores, à regras de comportamento e conseqüente conquista honesta de alimento. Exemplos de justiça e de ética são apresentados em uma luta contra preconceitos raciais e sociais que são superados nesta história de aventura, amor e muita diversão.

Desta forma, o teatro de Pfuhl traz algum ensinamento, alguma sabedoria da vida, marcados nas (entre) linhas de seus textos. Ele oferece à criança a imaginação, o faz de

conta, o lúdico, a construção de novos significados, o que também lhe atribui grande valor didático ao oferecer possibilidades de conscientização e postura crítica, valorizando o potencial de seu público. Estes aspectos também estão presentes em *Seis bichos à procura de uma história* (s/d) e *Dom Chicote Mula Manca* (1982), além da paródia, já explorada na transtextualidade de *Romão e Julinha* (1982). Essa dramaturgia traz como hipotextos exemplos clássicos da literatura, instruindo e divertindo a criança que, de forma lúdica, passa a ter uma visão do mundo, inclusive do universo literário.

O teatro infantojuvenil, analisado nesta dissertação, apresentou suas características didáticas fundantes enquanto favorece o desenvolvimento da personalidade de seu leitor ou espectador, de seus conhecimentos e experiências, enriquecendo sua existência. Em *Seis bichos à procura de uma história* (s/d), podemos absorver também valores muito importantes como o respeito, a união, a solidariedade, a justiça e a honestidade, que também fazem parte da moral dessa história. Além da transtextualidade com metateatro do italiano Pirandello, as encenações dos animais enquanto contavam suas histórias com o objetivo de resgatar a verdade nos remetem a uma outra paródia: as situações reveladas nessa peça estão voltadas à “realidade” brasileira, parodiando nosso quadro político, em um exemplo claro de conscientização sobre a ética.

Dom Chicote Mula Manca (1982) traz a transtextualidade com o clássico do espanhol Miguel de Cervantes. E no jogo da ficção entre as ficções, a imaginação e devaneios de seu protagonista tudo permite. O teatro se faz teatro dentro do teatro, em um jogo do faz de conta, da magia, da comédia, da diversão, não deixando, entretanto, de instruir.

Nossos estudos comprovaram que a composição do teatro de Oscar von Pfuhl, com característica das fábulas, desencadeia também alguma moral, algum ensinamento para o leitor infantil, assumindo, portanto, uma tendência conscientizadora, sem deixar de valorizar a fantasia, o lúdico e os jogos com as palavras. Buscamos uma “realidade” mais ampla em suas peças teatrais e destacamos seu conteúdo didático, além de outros diversos aspectos, enraizando nossa procura em cicatrizes de nossa história, nosso povo, nossa cultura, nossos sentimentos e possíveis aspirações, partindo de sua conscientização também almejada por meio de sua arte. E enquanto texto do ramo das letras, colorimos com maior ênfase sua fruição literária.

Com este estudo, experienciamos uma produção de peças teatrais, observando aspectos preocupados com a formação crítica da criança e que apresentam elementos favoráveis ao interesse desse público. O texto dramático é uma das formas possíveis de

organização do discurso literário, como canal de comunicação entre um enunciador (dramaturgo) e um enunciatário (leitor ou espectador). Nessa troca ideológica, novos sentidos brotam das falas e réplicas das personagens, inevitavelmente condicionadas a uma ideologia moral, convidando o público a refletir em suas emoções, a se conscientizar nesses e em outros caminhos que pretendemos trilhar em outras interpretações.

REFERÊNCIAS

Referência do autor

PFUHL, Oscar von. *Jeremias, herói*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 1996.

PFUHL, Oscar von. *Dom Chicote Mula Manca*. São Paulo: Ediart, 1982.

PFUHL, Oscar von. *Romão e Julinha*. São Paulo: Global Editora, 1982.

PFUHL, Oscar von. *Seis bichos à procura de uma história*. In: *Textos de teatro infantojuvenil*. São Paulo: Edição Confenata, 1982. p. 9-46.

PFUHL, Oscar von. *A bomba do Chico Simão*. In: *Teatro de Oscar von Pfuhl*. São Paulo: Editora Senzala, 1968. p. 135-204.

PFUHL, Oscar von. *O circo de bonecos*. Editora Brasiliense. s/d.

Referência sobre o autor

OLIVA, Osmar Pereira. “Da inocência à consciência – amor e crítica social em *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl”. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: Gepiadde, v. 12, n. 6, p. 193-201, jul-dez de 2012. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_12/FORUM_V12_16.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2015.

SANTOS NETO, Joaquim Francisco dos. “Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro”. In: III CIELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 2014, Maringá. *Anais Eletrônicos*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/e7a97abed0eff217c9c21a01e0b74bb3.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2015.

Referência geral

ALMEIDA, Raimundo Batista. *Dom Quixote à luz da análise do discurso de Michel Pêcheux*. 2013. 88f. Dissertação (Mestrado). Universidade Católica de Pernambuco. Mestrado em Ciências da Linguagem, Recife. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6480/1/2013_Dis_RBALMEIDA.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2015.

- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BADER, Wolfgang. (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Genêsis*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. cap. 1 e 2, p. 3-4.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Êxodo*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. cap. 20, p.79.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Salmos*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. cap. 19, p.582; cap. 33, p. 590.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Salmos*. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. cap. 33, p. 590.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- CALLIGARIS, Contardo. “A marcha dos pinguins e a origem da moral”. *Folha de São Paulo Ilustrada*, 19 jan. 2006. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Calligaris_pinguinsmoral.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.
- CECILIANO, Neuza. Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 153-168.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritores brasileiros*. São Paulo: Editora Escrituras, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V. 6. Rio de Janeiro: Editorial Sul América S/A, 1971.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil* – Teoria e prática. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELLIOT, T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Capa de Edições 70, 1985.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Literatura infantojuvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira – história & histórias*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: SCHACZ, 2001.

MEMÓRIA do teatro. *Jornal da Manhã*. Marília: São Paulo, 28 março 2013. Disponível em: <<http://www.jornaldamanhamarilia.com.br/noticia/17315/Memoria-do-Teatro/>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. *José de Anchieta: no limiar da santidade*. Goiânia: KELPS, 1997.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. “Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático”. JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso 27, 28 e 29 de março de 2008 (UEL). Acesso em: 15 mar. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura – Ensaaios*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*. 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1964.

REVERBEL, Olga Garcia. *Um caminho do teatro na escola*. 2. ed. Editora Scipione, 2002.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global Editora, 1985.

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

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos* – Ensaios de dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa* – Ensaios sobre questões políticos culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Volume IV, Book IX, s/d. Disponível em: <<http://www.pubwire.com/DownloadDocs/PDFfiles/SHAKESPR/TRAGEDY/RMEOJLET.PDF>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

TAVARES, Hênio, *Teoria literária*. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

YUNES, Eliana, PONDE, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. Porto Alegre: Global, 1981.