

## Notas a partir da “sobrevida” da dramaturgia para a infância no contexto da mediação editorial do Concurso Nacional de Teatro Infantil

Fabiano Tadeu Grazioli<sup>1</sup>  
Antônio Carlos Hohlfeldt<sup>2</sup>

**Resumo:** A popularidade de obras da dramaturgia infantil brasileira junto ao público mirim não é resultado da leitura do texto dramático, mas do acesso às montagens desses textos (Zilberman, 2021). Assim, é possível afirmar que a dramaturgia para a infância publicada no Brasil até, pelo menos, meados da década de 1990 (salvo casos muito específicos), não se destinava à leitura da criança (recepção por meio do texto impresso), mas ao público adulto formado pelos profissionais das diversas linguagens ligadas ao teatro, a quem cabe realizar a encenação, essa sim direcionada à criança. Neste estudo, busca-se confirmar e exemplificar o argumento exposto, mirando um exemplo da dramaturgia publicada na década de 1970, no contexto dos concursos de dramaturgia realizados no Brasil, em especial do Concurso Nacional de Teatro Infantil, o *Teatro infantil – 1976*, composto de quatro peças premiadas. Desse modo, percebe-se a edição do volume em questão – a exemplo do que ocorria a cada edição do concurso e de outros certames realizados no Brasil – em um contexto que o considera o primeiro movimento de mediação editorial (Chartier, 2002a, 2002b), capaz de possibilitar que textos importantes consigam se estabelecer, permanecer e chegar aos períodos seguintes, em que seja possível encontrar outros leitores.

**Palavras-chave:** Mediação editorial; Dramaturgia para a infância; Leitura da dramaturgia.

### Considerações iniciais

Maria Clara Machado e *Pluft, o fantasminha*<sup>3</sup> são referências sobre o teatro infantil que comparecem em publicações de diferentes escopos, como a literatura para a infância, a dramaturgia e o teatro brasileiro. Tomemos, por exemplo, o estudo seminal de Leonardo Arroyo (2011), *Literatura infantil brasileira*, clássico da historiografia da área; e o também seminal,

<sup>1</sup> Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Coordenador do Projeto de Leitura Literária *Tempo de voo*, da Escola de Educação Básica da referida universidade. Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado no PPGL da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde pesquisa a mediação editorial da dramaturgia escrita para a infância no Brasil. Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Graduado em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3860-6767>. E-mail: [ftg@uricer.edu.br](mailto:ftg@uricer.edu.br).

<sup>2</sup> Pesquisador do CNPq. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5284-87307>. E-mail: [a\\_hohlfeldt@yahoo.com.br](mailto:a_hohlfeldt@yahoo.com.br).

<sup>3</sup> O uso do itálico, neste caso, explicita que estamos nos referindo à obra em separado de sua edição. Quando a edição for mencionada, usaremos o título entre aspas porque ela foi publicada num conjunto de quatro peças, bem como o ano da edição utilizada.

*Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi (2004). Nas duas obras, representantes de áreas distintas – literatura infantil e teatro brasileiro –, Maria Clara Machado e seu *Pluft* são mencionados como marcos. Nas palavras de Magaldi (2004, p. 278): “Maria Clara Machado tem realizado verdadeiras obras-primas, e, entre elas, *Pluft, o fantasma*, pela beleza poética à qual é plenamente sensível ao adulto, pode incluir-se entre os nossos melhores textos”.

Arroyo (2011) e Magaldi (2004), assim como outros importantes especialistas, afirmam que se trata do texto dramático mais conhecido da autora carioca; entretanto, não assinalam que tal popularidade junto às crianças não se deve à leitura do texto impresso, e sim ao contato com as montagens que ele projeta, seja em contextos mais simples, como o teatro escolar e o teatro amador, seja em outros contextos, como montagens de companhias profissionais e mesmo as montagens da escola-companhia que a própria Maria Clara Machado fundou no Rio de Janeiro, *O Tablado*, que ainda continua em atividade<sup>4</sup>. A escrita e a publicação da dramaturgia da diretora carioca, principalmente de “*Pluft, o fantasma*” (2009)<sup>5</sup>, permitem-nos pensar alguns movimentos importantes sobre a dramaturgia para a infância e a mediação editorial no Brasil, tarefa que realizamos no estágio de pós-doutorado que estamos finalizando<sup>6</sup>.

A afirmação de que o contato do público infantil com as obras dramáticas se dá pela encenação e não pela leitura da dramaturgia – nem sempre é levada em consideração nos estudos da literatura e do teatro para a infância e do teatro – é de suma importância no contexto que orientou nossas leituras e investigações no estágio de pós-doutorado mencionado e, por consequência, na elaboração desta escrita. Assim, este estudo constitui-se de um olhar mais demorado para questões que a análise de materiais e as leituras realizadas no âmbito de nossa pesquisa exigiu; nele buscamos confirmar o argumento explicado mirando para um exemplo da dramaturgia publicada na década de 1970, no contexto dos concursos realizados no Brasil, em especial do Concurso Nacional de Teatro Infantil.

<sup>4</sup> De maio de 2020 até meados de 2023, foi possível assistir a uma montagem do texto dramático em questão realizada pela referida escola-companhia no seu *site*. Tratava-se de uma filmagem do espetáculo, disponibilizada ao espectador mediante a compra de um “ingresso virtual”. Foi uma das estratégias que as companhias de teatro brasileiras encontraram para continuar trabalhando durante a pandemia da Covid-19 (2020-2022). Também podemos creditar a popularidade da história em questão pelo fato de ela ter sido transposta para a linguagem do cinema, na década de 1960, e para a televisão. Há, ainda, que se considerar que o texto dramático foi transformado em conto pela própria Maria Clara Machado e que muitas crianças conhecem a história por essa versão. Esse aspecto é relevante, contudo será analisado em outro estudo.

<sup>5</sup> Trata-se da edição mais recente que encontramos, as últimas tiragens conservam o projeto gráfico da edição mencionada.

<sup>6</sup> O referido estágio tem supervisão do Professor Doutor Antônio Carlos Hohlfeldt, oportunidade da qual surgiu a parceria na elaboração deste estudo.

Nosso objetivo, tendo como exemplo um volume específico, o *Teatro Infantil – 1976*, da Coleção Prêmios, do Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>7</sup>, é demonstrar como essas iniciativas atenderam a um objetivo importante e inicial que foi a edição dos textos dramáticos e, portanto, sua entrada no espaço editorial. Buscamos compreender qual o significado desse gesto, tendo em vista o contexto da publicação da dramaturgia para a infância no Brasil, sendo o gênero dramático o menos publicado e, comercialmente, o menos viável até hoje. De modo geral, esse intento cumpre o objetivo de escrever algumas páginas sobre a *mediação editorial* que esses concursos realizavam por meio da publicação dos textos dramáticos, observada aos moldes do que o historiador da leitura Roger Chartier (2002a, 2002b) também concebe como tal, possibilitando que eles conseguissem “sobreviver” e permanecer, chegando a períodos posteriores e encontrar outros leitores.

Ainda, como contraponto ao que pode representar a existência de uma imensa legião de dramaturgos preocupados com a infância e a juventude e com o teatro a eles oferecidos, trouxemos, na sequência, importantes ponderações de Fanny Abramovich (1983a, 1983b), que compôs o júri do Concurso Nacional de Teatro Infantil, nos anos de 1976 e 1977, e expôs suas considerações na sua produção ensaística, publicada à época nos jornais e no meio acadêmico. Nosso estudo coloca em diálogo esses aspectos com um marco teórico já reconhecido da área do teatro infantil, principalmente com os estudos de Regina Zilberman (2021), Humberto Braga (2018), Maria Lúcia Pupo (1991) e Barbara Heliadora (2007). Para trilhar o caminho proposto, apresentamos, neste artigo, um estudo com características exploratório-descritivas e de abordagem qualitativa. Nosso procedimento técnico envolve pesquisa bibliográfica e documental, partindo de determinados conhecimentos já produzidos e explorando materiais que não receberam tratamento analítico específico.

---

<sup>7</sup> Instituição vinculada Ministério da Educação e Cultura do período, responsável pela política cultural para o teatro em nível nacional. Em 1981, foi transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), nomenclatura utilizada até hoje no Brasil.

## A dramaturgia para a infância e a mediação editorial pela via das publicações dos concursos

Quando mais urgente a escrita  
Mais humilde o suporte  
(Tecedeiro, 2021, p. 8).

A afirmação que trouxemos de que o contato do público infantil com as obras dramáticas se dá pela encenação e não pela leitura da dramaturgia também é verificada no capítulo “Yes, nós temos teatro”, da obra *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, de Regina Zilberman (2021)<sup>8</sup>. Dentre as questões abordadas, a pesquisadora destaca como o gênero dramático destinado à infância firmou-se no país:

[...] se entendemos o teatro desde a perspectiva dos textos originais criados por artistas brasileiros, deparamo-nos com uma produção não muito numerosa. Não por eles não terem sido escritos, mas porque nem todos chegam a ser publicados. Os que passaram pela imprensa e transformaram-se em livros, porém, bastam para garantir que dispomos de uma tradição de textos dramáticos dirigidos ao público mirim, o qual, graças a frequência aos espetáculos, vai-se constituindo-se espectador e participante da ação teatral (Zilberman, 2021, p. 147).

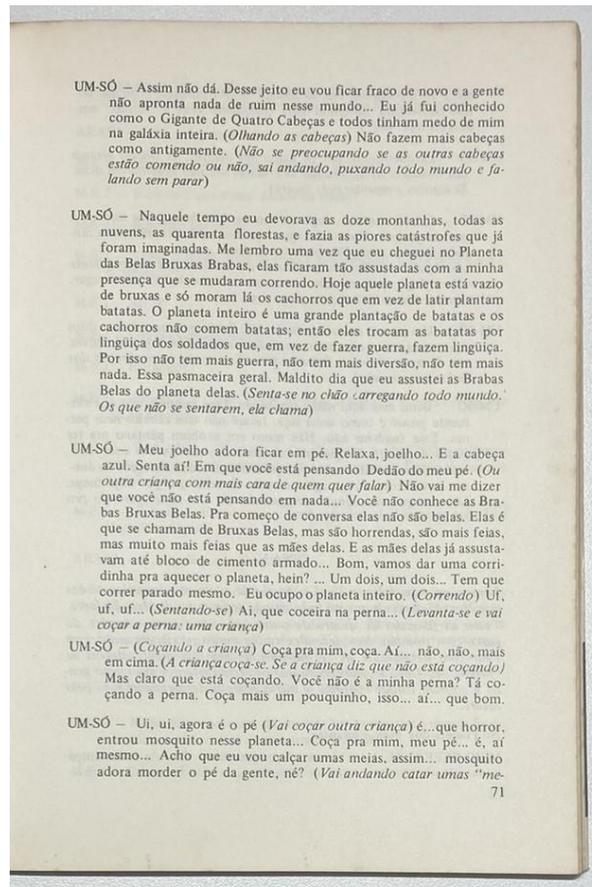
A publicação de textos dramáticos, mesmo que escassa, não permitiu que o gênero dramático desaparecesse, conseguindo, assim, inscrever-se na história da literatura infantil e juvenil brasileira, a partir da publicação de autores como Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, Raimundo Matos Leão, entre outros, conforme Zilberman (2021) destaca. Contudo, a pesquisadora traz uma dimensão que dialoga com o argumento que trouxemos anteriormente: ela sinaliza que a tradição se constrói pela publicação da tal dramaturgia, que se constitui de textos para serem representados para crianças, e não para serem lidos por elas. Essa perspectiva aparece desde o título do capítulo em questão, no qual a autora faz referência ao *teatro*, que percebemos como a encenação do texto (a articulação das linguagens do teatro na construção do espetáculo cênico), bem como no fragmento que transcrevemos, no qual Zilberman (2021)

<sup>8</sup> A obra recebeu, quando da sua publicação (2005), o Prêmio Cecília Meireles de Melhor Livro Teórico e Selo Altamente Recomendado, distinções da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na edição 2006 das premiações.

menciona que o público mirim conhece a referida dramaturgia pelo contato e frequência que estabelece com o *espetáculo teatral*.

Tal perspectiva dialoga com a produção e a publicação da dramaturgia que Zilberman (2021) inclui no panorama de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, pois se trata de um conjunto de textos destinados ao público infantil; contudo, não chegam a esse público pela leitura, e sim pelo espetáculo. Os leitores visados por esses textos são os atores e as demais pessoas envolvidas com as linguagens que compõem o espetáculo cênico – adultos, portanto, que colocam em cena a referida dramaturgia, que chega ao leitor “atualizada”, isto é, encenada. Raramente tais textos são encenados pelas próprias crianças (o que nem seria indicado) e adolescentes e, quando isso ocorre, verificamos que são adolescentes a partir de doze ou treze anos que, em contato com as artes cênicas, acabam chegando a tais textos dramaturgicos.

A dramaturgia publicada no contexto mencionado interessava aos profissionais ligados ao teatro e aos estudiosos ou pesquisadores dessa seara, e não às crianças (leitores mirins, nas palavras de Zilberman), como podemos perceber ao consultarmos, por exemplo, as publicações dos anos 1970 e 1980 patrocinadas pelo Ministério da Educação e Cultura, como premiação a concursos de dramaturgia para crianças. Tais publicações são uma categoria da Coleção Prêmios, realizada pelo SNT, a exemplo de *Teatro infantil – 1976*, volume publicado em 1977, com os quatro textos vencedores no ano anterior, sendo os três primeiros colocados e o prêmio de publicação. Na edição do volume, nenhum elemento que não seja o próprio texto é oferecido ao leitor, em tipografia pequena (cujo nome da fonte não é mencionado), mas que se assemelha à conhecida atualmente como a *Times New Roman*, como podemos ver na Imagem 1, escolhida aleatoriamente para exemplificar essas características. No ano de 1976, foram premiados: “Zé Capim”, de Ricardo Mack Figueiras (primeiro lugar); “Congresso Internacional de Viagens Espaciais”, de Mauro José Rego Costa (segundo lugar); “A donzela que foi à guerra”, de Benjamin Santos (terceiro lugar), e “O-que-é-o-que-é”, de Maria Arminda Falabella de Sousa-Aguiar (prêmio de publicação).



**Fig 1** Página 71 da obra *Teatro infantil* – 1976, peça “Congresso Internacional de Viagens Espaciais”. Fonte: SNT (1977, p. 71).

Ao compararmos com a edição de outros volumes da Coleção Prêmios, como o de teatro universitário e da dramaturgia escrita para o público adulto, notamos que o projeto gráfico, no que se refere à tipografia do miolo (escolha e tamanho de fonte tipográfica), espaçamentos, uso de recursos gráficos para destacar rubricas; à capa em seus elementos visuais, espaços para inserções de títulos, logomarcas e sinopses, entre outros, é aproveitado para toda a coleção, não sinalizando diferenças em relação à dramaturgia destinada ao teatro infantil (a Figura 2 apresenta uma fotografia da capa comum a essas coleções). O elemento variável, que é percebido ao compararmos as obras das diferentes coleções, são edições diferentes; já nas imagens da capa, o fundo em azul é substituído por outras cores, como o alaranjado e o cinza.



**Fig 2** Capa da obra *Teatro infantil* – 1976. Fonte: SNT (1977, capa).

Além disso, o mesmo projeto gráfico é utilizado para outras coleções de textos dramáticos do SNT, como é o caso da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, que publicou as peças de dramaturgos consagrados, como é o caso dos textos de José de Alencar, e a Coleção Teatro de Arthur Azevedo, entre outras coleções de dramaturgia. Cabe destacar que o gênero dramático exige um projeto gráfico que diferencie as indicações cênicas (rubricas) dos diálogos, bem como outras marcas textuais que garantam uma dinâmica de leitura apropriada aos textos teatrais, tal como o destaque dado ao nome do personagem antes da sua fala (diálogo). Esse conjunto diferencia o gênero dramático na sua visualidade, por isso os projetos gráficos que concebem edições de textos dramáticos precisam observar, com esmero, o resultado da sua aplicação, levando em consideração as particularidades do gênero.

Somados, os aspectos facilitam que cada volume apresente a compilação de três a quatro textos dramáticos, o que nos parece, economicamente, viável. Ainda, por motivos de economia e padronização, o projeto gráfico exemplificado, sem as particularidades relacionadas à dramaturgia, também foi utilizado para textos teóricos publicados pelo SNT, como é o caso

das monografias (uma categoria da Coleção Prêmios) e outros de temáticas relacionadas ao teatro e à dramaturgia.

A importância de concursos dessa natureza e nesses moldes é pontuada pelo bonequeiro e pesquisador carioca Humberto Braga (2018, p. 166):

[...] o Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Nelson Rodrigues – para o teatro de adultos, instituído em 1964 e o Concurso Nacional de Dramaturgia para o teatro infantil, criado em 1969, ambos acumulavam históricos altamente reconhecidos como reveladores de nomes e textos para o teatro brasileiro.

Ainda de acordo com Braga (2018, p. 167), “os concursos seriam um meio de incentivo para uma nova dramaturgia”, inclusive para a linguagem do teatro das formas animadas, que passa a ter, na época, um concurso específico e que resultou em mais uma categoria da Coleção Prêmios. Dentre os nomes revelados pelo Concurso Nacional de Dramaturgia para o teatro infantil, estão Ilo Krugli e Sylvia Orthof, para citar dois nomes conhecidos atualmente e cujas obras tiveram longo percurso editorial no Brasil.

Ao estabelecermos uma periodização para a mediação editorial da dramaturgia para a infância no Brasil – uma tarefa que se tornou necessária e viável a partir do levantamento de publicações que viessem ao encontro dos objetivos de nossa pesquisa –, percebemos que se trata do primeiro estágio dessa periodização e se caracteriza por representar uma “sobrevida” da dramaturgia infantil, que garantiu que muitos textos fossem publicados e não se perdessem. Nesse sentido, a analogia que utilizamos permite entender que o prolongamento da duração da vida da dramaturgia que a publicação dos textos vencedores dos concursos oferece ao gênero permitiu que textos importantes da dramaturgia infantil brasileira chegassem a outras gerações de leitores, ou pelo menos até a geração seguinte. Notamos que o objetivo desses concursos, quanto à publicação dos textos premiados, além do incentivo à criação de uma nova dramaturgia (Braga, 2018), foi o de realizar o primeiro movimento de edição dos textos oferecendo a dramaturgia escrita aos leitores interessados, como já mencionado, adultos em sua grande maioria.

A esse movimento, podemos chamar de mediação editorial, porque, apesar da simplicidade do registro (Figuras 1 e 2), trata-se do trabalho da arte gráfica, inserido dentro do contexto do trabalho editorial, que coloca o texto dramático em condições de circulação,

podendo comparecer a contextos e espaços de leitura e fruição que só são possíveis por meio da edição e da distribuição realizada, que permitiu que os exemplares chegassem às escolas públicas e bibliotecas públicas do país. Utilizamos tal nomenclatura inspirados em Roger Chartier (2002a, 2002b), para fazer referência ao(s) contexto(s) de publicação do gênero dramático, porque se trata de um espaço específico do sistema literário e cultural, bem como do campo editorial, ao qual o historiador do livro e da leitura já dedicou algumas pesquisas.

É oportuno lembrar que muitos textos de destaque no âmbito dramático e teatral só puderam comparecer à história da dramaturgia dedicada à infância porque chegaram a ser publicados, conforme destaca Zilberman (2021, p. 145), principalmente na década de 1960, quando surge o referido concurso, e na década seguinte. Nesse período, tão importante quanto os valores em dinheiro que os premiados recebiam era a publicação e a distribuição do volume com as peças editadas. Assim, apesar de a publicação não redimensionar o texto para um novo público em relação à faixa etária dos leitores, ela permitia a publicação do texto e sua permanência/existência, bem como a distribuição dos exemplares pelos espaços públicos país afora. Pode não parecer, mas trata-se de um gesto decisivo para que posteriormente essa dramaturgia seja pensada num contexto que possa concebê-la enquanto livro artístico, que envolva um trabalho estético na proposta editorial e que possa alcançar – senão as crianças leitoras – um público maior do que o antes almejado, isto é, para além do círculo das artes cênicas e dos pesquisadores do teatro infantil e da dramaturgia.

Muito recentemente, os textos do gênero dramático começaram a ter sua primeira edição pensada num público leitor que alcançasse crianças e adolescentes e, mesmo assim, quando observado com atenção, muitas vezes, o texto visto a partir dos seus recursos dramáticos e teatrais não dialoga com a criança leitora, e sim com o adulto que vier a realizar a encenação do texto, remetendo-se, enquanto texto dramático, mais uma vez a esse leitor que também pode ser visto como um mediador entre a dramaturgia escrita e a criança. O leitor adulto, em especial aquele que possa vir a representar para a criança, quando da produção do texto, aparece no horizonte da recepção da escrita dramática, e o esforço do escritor é de se comunicar com ele, deixando a criança de lado, ou tornando-a um interlocutor secundário, que não logra êxito no processo de comunicação cênico-teatral do texto impresso. Mas isso é um assunto que merece outros estudos, bem como considerações de outras áreas.

Quanto à Maria Clara Machado, cabe pontuar, uma vez que na abertura do artigo fizemos referência à autora e seu texto mais conhecido, *Pluf, o fantasmilha*, que ela recebeu dezenas de premiações durante sua trajetória artística. Dois desses prêmios, localizados no início da carreira, dizem respeito à sua dramaturgia e correspondem às peças “O rapto das cebolinhas” e “A bruxinha que era boa”, premiados num concurso da Prefeitura do Distrito Federal, em 1953 e 1955, respectivamente. Quando observamos a trajetória editorial da obra de Maria Clara Machado, a participação e a premiação nesses concursos podem ter servido de estímulo à longa jornada que vai se estabelecer a partir das duas premiações. No que se refere à publicação, a dramaturgia carioca vai projetar-se numa via paralela ao contexto geral dos concursos nacionais que esse estudo observa. Isso porque, na década de 1970, a editora Agir assume a publicação de sua obra dramaturgicamente, gesto que, à época, representa um avanço, pois incorpora a dramaturgia de Maria Clara Machado às edições da casa editorial, já conhecida no mercado livreiro, com visibilidade e distribuição organizada aos moldes da época.

A partir da edição dos textos mais conhecidos da autora<sup>9</sup>, organizou-se a publicação da Coleção Teatro, que reuniu, ao seu final, as peças de Maria Clara Machado em seis volumes, publicados de 1970 a 1986. Cada volume apresenta a compilação de quatro ou cinco peças da autora, com padronização tipográfica de tamanho e espaçamento médios, mais voltados para o ator que precisa estudar/decorar o texto e, quem sabe, ainda utilizá-lo em cena nos primeiros ensaios, do que para a criança, que lê por interesse ou deleite. Aos textos dramaturgicamente foram acrescentadas algumas fotografias em preto e branco das montagens empreendidas pelo *O Tablado*, empenhadas em dar indicações de cenários e figurinos aos profissionais interessados na montagem do texto, e não em “ilustrar” o volume, como um conjunto de ilustrações artísticas e um projeto gráfico voltados ao livro artístico<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> O primeiro volume contém as peças: “A bruxinha que era boa”; “O rapto das cebolinhas”; “O chapeuzinho vermelho”; “Pluft, o fantasmilha” e “O boi e o burro no caminho de Belém”. O segundo volume, as peças: “O cavaleiro azul”; “A volta do Camaleão Alface”; “O embarque de Noé” e “Camaleão na lua”. Nota-se que os textos mais conhecidos e mais procurados para montagens estão nesses dois volumes, quais sejam: “Pluft, o fantasmilha”, “O cavaleiro azul” e “A bruxinha que era boa”.

<sup>10</sup> As informações arroladas neste parágrafo e no anterior referentes às premiações e às datas das publicações das coletâneas das peças foram retiradas da obra *Maria Clara Machado: teatro infantil completo*, organizada por Luiz Raul Machado (2010), cujas informações completas se encontram nas “Referências”.

## Um contraponto nas palavras da jurada Fanny Abramovich

A crítica de arte e ensaísta Fanny Abramovich, junto a outras quatro personalidades ligadas ao teatro para a infância, compôs o júri do Concurso Nacional de Teatro Infantil do ano de 1976, do qual resultou o volume *Teatro infantil – 1976*, publicado no ano seguinte. Na mesma época, Abramovich publicava ensaios críticos na imprensa paulista acerca de temáticas como a literatura infantil, a música e os programas televisivos destinados às crianças, os brinquedos e o teatro para a infância. Na obra *O estranho mundo que se mostra às crianças* (1983), encontramos alguns desses textos, dentre os quais o intitulado “Uma tragédia. E para crianças”, publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, na edição de 15 de outubro de 1977. Na coletânea, o texto recebeu o título “Peça em cartaz: Projeto Herodes, I ato – O texto”. O ensaio crítico de Abramovich parte do conjunto de textos inscritos no referido concurso e aponta com minúcias os tópicos que evidenciam a maneira de seus autores conceberem a dramaturgia para crianças. Esses tópicos nos servem, nesta escrita, como contraponto para pensarmos que, em paralelo ao incentivo que os tais concursos à época promoviam, eles também colocavam em evidência as fragilidades da concepção do teatro produzido para as crianças, visto a partir da dramaturgia, elemento importante – quase sempre centralizador – do processo criativo que resulta no espetáculo. A longa citação que retiramos do início do ensaio nos dá uma amostra de como os autores inscritos dimensionaram algumas questões importantes em seus textos:

Analisar os 114 textos inscritos no Concurso Nacional de Teatro Infantil, patrocinado pelo S. N. T. (o de 1976) foi das leituras mais hilariantes e fascinantes dos últimos anos... Que os novos (!) autores não tenham a menor ideia do que seja um texto teatral (desconhecimento mínimo do que possa resultar em espetáculo), que confundam teatro escolar com teatro infantil, que confundam aula com espetáculo, ainda seria esperado... Até mesmo que, no afã de se mostrarem inteirados da linguagem teatral, deem rubricas de TV para o palco... Que não tenham ideia do que seja uma produção teatral... Que um não domínio da língua portuguesa se apresentasse, também seria cogitável: mas o analfabetismo mais crasso já superava o nível das expectativas... Que o moralismo estivesse presente, vá lá... Mas que a tônica fossem: mentiras, chantagens, rejeições, furtos, seduções, traições, castigos, enfim, um festival de condutas “edificantes”, foi além do imaginado... O que dizer dos temas tão inventivos e inovadores como flores e borboletas, máquinas do tempo, palhacinhos alegres e outros que tais... O que dizer do fino humor calcado nos mais fascinantes programas oferecidos pela TV, no melhor estilo de “Os trapalhões” (ou congêneres)? O que dizer dos preconceitos de toda e qualquer espécie, da rigidez e do convencionalismo no comportamento dos

personagens, da grossura como elemento constante de “humor”, da filosofia de baixa qualidade, do palavreado adulto, do excesso de verbosidade, das situações inverossímeis aventadas, da pouca ação existente (justo em teatro?) e da vivência estupefaciente destes personagens destas histórias infantis? (Abramovich, 1983a, p. 81-82).

O quadro que a estudiosa sintetiza do conjunto de textos é preocupante e apresenta equívocos de diversas naturezas, mas o que nos chama mais a atenção é o desconhecimento da infância e suas singularidades, bem como da concepção de dramaturgia que dialoga com esse público. Seria possível, de acordo com ela, aceitar desacertos como a falta de conhecimento apurado sobre estrutura e construção dramaturgical, o que implica, por exemplo, a confusão entre roteiro televisivo e dramaturgia; contudo, desconhecer e menosprezar o universo da infância torna-se algo mais sério, porque implica uma atitude desrespeitosa e invasiva do adulto em relação à criança<sup>11</sup>. Aspectos levantados por Abramovich (1983a, 1983b), como o moralismo, os preconceitos, a rigidez e o convencionalismo e a filosofia de baixa qualidade, dizem muito sobre o momento cultural do país. Então, sob regime militar há doze anos, o que certamente se refletiu de forma latente nas concepções dos textos submetidos ao concurso, visto que naquele momento apenas se iniciavam os primeiros acenos para a redemocratização, que só viria a se concretizar dali a quase uma década. Some-se a isso a escassez de estudos, até aquele momento, sobre a dramaturgia para a infância e discussões nos círculos universitários e artísticos, o que pode ter contribuído para deixar os autores e as autoras que submeteram textos sem referências teóricas sólidas para aprimorarem seus trabalhos.

A partir de sua participação no júri do Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil, no ano seguinte, isto é, 1977, Abramovich escreveu o artigo acadêmico intitulado “Cadê a imaginação dos novos autores de teatro infantil? O preconceito comeu”, publicado inicialmente na revista *Psicologia Atual* (São Paulo), no ano de 1979. Na coletânea utilizada neste estudo, o artigo recebeu o título “Peça em cartaz: Projeto Herodes, II Ato – Os personagens”. Na abertura do artigo, a autora comenta que, dos 124 textos inscritos, somente 10 chegaram à discussão final e à premiação: “[...] 10% do material tinha condições de ser aproveitado [...]” (Abramovich, 1983b, p. 89); na verdade, um pouco menos, se fôssemos calcular com precisão.

<sup>11</sup> Abramovich (1983a), na sequência do ensaio, exemplifica, com fragmentos das peças avaliadas, vinte e cinco ocorrências desses equívocos mencionados no fragmento transcrito.

Na avaliação da ensaísta, muitos pontos negativos do concurso anterior se repetem, o que ela expressa em diferente formulação, na abertura do artigo:

Um festival de “obviedades”, de estereotípias, de previsibilidades (não há o inesperado, a surpresa), de incoerência (no andamento dos personagens...) de colocação de vivências adultas, plenos de toda espécie de preconceito e/ou conflitos... (páginas infundáveis onde não acontece absolutamente nada...) O mau gosto imperando, a agilidade nos diálogos inexistindo, os finais abruptos porque não sabiam como terminar, as imagens pobres e gastas, as relações dúbias entre os personagens e a relação proposta com a plateia instigando respostas óbvias e histéricas... Enfim, em geral, faltava saber escrever, não confundir síntese com simplismo, deixar a imaginação fluir, o lúdico existir, a originalidade se propor, a magia envolver, a ação não ser verbal, as contradições aparecerem (e não o caos...). Sobretudo, faltava saber de teatro, de criança e da relação entre os dois... (Abramovich, 1983b, p. 89).

Novamente chama atenção a constatação de que as peças inscritas demonstram, em síntese, desconhecimento sobre o teatro e a criança no âmbito do texto, isto é, da dramaturgia que articula o universo criativo-textual do gênero dramático em direção à infância. No artigo em questão, Abramovich (1983b, p. 89) se ateve “a arrolar o tipo de personagem que surge e em qual quantidade, para se ter uma amostra do universo e de quem mora nele, segundo alguns dramaturgos que escrevem para crianças [...]”. Seu propósito foi elaborar um estudo que

[...] sirva de subsídio para estes e novos autores que resolverem se adentrar no mundo do teatro das crianças, criando personagens com os quais ela possa se identificar e encontre explicações sobre ela mesma e os problemas que vive [...] (Abramovich, 1983b, p. 89-90).

Depois do levantamento e da classificação realizada pela autora, ela assim a resume:

Centrando seus personagens (e, portanto, suas cenas, seus conflitos, sua ação dramática) dentro desse quadro paupérrimo, ainda prioritariamente habitado por animaizinhos e plantinhas, onde as mulheres não fazem nada, os homens exercem profissões longínquas, os elementos urbanos não surgem (a não ser como adereços de cena, mas não como protagonistas), quem governa são os reis (os de sangue azul e os leões, enfim, quem nasceu predestinado para o posto (Abramovich, 1983b, p. 95).

Apesar da intenção de fomentar uma produção que pudesse representar os novos caminhos da dramaturgia para a infância, quando observados também pelo viés da criação dos personagens, o que percebemos é que a motivação em escrever não revela traços de inovação no que diz respeito à construção de personagens:

Há pouquíssimos personagens novos, que saem do imaginário desses dramaturgos... E esses não são propriamente criações em sua maioria esmagadora: têm a estrutura dos anteriores, atuando em outro contexto... pouca inventiva, pouca ousadia, pouco mergulho, criando efetivamente novos personagens e não meras repetições de velhos conhecidos (Abramovich, 1983b, p. 93).

Outras constatações no levantamento realizado pela ensaísta merecem destaque, como o preconceito sexista revelado em números: os profissionais masculinos surgem no texto em 157 situações e as mulheres são lembradas 29 vezes, uma proporção de 5 para 1. Ainda e mais alarmante: observando a categorização do trabalho masculino, há uma aceitável divisão entre profissionais liberais, profissionais da arte, comerciantes, profissionais ligados à Polícia e à Lei, políticos (quase inexistentes), operários e pequenos assalariados, marginais, sendo que esses últimos aparecem em número bastante reduzido. Todavia,

[...] seguindo as mesmas categorias para as profissões femininas, vamos encontrar – em 1977! – este rol de mulheres empenhadas com seu trabalho: Liberais: 2 (professoras); Artistas – nenhuma; Comerciantes – nenhuma; Policiais – nenhuma; Pequenas assalariadas: 8 empregadas, 2 lavadeiras, 1 secretária e 1 lavadeira; Marginais: 1 Cigana e 6 Bailarinas, que no texto são obviamente prostitutas; Outras: 1 Mis e 7 Grã-finas (Abramovich, 1983b, p. 91).

O sexismo faz com que a dramaturgia revele a incapacidade de as personagens femininas de fato desenvolverem atividades ligadas à produção nas mesmas frentes que os homens, relegando a elas espaços menores dentro da construção dramaturgica: ou são criadas ou são grã-finas. Obviamente que não inferiorizamos uma mulher pela atividade que realiza no contexto de uma família, de um lar, de uma casa, sobretudo quanto à importância do trabalho doméstico na história de nosso país; contudo, ocorre que, em tais enredos, a referida atividade não é reconhecida como relevante, de modo que as personagens que a assumem atuam como coadjuvantes, relegadas à função figurativa e ao cumprimento de ordens. Pode não parecer, mas

esse aspecto contribui para a invisibilidade do trabalho realizado no espaço doméstico, aspecto para o qual a sociedade brasileira recentemente passou a observar com a devida atenção. Ainda, numa perspectiva parecida, a mulher surge nos textos na profissão de “mãe”, “sendo bastante enfatizada a pouca cultura que possuem e a sua incompetência para qualquer atividade, y *compris*, a materna” (Abramovich, 1983b, p. 92).

### **Considerações para o fechamento**

Foi desse contexto que apontamos caminhos e vertentes a partir dos textos dramáticos inscritos no concurso em questão, como fez Abramovich (1983a, 1983b), e dos premiados de cada edição e, ainda hoje, retomar tais publicações com a finalidade de perceber nuances que possam indicar as estratégias que, propositalmente ou não, contribuíram para que a dramaturgia desses períodos chegasse até os períodos seguintes, evidenciando o trabalho que temos nomeado de mediação editorial da dramaturgia infantil brasileira. Se, por um lado, ocorreu o incentivo para a criação, por meio da abertura das inscrições do concurso em questão (e de outros), com premiação em dinheiro e, principalmente a publicação, também emerge uma série de questões sobre o teatro direcionado às crianças que os textos dramáticos permitem revelar.

É a partir daí que podemos dimensionar a importância no movimento que os Concursos Nacionais de Teatro Infantil revelam e deixam evidente um modo de pensar a criança e a dramaturgia a ela destinada e, por extensão, algumas questões que orientam o teatro a elas produzido, considerando o importante número de inscritos e a imensa diferença entre os premiados e publicados (no que se refere ao número – 3 ou 4 a cada edição) e, principalmente, às características que orientam as escolhas, haja vista as considerações de Abramovich sobre os textos inscritos nos anos de 1976 e 1977. Parece-nos que, frente a tais considerações, a mediação editorial cumpriu um papel ainda mais importante também em possibilitar que as peças vencedoras fossem editadas, dando início à trajetória editorial de textos dramáticos e autores de teatro de destaque que se fizeram perceber distintos num contexto em que a tônica era uma dramaturgia e, por extensão, um teatro para a infância que negava a própria natureza dessa arte.

Cabe salientar que muitos textos inscritos no concurso foram montados (encenados) nos anos seguintes, à revelia do que pensam os avaliadores sobre as suas concepções de infância, dramaturgia e teatro, e o modo como esses universos dialogam na arte oferecida às crianças. À título de nota, cabe registrar que Maria Lúcia Pupo (1991), em pesquisa publicada no livro *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*, realiza a análise sistemática de setenta textos teatrais levados aos palcos paulistas de 1970 a 1976 e assinala a constante presença do maniqueísmo, do didatismo e de estereótipos atrelados às personagens e aos enredos nos referidos textos dramáticos. O maniqueísmo, “situação em que ocorre dicotomia entre o bem e o mal” (Pupo, 1991, p. 62), era verificado não como um componente da narrativa dramática, mas como mote principal de um grande número de textos: os enredos dessas histórias resumiam-se à própria dicotomia entre o bem e o mal, negando a dramaturgia que poderia ser construída a partir desses componentes.

O didatismo também foi presença constante nos textos examinados por Pupo, muitas vezes imbricado com a presença do maniqueísmo. Conforme a pesquisadora, o didatismo é percebido em textos que traduzem intenções claramente instrutivas ou “em situações em que a personagem realiza exposição de qualquer tipo” (Pupo, 1991, p. 105). Ao analisar as personagens, tendo em vista sua padronização, fica evidente, no conjunto de textos, o emprego do conceito de estereótipo. Trata-se da “consagração de generalizações, que faz da personagem um ser cristalizado e inalterável” (Pupo, 1991, p. 106). A evidência dessa ocorrência, segundo a autora, está nas situações em que são emitidos preconceitos, lugares-comuns ou frases feitas.

O estudo de Pupo (1991) observa os textos já encenados e as características de tal dramaturgia são muito semelhantes aos apontamentos de Abramovich (1983a, 1983b) trazidos na seção anterior. Essa aproximação exige perceber que as questões levantadas por Abramovich (1983a, 1983b), em relação aos textos inéditos do concurso, não refletem somente um modo desorientado de se escrever dramaturgia frente aos estímulos do Concurso Nacional de Teatro Infantil, que podem ter colocado em atividade de escrita pessoas sem conhecimento de dramaturgia, de teatro e, principalmente, da infância. Trata-se, antes da tônica do período, de um pensamento concebido e fixado na concepção desse bem cultural que é o teatro para a infância, cujo texto dramático se apresenta como elemento importante. Barbara Heliadora afirmava, em crítica publicada no início da década de 1960: “Inventou-se que escrever para teatro infantil é fácil a quem não consegue escrever para um teatro sem limites de idade, e

multiplicam-se os textos que variam do estarrecedor ao inenarrável” (Heliadora, 2007, p. 191).

O que vimos nos anos seguintes confirmou as palavras da especialista.

## Referências

ABRAMOVICH, F. Uma tragédia. E para crianças. In: ABRAMOVICH, F. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983a. p. 81-88.

ABRAMOVICH, F. Cadê a imaginação dos novos autores de teatro infantil? O preconceito comeu. In: ABRAMOVICH, F. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983b. p. 89-95.

ARROYO, L. Teatro, um ensaio. In: ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2011. Originalmente publicado em 1968. p. 275-281.

BRAGA, H. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 165-178, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007243>. Acesso em: 31 maio 2024.

CHARTIER, R. A mediação editorial. In: CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Tradução: Fulvia M. L. Loreto. São Paulo: Editora da Unesp, 2002a. p. 61-76.

CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época da moderna – séculos XVI e XVII*. Tradução: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002b.

HELIODORA, B. A grave responsabilidade no teatro infantil. In: BRAGA, C. *Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 190-195.

MACHADO, M. C. Pluft, o fantasma. In: MACHADO, M. C. *Pluft, o fantasma e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 135-195.

MACHADO, L. R. (org.). *Maria Clara Machado: teatro infantil completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.

MAGALDI, S. Pluralidade de tendências. In: MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 254-278. Originalmente publicado em 1962.

PUPO, M. L. de. *No Reino da Desigualdade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. *Teatro infantil – 1976*. Brasília, DF: MEC, 1977.

TECEDEIRO, A. *A axila de Egon Schiele (poesia reunida 2014-2020)*. Porto: Porto Editora, 2020.

ZILBERMAN, R. *Yes, nós temos teatro*. In: ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021. p. 146-158. Originalmente publicado em 2005.

### Notes from the ‘survival’ of playwriting for children in the context of editorial mediation of the National Children's Theater Contest

**Abstract:** The popularity of Brazilian children's dramaturgy works with children is not the result of reading the dramaturgical text but of access to the creation of these texts (Zilberman, 2005). Thus, it is possible to affirm that the dramaturgy for children, which was published in Brazil until the mid-1990s (except in particular cases), was not intended for children's reading (reception through the printed text) but for the adult audience formed by professionals of the various languages related to theater, who were not just responsible for performing it on the stage, but also played a crucial role in its reception. This study seeks to confirm and exemplify the former argument using an example of dramaturgy published in the 1970s in the context of the dramaturgy competitions held in Brazil, especially the National Children's Theater Competition, the *Children's Theater*—1976, which consisted of four award-winning plays. Therefore, we can see the edition of the volume in question – as occurred in each edition of the contest and other competitions held in Brazil – in a context that considers it the first movement of editorial mediation (Chartier, 2002a, 2002b), capable of enabling essential texts to be established, remain and reach the following periods, making it is possible to find other readers.

**Keywords:** Editorial mediation; Dramaturgy for childhood; Reading of dramaturgy.

**Recebido em:** 10 de junho de 2024.

**Aceito em:** 27 de julho de 2024.