

ASPECTOS DRAMATÚRGICOS INFANTIS EM *CAPA-VERDE E O NATAL, DE OSMAN LINS*

*Infant dramatist aspects in
“Capa-verde e o natal, Osman Lins”*

Amanda Lucy dos Santos Costa*
Robson Teles Gomes**

1 INTRODUÇÃO

A literatura infantojuvenil surge como ferramenta de inserção das crianças em um mundo cultural antes limitado aos adultos. No início, poucos foram os que se dedicaram a atender às especificidades do gênero, muito embora, mais tarde, muitas obras tenham sido voltadas para esse ascendente público. Tendo em vista que produzir uma literatura infantojuvenil é mais que escrever “bobices” para crianças, deve-se buscar compreender como pensa e o que pensa uma criança; deve-se saber como ela se expressa e com que objetivos; deve-se tê-la como protagonista da ação e não como mera espectadora de uma “historinha”; é preciso considerar, ao escrever, a interação com um ser em processo de formação social, mas não apenas isso, um ser que, estando em formação, não se encontra vazio de conhecimentos e expectativas. Desse modo, é preciso utilizar uma linguagem específica para esse público.

Monteiro Lobato, o precursor da literatura infantojuvenil no Brasil, considerando que a literatura de que se dispunha no início do século XX não atendia às necessidades de um leitor inexperiente – em processo de formação de caráter – dedicou anos de sua vida à criação de um gênero que proporcionasse enriquecedoras experiências ao leitor recém-introduzido e que também trouxesse à tona o prazer da leitura.

* Graduada em Letras – Licenciatura dupla: português/inglês pela Faculdade Frasinetti do Recife (FAFIRE); especialista em Língua e Literatura inglesa (FAFIRE) e em Literatura Infantojuvenil (FAFIRE). E-mail: amanda_lucy@hotmail.com

** Doutor em Literatura e Cultura, pela UFPB; professor da UNICAP e da pós-graduação da FAFIRE. prof.robsonteles@gmail.com

Dessa forma, tem início um novo ciclo de aprendizado, não só de leitores, mas principalmente de escritores, que pouco a pouco foram se aprimorando na arte de escrever para esse público tão exigente. A modalidade infantil e juvenil tornou-se tão importante que se expandiu para além da literatura. No teatro, ao se voltarem para o público infantojuvenil, escritores e diretores ganharam um leque de possibilidades para lidar com o imaginário infantil. Junto com as possibilidades, veio também a responsabilidade de utilizar adequadamente esse espaço de interação para (re)construir, juntamente com a criança, um conceito de “mundo” e de “sociedade”, utilizando a linguagem mais adequada para isso.

Osman Lins, escritor pernambucano, em obra singular, dedicou-se à criação de um universo infantil no qual reuniu importantes personagens brasileiros, universais e folclóricos, que também fizeram parte da sua infância. Em *O Diabo na noite de Natal* (LINS, 1977), sua única obra infantojuvenil, Osman Lins põe em confronto personagens clássicos que, em conjunto, trabalham para solucionar um conflito. Essa obra, mais tarde adaptada para o teatro e publicada sob o título de *Capa-Verde e o Natal* (LINS, 1967), traz a criança para o mundo da fantasia, por meio do espetáculo visual tridimensional, rico em detalhes e figuras de linguagem, permitindo à criança o contato com relações interpessoais e valores humanos presentes na sociedade.

O nosso estudo diz respeito a essa linguagem teatral no universo infantojuvenil, destacando a importância desta para o desenvolvimento do indivíduo e a construção de suas relações. O nosso objetivo maior é demonstrar como a linguagem revela a qualidade artística, ética e moral presente nessa obra do pernambucano Osman Lins.

2 A LINGUAGEM NO TEATRO INFANTIL

O teatro infantil está muito relacionado à literatura infantil, de modo que muitos autores, ao discorrem sobre um, acabam incorrendo em pertinentes observações sobre o outro. É o caso dos estudos de Sonia Pascolati (2005), que compara o prazer que as crianças demonstram ao ouvirem e contarem histórias ao “fenômeno encantatório” que se observa nos espetáculos infantis, no que diz respeito, principalmente, à reação do público às encenações.

É maravilhoso observar a resposta das crianças aos estímulos do palco. O apagar das luzes é como um código secreto, um “abrete, sésamo”, permitindo a entrada num universo de magia repleto de sons, luzes, cores e movimentos que embalam a imaginação infantil, alimentam seu “desejo de ficção” e descortinam um mundo transfigurador do real (PASCOLATI, 2005).

Esse testemunho tão espontâneo da autora nos remete à própria atmosfera do teatro, onde até o apagar das luzes tem um significado e transmite uma mensagem: “O espetáculo vai começar”. Como, no teatro, tudo é linguagem, há, de acordo com Nazareth (2006), uma “trama de linguagens diversas que, reunidas, formam um só tecido – o espetáculo teatral”. Segundo esse diretor, não raramente o teatro infantil se utiliza de outras linguagens para compor o espetáculo. A linguagem de animação, o Teatro de Sombras, o Teatro de Bonecos são exemplos disso. O diretor adverte, porém, que muitas vezes se vê o uso desses recursos de forma inadequada, exagerada, sem técnica e, em suas palavras, o uso dessas linguagens é feito de forma “pouco séria”, o que não contribui para o espetáculo e nem para a linguagem.

Uma linguagem bastante utilizada no espetáculo infantil (mas não apenas para o público infantil) é a linguagem do *clown*, que se caracteriza por, nas palavras de Patrice Pavis (2011, p. 62), “ser um teatro completo, baseado no autor e no coletivo, redescobrimo o poder do gesto e da improvisação”. A coreografia também é um recurso sempre presente, e, para Nazareth (2006), deve ser realizada por profissionais de dança; as acrobacias, inclusive, não podem ser desengonçadas e malfeitas, além de serem recursos muito bem fundamentados no contexto da cena.

Segundo Pavis (2011), os espetáculos, atualmente, não guardam mais fronteiras entre fala, canto, gesto ou dança, tudo faz parte de uma coreografia de encenação. Para o autor, “a coreografia abrange tanto os deslocamentos e a gestualidade dos atores, o ritmo da representação, a sincronização da palavra e do gesto, quanto à disposição dos atores no palco” (PAVIS, 2011, p. 72). Por esse motivo, deve haver uma preocupação, no sentido de que esse recurso seja harmonioso e legível, do ponto de vista do espectador.

Cada linguagem carrega um código. Existem momentos e oportunidades para dispor de cada uma. Há especialistas em direção musi-

cal, em iluminação e em direção corporal para cada tipo de linguagem, justamente para evitar o desastre de se ter uma cena medíocre.

E, quanto à linguagem verbal e sua adequação para as crianças, Marco Camarotti (2005), ao relatar sua experiência no grupo Jabuti com crianças na faixa etária de oito a doze anos, observa que é necessário um cuidado especial ao criar os textos infantis, pois o adulto e a criança utilizam a palavra de diferentes modos para se expressar. O mesmo acontece com a linha de raciocínio no que diz respeito à sequência lógica e sistemática.

Baseando-se nos estudos de Piaget, Camarotti afirma que

[...] é fundamental que a linguagem empregada com a criança nessa fase (entre os sete e os onze anos) seja o mais desprovida de caráter predominantemente simbólico, sob pena de não se conseguir uma real comunicação com ela, através da linguagem. Esta necessitará ser bastante próxima da realidade direta, manipulável (CAMAROTTI, 2005, p. 27).

Isso porque nessa fase a criança está desenvolvendo ainda a consciência de que as palavras podem não corresponder ao objeto que indicam. Esse cuidado deve ser tomado sob o risco de que a criança deixe de se interessar pelo espetáculo, por não condizer com a realidade dela. Como defende Kadota (2009, p. 20), “A feitura do texto não pode se pautar apenas pelo desejo de dizer o que se pensa, mas adaptar-se ao modelo de mensagem que os diferentes tipos de comunicação exigem”.

Outros fatores considerados prejudiciais à linguagem teatral são estudados por Maria Aparecida de Souza (2001): o *didatismo*, o *maniqueísmo* e o *estereótipo*. Muito comuns nas peças infantis, principalmente em adaptações de contos de fadas, esses fatores empobrecem a ação dramática e conseqüentemente a arte teatral.

Não é difícil encontrar adaptações em que a fantasia e o encanto são preteridos para dar lugar ao elemento moralizante, ético, que insiste em relacionar o desfecho da história à importância da obediência aos pais; momento em que o personagem quebra a fantasia ao lembrar às crianças que é preciso ser honesto para não se tornar um “vilão” etc. Para Souza (2001), o *didatismo* se apresenta em formas distintas:

A primeira forma é a que explica o que vai acontecer ou o que está acontecendo durante o espetáculo. Em alguns casos, a cortina do palco

está fechada, surge uma voz sintetizando a história deixando o final em suspenso [...] a segunda forma em que se apresenta o didatismo é a que veicula mensagens, sugerindo normas de comportamentos. [...] ou, ainda, há exemplos das que fazem explicações sobre algum assunto externo à história, como uma verdadeira aula tradicional (SOUZA, 2001, p.12-13).

O *didatismo* é considerado uma falha no teatro infantil, pois, se de um lado, subestima a capacidade de compreensão do público, de outro, põe em dúvida a qualidade da encenação. Além disso, nos casos em que sugere algumas normas de comportamento ou conteúdos científicos externos à história, torna-se verdadeiro empecilho à linguagem teatral, pois favorece a verbalização em detrimento da ação, tornando-se uma verdadeira aula expositiva, enquanto deveria ser, pela sua essência teatral, pura *ação dramática*.

Esse assunto é constantemente abordado pelo dramaturgo, diretor e professor de literatura Carlos Augusto Nazareth, um dos criadores do Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil (CEPETIN), que tem, justamente, o objetivo de refletir sobre a qualidade dos espetáculos infantis em exposição para nossas crianças. Em uma de suas publicações, no *site* oficial do CEPETIN, Nazareth critica a falta de conhecimento que leva, muitas vezes, alguns realizadores do Teatro Infantil a fundamentarem-se em uma errônea interpretação do que seria Teatro Didático em Brecht. Conforme Nazareth (2006),

Bertolt Brecht (1963)¹ a toda hora é chamado a dar seu depoimento sobre a validade do teatro didático, talvez evidenciando uma falta de conhecimento do que seja o teatro didático de Brecht – didático porque o famoso afastamento brechtiniano permite que a compreensão do todo do espetáculo teatral não fique imerso totalmente na emoção, abrindo espaço para a reflexão e daí o aprendizado e daí o didático, completamente diferente do ensinar a que muitas vezes se propõe o Teatro Infantil, hoje e sempre talvez. Muito pelo contrário, o teatro didático de Brecht, assim se chama, porque ajuda o homem a se perceber no mundo e a tirar conclusões por si mesmo – não dita normas. Em seu Estudo sobre teatro, Brecht (1963) diz – “o teatro não foi feito para ensinar”. Enquanto o teatro infantil estiver fora das discussões acadêmicas, dificilmente ele conseguirá atingir um *status* de Arte Maior (NAZARETH, 2006).

¹ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

Vemos que desde o século passado se discute se o uso do teatro com fins didáticos o descaracteriza como forma de arte. Para Brecht (*apud* Nazareth, 2006), o teatro acaba (eventualmente) promovendo uma aprendizagem, sendo “didático”, a partir do momento em que promove a reflexão, a reordenação dos conhecimentos do espectador. Mas esse tipo de aprendizagem não pode ser comparado à “aprendizagem” – forçada, empurrada goela abaixo nas crianças, de forma descontextualizada e superficial – que se vê hoje em alguns espetáculos infantis.

Outro fator que superficializa as peças infantis é o *maniqueísmo*, que é apontado por alguns psicólogos como um recurso necessário ao entendimento da criança, pois deixa mais claro o papel de cada personagem na trama. Souza (2001), ao pesquisar sobre os aspectos que problematizam o fazer teatral infantil, notou que

a dicotomia entre o bem e o mal não parece se apresentar com o propósito de deixar clara a trama para que o público a compreenda melhor, mas, sim, favorecer a simplificação da construção de personagens que se apresentam com poucos detalhes, sem dinâmica própria e com dificuldade de definirem-se através da interpretação teatral. Neste sentido, o que prevalece para a identificação dos personagens é, em parte, o figurino (num caso mais extremo, de descaracterização, um dos atores que representava um urso usou, durante todo o espetáculo, uma camiseta com seu nome: “Puf”) e em parte, a apresentação verbal em lugar da ação (SOUZA, 2001, p. 11-12).

É dizer que existe uma grande diferença entre “clareza” e “simplificação”, já que o simplório não é necessariamente claro e o complexo não se torna obrigatoriamente obscuro. Enquadrar as personagens no lado do “bem” ou no lado do “mal” é um recurso que visa a “simplificar” a trama, para o “melhor entendimento” do público infantil, o que se configura em mais uma forma de subestimar a capacidade das crianças de compreender a complexidade das personagens.

Nesse caso, a realidade do espetáculo deve se aproximar ao máximo da realidade das relações interpessoais do seu público. Caso contrário, incorre também no risco de se ter uma personagem tão “boazinha” que provoque frustração nas crianças, ao sugerir uma forma de comportamento exemplar e ideal que não condiz com a realidade, pois todas são seres complexos e que possuem uma ambivalência de senti-

mentos e de ações. O teatro, assim como a literatura, é um espaço de liberdade e de realização. A criança, nessa perspectiva, sente a necessidade de se realizar através da personagem.

Por fim, outro dos aspectos problematizadores é o *estereótipo*. Segundo Souza (2001), o estereótipo contribui para a desvalorização da ação dramática, pois conta com personagens identificados por seu figurino “clichê” e determinadas “falas” características, o que também contribui para a disseminação de um preconceito. Por exemplo:

Os personagens que representam os avós são, invariavelmente, velhos (parece que não existem avós na faixa dos 40 a 50 anos de idade). Quando esses personagens passam a ser pais ou mães, seguem os mesmos padrões estéticos, independente de como se sente, comportam-se ou lutam por seus valores. Sob outro ângulo, observamos que a forma em que são concebidos em nosso meio, o sexo, a idade e as emoções humanas, é que leva à criação de personagens estereotipados, apresentando-se como os únicos verdadeiros (SOUZA, 2001, p. 13).

Tanto é verdade que o estereótipo contribui para o afastamento da realidade que, na maioria das peças observadas pela autora, a personagem que mais sofria com o estereótipo era a própria criança, representada com o tipo de vestimenta conhecida como “jardineira”, em quase todos os casos. Apesar disso, a autora afirma nunca ter visto pessoalmente nenhuma criança vestida assim nas plateias.

3 CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM CAPA-VERDE E O NATAL

A princípio, é necessário esclarecer que a análise que faremos será do texto teatral e da *probabilidade* deste como espetáculo, e não, a rigor, do espetáculo realizado no palco. Essa é uma das questões genéricas de que trata Massoud Moisés (2007), ao explicitar a perspectiva de que o texto teatral é, sim, uma manifestação literária, à medida que aplica a palavra como meio de comunicação, perspectiva que adotamos na nossa análise.

Devemos, antes, deixar clara a definição de texto teatral, que, segundo Moisés (2007), consiste em uma manifestação literária diversa à de um conto, uma novela ou à de um poema. Trata-se, então, de um gênero específico, que difere dos demais não apenas em aparência formal, mas em estrutura, devido ao seu desígnio representativo.

Evidentemente que a palavra torna-se apenas uma das linguagens utilizadas, quando o texto teatral é encenado no palco, e, exatamente por isso, Moisés (2007) conclui ser o teatro uma arte híbrida. Partindo desse pressuposto, o autor indica como proceder diante da dificuldade de análise de uma peça teatral:

Primeiro que tudo, assentar que a análise convergirá primordialmente para aspectos literários da peça, ou seja, encarará a peça enquanto texto. Mas ocorre que a análise de tais aspectos literários atingirá determinado ponto, para além do qual já estaremos invadindo o plano da representação, ou seja, da peça encenada. Nesse caso, teríamos de avaliar o texto em sua representabilidade, sua teatralidade, ou sua probabilidade como espetáculo (MOISÉS, 2007, p. 203).

Dito isso, incorremos em necessárias e limitadas observações a respeito de todas as formas de linguagem presentes na obra, por exemplo, a música, a coreografia, a iluminação etc., considerando as nossas limitações quanto aos aspectos não verbais do espetáculo, pois esses só poderão ser inferidos à medida que estejam indicados no texto como forma de rubrica ou mesmo como ação.

Apesar de estarmos observando também a possibilidade do texto enquanto espetáculo, convém mencionar que “a qualidade de uma peça não reside na sua representabilidade” e, sim, num conjunto de fatores de ordem estética e ética (MOISÉS, 2007, p. 204). É dizer que a encenação é apenas um requisito, diante da mensagem que o texto transmite.

3.1 LINGUAGEM TEATRAL E INFERÊNCIAS

Osman Lins cria oportunidades para que a criança resgate conhecimentos e participe ativamente da trama, inferindo significados, fazendo conexões e tirando conclusões, pois há espaço para a livre interpretação.

Logo de início, é interessante visualizar a heterogeneidade de personagens expostas, dentre as quais destacamos uma criança. Esta não é personagem oriunda de nenhum conto específico e não tem um nome próprio, sendo chamada apenas de Menino, mas está totalmente caracterizada como o Pequeno Príncipe – nesse caso, qualquer semelhança não é mera coincidência. O figurino, nesse caso, contribui sobremaneira para a realização dessa inferência, sendo ele, por exemplo, o instrumento utilizado para essa comunicação. Ao provocar a interação

do público com a trama, esse instrumento torna-se linguagem, conforme a concepção de Koch (2010):

Por meio dela [linguagem] realizam-se, no interior de situações sociais, ações linguísticas que modificam tais situações, através da produção de enunciados dotados de sentido e organizados de acordo com a gramática de uma língua (ou variedade de língua). Assim sendo, como escreve P. Bange (1983)², um ato de linguagem não é apenas um ato de *dizer* e de *querer dizer*, mas, sobretudo, essencialmente um *ato social* pelo qual os membros de uma comunidade “inter-agem” (KOCH, 2010, p. 75).

A analogia que se pode fazer entre o Pequeno Príncipe e o Menino nos leva a conectar esses dois personagens a outro personagem clássico: o Menino Jesus. O infantil e o bíblico têm muito em comum: ambos são “príncipes”, não pertencem ao planeta Terra, vêm de algum lugar do Espaço. Além disso, o Menino em *Capa-verde e o Natal* tem coragem e disposição de se sacrificar para salvar os demais. Essa atitude dialoga perfeitamente com a ideia de que esse Menino pode ser o Menino Jesus, como fica sugerido no final da peça, depois que o Menino salva a todos das armadilhas do Diabo.

3.2 LINGUAGEM TEATRAL E PSICANÁLISE

O fato de muitos personagens terem sido resgatados dos clássicos do imaginário popular permite-nos a alusão a elementos da psicanálise, pois muitos contos de fadas tratam, por meio da Literatura, de conflitos reais presentes no cotidiano das crianças e cuja solução, possivelmente, contribuirá para o amadurecimento delas.

A presença do Diabo em uma peça infantil é intrigante, mas sanados os preconceitos, infere-se que o Diabo nada mais é que a representação do mal, assim como o dragão (personagem bastante presente em contos medievais) ou as bruxas dos contos de fadas. Se é um fato comum na modalidade infantil, para o Autor não passa de mais uma forma de perceber o mundo, pois, como já foi observado, Lins não dispensa a utilização de elementos religiosos. O que não deveria ser motivo de muita admiração, pois o psicanalista Bruno Bettelheim (1980), ao estudar a

² BANGE, P. *Points de vue sur l'analyse conversationnelle*. DRLAV 29 – *Communiversion*. Paris, 1983, p. 1-28. Bange apresenta um estudo geral sobre análise da conversação.

psicanálise presente nos contos de fadas, afirma que “muitas histórias da Bíblia podem ser reconhecidas como similares a contos de fadas”. Inclusive, pode-se perceber na personagem da Mãe do Menino, por exemplo, uma personagem bíblica, uma imagem de proteção que dá a segurança e o conforto de que a criança necessita quando está longe dos pais, uma espécie de “anjo da guarda”. Obviamente a criança sabe que essa figura não oferece uma segurança real, mas enquanto uma pessoa não pode conseguir completa segurança para si mesma, as imaginações e projeções são bem mais preferíveis a nenhuma segurança. É tal segurança (parcialmente imaginada) que, quando experimentada por tempo suficiente, permite à criança desenvolver aquele sentimento de confiança na vida de que ela necessita para crer em si mesma – uma confiança necessária para que aprenda a resolver os problemas da vida através de suas próprias e crescentes habilidades racionais (BETTELHEIM, 1980, p. 64).

Desse modo, o que importa não é o fato de essa ou aquela personagem constar nos livros bíblicos ou partir dos antigos contos popularizados pela oralidade ou mesmo ter sido recentemente criado. O relevante é que cada personagem tem a função de projetar comportamentos e situações que vão refletir no imaginário da criança e na forma como ela enfrenta o mundo. Ela passa a utilizar, dessa forma, a linguagem de modo que suas ações sejam “espelho” do seu caráter.

Ingedore Villaça Koch (2010), sobre as diferentes concepções da linguagem, afirma que, ao longo do tempo, diante das diversas que surgiram, conservam-se as concepções de linguagem “como representação (espelho) do mundo e do pensamento; como instrumento (ferramenta) de comunicação; como forma (lugar) de ação ou interação” (KOCH, 2010, p. 7).

Nesse caso, temos a linguagem como forma de reflexão do mundo, numa relação do homem consigo mesmo; como meio de emitir mensagens, numa relação funcional, em que ela está em função do homem, para solucionar possíveis conflitos; e como atividade que possibilita não somente a comunicação entre indivíduos sociais, mas a interação, o relacionamento, o convívio.

3.3 LINGUAGEM TEATRAL E LUDICIDADE

Macedo e Silva (2011), ao analisarem o aspecto lúdico em *Capa-verde e o Natal*, comentam que fazer as crianças imaginarem caracteri-

zações de personagens que nem sequer conhecem é um exercício lúdico proporcionado pelo Autor. É o caso das Pastorinhas, do Amarelinho e do Negrinho do Pastoreio, que, vindos de uma cultura popular, não fazem parte de um imaginário coletivo, mas são levados ao conhecimento do público, durante a leitura ou por meio do espetáculo.

Ainda segundo Macedo e Silva (2011), outra grande “apoteose do lúdico” é a existência da semente de uma flor azul que se alimenta de juramentos quebrados. Esse elemento mágico e maravilhoso, além de estar relacionado com o lúdico, ainda atua com forte simbologia. A semente, presente em muitos contos de fadas, como *João e o pé de feijão*³, por exemplo, já é, por si só, um símbolo da vida, do (re)nascimento, da transformação de dentro para fora; nesse caso, renasce a esperança da salvação. Para João, as sementes mágicas significam a *chave* para a solução dos seus problemas. Há que se enfatizar a condição de chave, e não de solução, pois a solução advirá a partir da iniciativa de João de plantar as sementes e enfrentar o desconhecido, subindo no pé de feijão. E o poder dado à quebra de um juramento faz com que a simbologia seja ainda maior, pois enfatiza o poder e a importância de uma promessa – e da palavra, como tanto buscava Osman Lins na literatura.

Outro elemento lúdico é a luta de saco de papel, que é decisiva para o desfecho da trama, sinalizando que disputas acontecem e, na maioria das vezes, são necessárias para que haja a conquista, mas que essas disputas não precisam ser, obrigatoriamente, violentas. Há formas justas de se disputar, e a disputa justa consagra o merecimento do vitorioso.

3.4 LINGUAGEM TEATRAL E SILÊNCIO

Evidentemente, o número de participações em falas não define a importância do personagem para a resolução do conflito, já que o Super-homem tem nove participações contra nenhuma palavra de Carlitos (personagem mudo) e, no entanto, é Carlitos quem convence, de maneira genial, o Diabo a entrar em um acordo com os convidados. O Super-homem, em todas as vezes que falou, deu demonstrações de medo, covardia e foi ridicularizado.

³ Conto de fadas de origem britânica “*Jack and the Beanstalk*”. Sua versão mais antiga registrada é a de Benjamin Tabart (1807), popularizada com a publicação de *English Fairy Tales* (1890), de Joseph Jacobs. (BETTELHEIM, 1980)

O silêncio da personagem de Carlitos corrobora com o conceito popular de que *um gesto vale mais que mil palavras*, visto que, enquanto todos falavam, ele, sem dizer uma só palavra, conseguiu tornar a situação favorável aos colegas. Segundo Macedo e Silva (2011):

O silêncio dessa personagem veste a obra com um excesso de profundidade. Além de ser uma homenagem do escritor Osman Lins a Charles Chaplin, essa personagem carrega inúmeros significados, como a questão do silêncio. Sabemos que é uma figura do cinema mudo, mas o calar de Carlitos pode ter várias aceitações na obra: “No conto de fadas o silêncio é a premissa para o sucesso de várias tarefas [...] o desrespeito ao silêncio pode ter como consequência o desaparecimento das dádivas maravilhosas” (LURKER, 1997, p. 648-649 *apud* MACEDO e SILVA, 2011, p. 294).

A presença da linguagem dramática em Osman Lins é repleta de simbologias, inclusive quando não há palavras, o que não significa dizer que não há linguagem, pois o silêncio também é linguagem e é tão dramático no teatro quanto o uso de palavras. Conforme ratifica Pavis (2011, p. 359), “O silêncio é, no teatro, um componente indispensável para o jogo vocal e gestual do ator”. Ele é uma gama de possibilidades e abre espaço para que a criança use sua voz a partir da sugestão da cena.

3.5 LINGUAGEM TEATRAL E DIVERSIDADE CULTURAL

O destaque dado às personagens nacionais é também simbólico. As personagens nacionais ganham mais ênfase que as estrangeiras e são, conseqüentemente, mais valorizadas, mais ovacionadas e mais queridas pelo público, e esse parece ser o objetivo do Autor, que usa tal meio para simbolizar a superioridade nacional contra uma potência como os Estados Unidos, por exemplo. Essa não é, no entanto, uma discussão política, mas apenas mais um item de importância a ser considerado ao se definir uma autoimagem. Por que considerar um símbolo estrangeiro como superior, se o nacional é dotado de capacidades tamanhas?

Da mesma forma, o Palhaço, que não é necessariamente uma personagem literária, e sim da cultura popular, aparece como personagem-chave. Ele tem o importante papel de fazer uma ponte entre o universo imaginário e o universo infantil real. Segundo Macedo e Silva (2011), o Palhaço é o avesso de Carlitos, pois, apesar de ambos serem

muito relevantes, o Palhaço é extrovertido e sugere descontração. Já a personagem de Carlitos, por ser introspectivo, sugere a reflexão. Mas ambos, apesar de representarem diferentes projeções de comportamento, trabalham em equipe para a resolução do conflito e se destacam pelas suas qualidades.

3.6 LINGUAGEM TEATRAL E COREOGRAFIA

Por fim, a ciranda que encerra o espetáculo não é simplesmente uma dança ou uma brincadeira de criança, utilizada para preencher o espaço. A coreografia é outra das tantas linguagens de que se constrói a peça teatral e, como tal, ela está em harmonia com o contexto do espetáculo, comunicando e envolvendo o público numa espécie de sinergia, atuando, também, como símbolo de cujo significado a criança não tem consciência, mas cujo efeito sinestésico pretendido é alcançado da mesma forma.

Quando Camarotti (2005) refere-se ao uso de uma linguagem simples para compor o espetáculo infantil, ele não considera exatamente o efeito psicanalítico da simbologia presente nos personagens, nos objetos, nos gestos. Ele se refere apenas ao vocabulário, à linguagem verbal.

A ciranda, por exemplo, é um dos aspectos da cultura popular, que simboliza a união, a amizade e a harmonia. O círculo é o símbolo da perfeição, sugere o universo e o infinito, e seu movimento giratório reforça a ideia do movimento universal, do eterno retorno. A criança pode não ter a percepção dessa simbologia, mas sente a atmosfera harmoniosa que a brincadeira infantil traz, mostrando que o conflito foi solucionado e a trama teve um bom desfecho. A ciranda é instrumento de comunicação, além de ser uma brincadeira com a qual a criança está bastante familiarizada.

3.7 LINGUAGEM TEATRAL E HERÓI

Até mesmo o herói da trama se mostra com uma simbologia ímpar, pois ele apresenta as virtudes que a sociedade valoriza, e pode ser considerado um compêndio das diretrizes bases do sistema social vigente. E esse herói não é o norte-americano, empurrado forçosamente às crianças brasileiras como símbolo de força e potencial. Esse herói que passamos a admirar é, surpreendentemente, o herói-Menino:

CAPA-VERDE: E quem haveria de desafiar-me? (*alguns gritam: "Capitão Gancho!" E outros: "O Super-homem!"*). Mas um e outro começam a tremer e abraçam-se) Repito a pergunta. Quem haveria de desafiar-me? Estou pronto para a luta. Se eu vencer, levarei tudo. E se... (*irônico*) se perder, não levarei ninguém. Quem me desafia?

MENINO: (*Tira a écharpe e arregaça as mangas*). Eu. (*Exclamações gerais*) (LINS, 1967, p. 55-56).

Ao analisarmos a trajetória do Menino na trama, percebemos que o Menino entra discretamente junto à Mulher. Sua caracterização de criança reforça a sua aparente fraqueza física, sua delicadeza e seu caráter humano. Essas características não são necessariamente as de um super-herói, que costuma ser forte, destemido e sobre-humano; por esse motivo, o Menino inicia a trama em desvantagem com o seu antagonista Capa-Verde, que parece ser mais forte e poderoso. Mas, ao lançar mão das suas virtudes (coragem, humildade, inteligência), o Menino vai crescendo em heroísmo. A consagração da sua superioridade acontece no final do segundo ato, quando demonstra ser mais hábil que o Capa-Verde na luta de saco de papel.

Ao passo que o Menino cresce em heroísmo, seu *status* inicial de criança frágil e discreta vai diminuindo. Dessa forma, constatamos o verdadeiro herói. Ao escolher o herói Menino, diante de tantas figuras clássicas, Osman Lins não está, gratuitamente, inferiorizando o "homem" estrangeiro (o *Man*). O super-herói dessa trama não tem nação, mas ele tem, mais do que isso, uma *identidade*, construída item por item, sem a imposição de um estereótipo físico e com a valorização de características morais, o que permite que o expectador sinta-se mais perto de ser o próprio herói. Essa escolha se dá em favor do público, em pleno processo de formação de caráter.

Apesar de a trama já começar com um herói consagrado, o seu desenvolver desperta no expectador a afinidade com outro personagem. Essa empatia é a necessidade que a criança sente de reformular seus conceitos, que serão calcados nas virtudes como a coragem e a humildade, o que se explica psicanaliticamente:

Não é o fato de a virtude sempre vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. Devido a esta identificação,

a criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela (BETTELHEIM, 1980, p. 15-16).

Assim sendo, nessa luta, a criança se vê diante de um inimigo muito forte, mas consegue reagir e lutar. Não é uma questão maniqueísta, mas uma cena de grande efeito psicanalítico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito embora o teatro não tenha surgido em função do público infantil, ele está, em muitos aspectos, intimamente ligado a esse universo, pois é na fase da infância que a imaginação e a capacidade sensitiva estão mais fortes, sendo as crianças as primeiras a se envolverem na fantasia e “viverem” o espetáculo. Apesar de espontâneo o modo como as crianças lidam com o jogo teatral, a arte teatral não pode ser encarada como brincadeira, menosprezada ou, ainda, desvirtuada. A modalidade evoluiu bastante desde os primeiros passos do teatro infantil. Não existe mais “teatrinho”, como era chamado no Brasil, e a “moral da história” é apreendida pela criança a partir da sua vivência cotidiana em relação ao conceito de “moralmente ético e correto” que se expõe, podendo a criança concordar ou discordar, exercitando o seu senso crítico.

Sendo assim, obviamente, não podemos desconsiderar o caráter construtivo do teatro, mas quando se trata de teatro e escola, muitos cuidados precisam ser tomados para que a arte não seja desqualificada, pois, como afirma Koenow (s/d),

[...] o teatro para crianças é a arte mais próxima do imaginário infantil, por isso influi no seu modo de ver a vida, auxilia na organização de sentimentos, estimula em maior ou menor grau a decodificação de estímulos sonoros e visuais, e pode provocar a construção de outras histórias e verdades a partir do que é visto e ouvido. Encará-lo apenas como diversão pueril é descaracterizar o sentido de transformação social que toda arte possui, além de tratar de forma reduzida a capacidade de apreensão e intervenção na realidade que a infância e a adolescência exercitam no cotidiano (KOENOW, s/d).

Isso nos leva a conferir à linguagem teatral total relevância, pois por meio dela, ocorre a comunicação. Em *Capa-verde e o Natal*, Osman

Lins comunica a existência de um universo no qual participam elementos fantásticos de extrema significância para o imaginário de uma criança.

Ademais, Lins, sem ser pedagogizante, nos mostra que não desistir de lutar pode levar à solução de um problema que muitas vezes pareceu irremediável. Ele indica que o bem pode surgir de onde menos se espera, e isso é alimentar uma fagulha de esperança na mente das crianças, o que também poderíamos chamar de fé. Ele não é maniqueísta, mas sabemos a todo instante de que lado nos posicionar, por uma questão de moral e bons costumes. Ainda que alguns personagens fujam aos parâmetros de “bonzinhos”, como o Capitão Gancho, que parece muito bruto e malvado, mas, na verdade, assim como os outros, ele também quer que a coisa certa seja feita. Ou mesmo Carlitos, que, por suas traquinagens, não deixa de ser um bom rapaz, nos mostrando que ninguém é totalmente “bom”. Até o diabo Capa-Verde tem sua duplicidade, quando implora pela chave, quando faz uma promessa ou quando perde a luta e corre pedindo socorro. *Capa-verde e o Natal* decreta guerra aos estereótipos.

Desse modo, além de utilizar a linguagem teatral da forma tríade proposta por Koch (2010) – como ação, instrumento e espelho – considerando as capacidades cognitivas da criança como um ser em desenvolvimento social e moral, Osman Lins preserva, em sua peça, a qualidade ética a que se refere Moisés (2007). Certamente, motivo de orgulho para seus conterrâneos e exemplo a ser seguido pelos colegas de profissão.

Fazer uma leitura dessa obra foi uma tarefa delicada, pois, como já dito, poucos foram os que a ela se dedicaram analiticamente. Em todo caso, é tarefa ainda mais empolgante e gratificante, pois Osman Lins, ao flertar com a literatura infantil, construiu uma obra riquíssima, principalmente, nos sentidos cultural, artístico, linguístico, simbólico, moral.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 3ª ed. Recife: Universitária da UPE, 2005. 170 p.

KADOTA, Neiva Pitta. **A construção da linguagem**: introdução à linguística semiótica. 2. ed. São Paulo: LCTE, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KOENOW, Alice. O teatro na escola. *In: Revista da FENATIB Teatro Infantil e de Bonecos*. Disponível em: <<http://issuu.com/santogiba/docs/>> Acesso em: 15/01/2015.

LINS, Osman. **Capa-Verde e o Natal**. São Paulo, Comissão Estadual de Teatro, 1967.

_____. **O diabo na noite de Natal**. São Paulo: Pioneira, 1977.

MACEDO, Richerleide Xavier de; SILVA, Carviler Cefas Elleto da. O diabo na noite de Natal: uma releitura através dos elementos lúdicos e simbólicos. *In: Lima, Aldo de (org). Reinações da literatura infantil e juvenil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NAZARETH, Carlos Augusto. **O Teatro Infantil: na cena do mundo**. 2006. Disponível em: <http://www.vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com.br/2006_12_01_archive.html> Acesso em: 19/06/14.

NAZARETH, Carlos Augusto. **As diversas linguagens do teatro infantil**. 2006. Disponível em: <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com.br/2006/08/as-diversas-linguagens-no-teatro.html>> Acesso em: 22 de jun. de 2014.

PASCOLATI, Sonia. A Sedução do Teatro Infantil. **XV Congresso de Leitura do Brasil**. 2005. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/soniapascolati.htm> Acesso em: 11 de jul. de 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOUZA, Maria Aparecida de. Teatro Infantil ou Teatro para Crianças. *In: Revista do Festival 4º Nacional de Teatro infantil de Blumenau nº 4 – 2001*. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/textos/4fenatib.pdf> Acesso em: 25 de julho de 2014.

RESUMO

Um estudo a respeito da linguagem teatral presente na obra infantojuvenil *Capa-verde e o Natal*, do autor pernambucano Osman Lins. Com as contribuições de Pavis, Koch, Camarotti, Nazareth, Kadota, dentre outros, relacionamos o conhecimento teórico à prática teatral que Osman Lins dedica a seu público, concentrando nossas considerações na forma como a linguagem é utilizada pelo autor.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins – *Capa-verde e o Natal*. Literatura. Linguagem.

ABSTRACT

A study on the theatrical language present in the children and youth book called *Capa-verde e o Natal*, written by the author Osman Lins. We related theoretical knowledge to theatrical practice using the contributions from Pavis, Koch, Camarotti, Nazareth, Kadota, and others. We focused our considerations in how the language is used by the author.

KEYWORDS: Osman Lins – *Capa-verde e o Natal*. Literature. Language.