

INTERFACES MUDIÁTICAS: DO TEATRO AO CINEMA

em O CAVALINHO AZUL, de Maria Clara Machado

**CRISTINA APARECIDA ZANIBONI ANTONELLI
ELÉUSIS MIRIAN CAMOCARDI**

INTERFACES MUDIÁTICAS: DO TEATRO AO CINEMA

em **O CAVALINHO AZUL**, de Maria Clara Machado

AC
ARTE & CIÊNCIA
EDITORA

2006

© 2006 by Autor(a)

Direção Geral
Henrique Villibor Flory
Supervisão Geral de Editoração
Benedita Aparecida Camargo
Diagramação e Capa
Rodrigo Silva Rojas
Revisão
Gelson Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)

N 189

Interfaces midiáticas: do teatro ao cinema em *O cavalinho azul*, de Maria Clara Machado/ Elêusis Mirian Camocardi; Cristina Aparecida Zaniboni Antonelli
São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
p. 132, 21 cm

Bibliografia

ISBN - 978-85-7473-326-5

1. Literatura infantil - Brasil. 2. Teatro infantil - Adaptações filmicas. 3. Cinema - Adaptação de textos dramáticos. 4. Cinema novo - Eduardo Scorel. 5. O cavalinho Azul - do Texto à tela - Análise da transcodificação. 6. Machado, Maria Clara - Apreciação crítica. I. Antonelli, Cristina Aparecida Zaniboni. II. Título.

CDD - 028.509
- 791.436
- 792.0226

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura infantil: Brasil : História e crítica 028.509
2. Teatro: Textos para crianças: Adaptação ao cinema 791.436
3. Teatro: Dramaturgia infantil: Adaptações filmicas 792.0226
4. o Cavalinho Azul : Filmes cinematográficos: Apreciação crítica 791.436

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Todos os direitos desta edição, em língua portuguesa, reservados à Editora Arte & Ciência

Editora Arte & Ciência
Rua dos Franceses, 91 - Morro dos Ingleses
São Paulo - SP - CEP 01329-010
Tel.: (011) 3284-8860
www.arteciencia.com.br

Editora UNIMAR
Av. Higyno Muzzy Filho, 1001
Campus Universitário - Marília - SP
Cep 17.525-902 - Fone (14) 2105-4000
www.unimar.br

Unimar
FORMANDO EMPREENDEDORES

Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.

À MINHA FAMÍLIA E AMIGOS

Obrigada pelo companheirismo, pela paciência, pelos finais de
semana perdidos, pelas noites mal dormidas e pelo carinho
nos meus momentos de crise...

Cristina

AOS MEUS COLEGAS E AMIGOS

Obrigada pelo carinho e cumplicidade no exercício da
docência e orientação.

Elêusis

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

Maria Clara Machado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O texto dramático	15
1.1 O texto dramático no Brasil: algumas considerações	22
1.2 Texto em contexto: a literatura infantil	28
1.3 A literatura infantil no Brasil	31
1.4 Uma viagem ao universo infantil: os contos maravilhosos	39
1.5 Dramaturgia infantil	44
1.6 A autora: Maria Clara Machado	50
CAPÍTULO 2: A linguagem cinematográfica	59
2.1 Uma tipologia dos gêneros ficcionais	61
2.2 A câmera e seu papel criador	63
2.3 Enquadramentos e Planos	65
2.4 Ângulos de filmagem e movimentos de câmera	66
2.5 Elementos fílmicos não específicos	69
2.6 Montagem	72

2.7 Espaço e tempo	74
2.8 Síntese parcial	75
CAPÍTULO 3: <i>O cavalinho azul: o filme</i>	77
3.1 Ficha técnica.....	77
3.2 A obra no universo do cinema infantil	78
3.3 O diretor: Eduardo Scorel	82
3.4 Cinema Novo: algumas considerações	84
CAPÍTULO 4: <i>O cavalinho azul: do texto à tela</i>	87
4.1 <i>O cavalinho azul</i> : um conto maravilhoso	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

Se anteriormente, fidelidade e respeito à obra original era o que se esperava das adaptações fílmicas, atualmente pode-se dizer que elas estão sujeitas ao processo de transposição e de busca de equivalentes entre os dois sistemas sígnicos: o da obra original e o do filme. Adaptações fílmicas, segundo Patrice Pavis¹, “estão sujeitas aos mesmos limites e pressões necessárias a qualquer tradução”. Porém isso é apenas parte do processo, pois, para que uma adaptação fílmica se efetive vários outros aspectos são levados em consideração, como o público, as intenções do diretor, a produção, o contexto histórico, entre outros.

Maria Clara Machado escreveu para o teatro, o que significa que o caráter textual de sua obra evoca a dramatização das falas por meio do gesto, dos diálogos, dos cenários, etc, isto é, sugere uma tradução intersemiótica. De acordo com Michèle Willems², existe uma afinidade semiótica básica entre o cinema e o teatro, no que se refere à comunicação com o público.

Superficialmente, o cinema, a televisão e o teatro, todos parecem depender da superposição de signos para comunicar com seu público. Telespectador e audiência devem

1 Pavis, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 32.

2 Willems, M. Verbal-visual, Verbal-pictorial or Verbal-televisual? Reflections on the BBC Shakespeare Series. *Shakespeare Survey*, n. 39, p. 91-102, 1987.

apreender do mesmo modo uma variedade de signos simultaneamente: -- *aural* signos como as palavras faladas pelos atores, a música e outros sons--; e signos visuais --como trajes, cenários, luzes e algumas vezes efeitos especiais. Mas as similaridades terminam aqui, porque a respectiva importância e *status* destes signos variam enormemente de um meio de comunicação para o outro. Na tela as palavras são secundárias: o diálogo segue a imagem. Portanto é comum dizer que o teatro é um *aural médium* enquanto o cinema é um meio visual, acima de tudo...

Como o teatro e o cinema pertencem a sistemas semióticos diferentes, cada um deles é regido por uma sistemática própria. As relações intersemióticas partem do texto dramático - em que palavras impressas são usadas para criar imagens mentais - para o texto fílmico, em que uma aparelhagem é capaz de criar imagens visuais concretas. No processo, signos do sistema semiótico da obra dramática encontram equivalência no sistema semiótico cinematográfico, ou seja, a função exercida pelos signos da obra dramática (e também do teatro) encontra uma função correspondente no sistema semiótico do cinema.

Assim, as técnicas específicas do cinema: a superposição³, a fragmentação⁴, a montagem, a angulação⁵, o desfocamento, a perspectiva, e a distância entre a câmera e o objeto filmado, são usados para expressar determinadas idéias anteriormente mani-

3 Apresentação simultânea de personagem, objeto, cena em imagens que se fundem e se alternam.

4 Close - imagens não apresentadas em sua totalidade.

5 Enquadramentos obtidos pela posição da câmera; tamanho dos planos (geral, detalhe, primeiro plano) projetados sobre a tela.

In: Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzan. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 252-253.

festada pelo texto teatral como o gesto, o diálogo, os cenários, os figurinos, a maquiagem etc.

Esta obra tem por objetivo mostrar como, a partir de estratégias de construção textual, os meios audiovisuais, particularmente, o cinema, propõem um papel para o espectador frente aos textos que produzem, conferindo-lhe maior ou menor grau de autonomia na construção de uma significação. Busca ainda, estabelecer relações com o texto dramático e os signos que lhe são peculiares.

De forma mais específica, nosso estudo busca analisar a transcodificação do texto dramático *O cavaleiro azul* de Maria Clara Machado para o filme *O cavaleiro azul*, dirigido por Eduardo Scorel.

No capítulo 1 serão abordadas questões referentes ao texto dramático, em especial ao texto dramático infantil brasileiro, contextualizando a obra analisada, bem como sua autora.

A linguagem cinematográfica será explicada no capítulo 2, de forma simples e objetiva, a fim de preparar o leitor para o entendimento do capítulo seguinte, no que o filme analisado será brevemente contextualizado, seu diretor e o Cinema Novo, do qual fez parte.

No capítulo 4 tratar-se-á da análise da transcodificação propriamente dita, das cenas mais significativas transpostas para a linguagem cinematográfica, destacando quais procedimentos técnicos foram utilizados na sua construção. As explicações serão ilustradas por fotos dos momentos mencionados.

Pretendemos, com este trabalho, oferecer embasamento teórico para a prática da transcodificação entre as linguagens estudadas.

CAPÍTULO 1

O texto dramático

Face ao hibridismo inerente ao teatro, cabe ressaltar que, nesta obra, a análise convergirá primordialmente para os aspectos literários, ou seja, para a peça como texto: o texto dramático, e não a encenação.

O primeiro aspecto merecedor de atenção refere-se à estrutura do texto dramático. Ele é composto por partes que se justapõem harmonicamente formando a unidade pretendida. É constituído por um *texto principal* (diálogos entre os personagens) e pelas indicações cênicas ou didascálias (termos que orientam as ações dos personagens e aparecem geralmente entre parênteses e/ou itálico). Tais indicações evocam e remetem ao cenário (lugar onde se passa a história), construído e vinculado ao texto principal, podendo ser chamado de *texto secundário*.

Na estrutura do texto dramático existe sempre uma ação que busca retratar a totalidade da vida por meio das oposições e das situações cujo clímax se encontra no conflito, na colisão dramática. O tempo é condensado, o espaço determinado e apenas personagens influentes na história merecem destaque. No drama, o primordial é a ação do homem e não a da sociedade, embora a carga emocional e cultural ditada por ela sejam refletidas, nessa ação, ou a ação se fundamenta em fatos sociais.

A essência do texto dramático tradicional está na interação existente entre o texto principal e as didascálias. Esta interação

forma uma espécie de estrutura dialógica, onde os elementos narrativos e descritivos ocorrem simultaneamente resultando num discurso performativo, onde personagens, instâncias enunciativas e palavras se fundem.

Para Aguiar e Silva⁶,

[...] o texto dramático está saturado de elementos deícticos, isto é, unidades lingüísticas que funcionam semântica e pragmaticamente pela sua referência ao enunciativo, aos seus interlocutores, à situação comunicativa intratextual, às coordenadas temporais e espaciais da acção. No texto dramático, fala um eu sempre em discurso direto, dialogando com um tu (com múltiplos tus), agindo num espaço que perspectiva e organiza conceptualmente em função de si mesmo e utilizando necessariamente, como sujeito que, ao falar, age, o tempo lingüístico do presente ao qual se subordinam os tempos do passado e do futuro.

O texto dramático, abrangendo o texto principal e o secundário, é um texto literário, portanto obedece às regras do sistema semiótico literário e compõe o conjunto de textos designados como literatura.

As partes principais que o integram recebem o nome de atos. Entre um ato e outro a representação é suspensa, a cortina é fechada e um intervalo é oferecido. Atualmente são mais comuns os textos em um único ato, tendo em vista que uma interrupção pode fragmentar o conteúdo do enredo e dispersar a atenção da platéia no momento da representação.

Um ato pode ser subdividido em cenas, unidades dramáticas com ações que possuem começo, meio e fim, incorporado ao

6 Aguiar e Silva, V.M. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002, p. 35.

contexto geral. A unidade da cena se manifesta pela exposição, desenvolvimento e desenlace de uma ação.

É possível ainda fragmentar a cena em quadros, que mudam quando são indicadas entradas e saídas de personagens. Como o próprio termo sugere, o quadro remete a um instante fotográfico, uma “tomada” cinematográfica em que os personagens se deslocam sem prejudicar a unidade de ação da cena.

No entanto, é necessário certo cuidado ao subdividir a estrutura do texto dramático, demarcando os contornos das cenas e quadros, atentando não apenas para a troca de protagonistas, mas para a unidade de ação e para a relativa imobilidade do quadro.

Ainda de fundamental importância no texto dramático devem ser considerados o enredo e os personagens. Aristóteles, em *Poética*, considerou também o pensamento, o conteúdo, a mensagem transmitida pelo texto como essencial, embora o primordial, segundo ele seja o enredo, pois tudo acontece a partir dele.

Todavia, um elemento não deve sobrepor ao outro. Na verdade, tudo num texto dramático está interligado. O enredo e os personagens, aos quais tudo o mais está condicionado, são as forças que movimentam o texto estabelecendo entre si uma inextricável interação, constituindo uma só entidade.

Conforme cita Massaud Moisés⁷

É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que, sem eles não haveria enredo. E como sabemos ser impossível teatro sem enredo, resulta que as personagens guardam a condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. Esta, não

7 Moisés, M. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 215

se arma no vazio, e as personagens apenas cobram razão de ser na ação vital que a peça finge, e que é representada no palco. O enredo constitui a ação empreendida por agentes, as personagens, e estas somente existem na ação que executam.

Muitas são as discussões e controvérsias em torno da supremacia de um ou outro elemento constitutivo do texto dramático.

Há textos onde predomina a ação (enredo); outros, os personagens, e, ainda outros, o pensamento. Nos textos em que predomina a ação, como na *Comedia Dell'Arte*⁸ os personagens aparecem como realizadores do enredo, quase destituídos de identidade; nos textos em que os personagens são considerados mais importantes suas ações ditam o enredo, como nos textos *shakespearianos*⁹ e ainda, quando é o pensamento e importante, o texto encontra-se no campo experimental, como um *Ionesco* ou um *Becket*¹⁰.

Deve-se levar em conta, porém, que tais afirmações não são absolutos uma vez que um elemento não elimina os outros e eles estão sujeitos a variações tanto na macro quanto na microestrutura do texto.

8 Gênero teatral surgido na Itália no século XIV cujas apresentações eram improvisadas. Os atores eram simultaneamente dançarinos, cantores, acrobatas, mímicos e comediantes. São oriundos da *Commedia dell'Arte* os conhecidos personagens Arlequim e Colombina.

9 Willian Shakespeare (1564-1616): um dos maiores dramaturgos de todos os tempos. Escreveu clássicos como *Romeu e Julieta* e *Hamlet*.

10 Ionesco e Becket são dramaturgos que aderiram ao Teatro do absurdo, que coloca o homem em situações absurdas e conseguem por meio dessa colocação apreciá-lo melhor na sua verdadeira e real condição humana: mesquinho, pequeno, ser apavorado diante da imensidão do absurdo que não compreende. "Absurdo maior: a morte". In: *Cadernos de teatro* n. 82, julho/agosto/setembro, 1979. Publicação de *O Tablado*.

Vale ressaltar as considerações de Massaud Moisés¹¹ acerca do assunto:

De modo grosseiro, os três atos convencionais de uma peça correspondem a exposição, desenvolvimento e desenlace, isto é, cada ato se coloca num ponto da curva dramática, e possui uma carga ético-emocional própria, as mais das vezes diversa da dos outros atos. Em síntese: os atos de uma peça não ostentam a mesma intensidade, podendo-se dizer que obedecem a um ritmo em crescendo. Essa mesma hierarquia se observa no interior das cenas e quadros, segundo uma perspectiva análoga à dos atos entre si, vale dizer, as cenas dum ato encerram força dramática autógena e diferenciada, o mesmo ocorrendo com os quadros. Desse modo, as cenas se alinham evolutivamente dentro do ato, e os quadros se organizam em ritmo ascendente dentro da cena, reproduzindo no plano microscópico a estrutura macroscópica da peça. Obviamente, estamos esboçando uma arquitetura dramática suscetível de n variações, inclusive o desrespeito delas por inabilidade do dramaturgo, mas uma peça bem estruturada tende a orientar-se nessa perspectiva em leque.

E ainda as considerações de Wolfgang Kayser¹²

Assim, em cada análise de construção de um drama deve perguntar-se como o autor fez e coordenou a Exposição: isto é, como dá a conhecer a situação inicial das personagens e circunstâncias, em conjunto com a ‘história prévia (*Vorgeschichte*), situação essa em que a ação vai buscar a origem. Logo a seguir devem ser observados os ‘momentos excitantes’ (*erregendes Moment, inciting moment*) a que se opõem os ‘momentos de retardamento’ (*retardierendes Moment. Moment of*

11 Moisés, op. cit. p. 217.

12 Kayser, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 2. ed. Coimbra: Armenio-Amado, 1948, p. 246, v.1.

last suspense) que parecem reter ou desviar a catástrofe. Mais ainda, é preciso investigar na construção, quais as cenas principais e as secundárias, onde estão e como se preparam os momentos culminantes, e como se articulam os atos entre si.

Numa peça como “Esperando Godot”, na qual há a expectativa gerada pela espera de um personagem que nunca virá, cada cena faz aumentar a tensão proposta por essa espera, até o desenlace. O “absurdo” se torna convincente pela extrema habilidade com que Becket maneja os elementos do teatro. O mesmo acontece com o texto estudado nesta obra, *O cavaleiro azul* de Maria Clara Machado. A busca de Vicente pelo seu cavaleiro leva o leitor a esperar ansiosamente que o encontre. É o dramaturgo quem propõe as “regras do jogo”.

Com relação aos personagens, embora o autor textual se oculte o quanto possível, sempre os conduz, representando-os como o “seu” modo de ver o mundo e os homens. Sendo assim, os personagens não são totalmente livres, nem tampouco meros bonecos nas mãos do dramaturgo; por meio deles se torna possível compreender alguns aspectos da sua concepção de universo e avaliar o seu modo de escrever teatro.

Um personagem se dá a conhecer através de três maneiras, segundo Décio de Almeida Prado¹³: “os manuais de ‘playwriting’ indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito”. O primeiro modo pelo qual conhecemos um personagem, o que ‘revela sobre si mesma’, manifesta-se por meio do confidante, do ‘à parte’ e do monólogo.

Massaud Moisés¹⁴ escreveu acerca desses três aspectos:

13 Candido, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 88.

14 Moisés, op. cit. p. 220-221.

No primeiro caso, o confidente 'é o desdobramento do herói, o alter ego', e por isso resulta de um expediente semelhante ao monólogo, com a diferença de que nesse último a ausência de um interlocutor elimina os vestígios de ação que parecem persistir no caso do confidente. Um mais tradicional (o confidente), outro, mais moderno (o monólogo), mas ambos recursos ocasionais [...] Maior reserva acerca do 'à parte', completamente ultrapassado pelo teatro moderno; serviu apenas à farsa e ao melodrama como expediente fácil para concatenar a ação, mais do que para revelar a personagem. [...] o segundo modo pelo qual entramos no conhecimento de uma personagem consiste em saber 'o que ela faz'. Mas isso implica a ação da peça e, portanto, considerar fundidas suas travas mestras. [...] a análise de um protagonista engloba os terrenos vizinhos, onde reinam as demais personagens e ações, sempre em função do primeiro. De outro ângulo, ao interpretar o universo das relações sociais em que se move a personagem analisada, adentramos o terceiro modo de conhecer a personagem, pelo exame do 'que as outras dizem a seu respeito'. E através das várias imagens compostas, podemos gradativamente ir caracterizando a personagem.

Partindo do pressuposto de que cada gênero dramático requer um tipo de personagem, deve ser considerada a maneira como o dramaturgo as apresenta: uma tragédia demanda certos personagens que não seriam adequados para uma comédia, ou vice versa. Deve ser observada, ainda, uma qualidade que diz respeito à coerência, manifesta por meio da ação e do diálogo no decorrer do conflito dramático, resultando num processo de verossimilhança capaz de envolver e convencer o leitor, e posteriormente, o espectador.

Todo texto dramático (como qualquer outra obra literária) apresenta dualismo de funções: entreter, função vinculada ao caráter lúdico da Arte e manifestar uma forma de conhecimento, característica também inerente à Arte, porém sob o aspecto intelectual.

Concomitante à busca de diversão, o leitor de um texto dramático busca também saber como o seu autor concebe o mundo, para, por meio dele, aprender a ver melhor a si próprio e a realidade que o circunda. O impacto causado pelo teatro, ainda que apenas lido, promove a possibilidade de o leitor transportar-se para a história contada, protagonizando-a sem, no entanto, vivê-la realmente.

Tal quadro de autoconhecimento se manifesta devido ao fato de existirem na peça conteúdos de sentimentos e pensamentos implícitos na ação e nos diálogos, precisamente como na vida real e seu cotidiano de situações inusitadas.

O dramaturgo não conta. Demonstra, com a lógica psicossocial das ações e das falas, acontecimentos que se comunicam direta e frontalmente com o leitor, envolvendo-o num mundo que, embora seja o seu, pode ser observado como se se olhasse num espelho, encarando-o de fora. Essa observação produz reflexões que podem contribuir para a resolução de conflitos reais.

Quanto mais o conteúdo do texto se funde com a ação e com o diálogo, mais convincente e perturbador se torna para o leitor.

1.1 O texto dramático no Brasil: algumas considerações

Geralmente as obras literárias são classificadas segundo os gêneros, ou seja, de acordo com as particularidades estruturais, compositivas e estilísticas que as distinguem entre si. Entre os gêneros literários tradicionais destaca-se o dramático. Será dramática “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador”¹⁵ O teatro brasileiro, segundo Calzavara¹⁶ nasceu no século XVI com

15 Rosenfeld, 1975. p. 5

16 Calzavara, R. B. *A dramaturgia brasileira: das origens ao século XX*. Londrina: UNOPAR, v.1. n. 1, 2000.

os jesuítas portugueses que, meio século após a chegada dos descobridores, foram enviados como missionários a esta nova terra. Tinha por objetivo catequizar os índios e advertir os colonos, mostrando-lhes os bons costumes, segundo os ensinamentos da Igreja. Esta referência à conversão já fora abordada na carta de Caminha ao rei Dom Manuel.

Os jesuítas ensinavam a técnica teatral, incentivavam o gosto dos índios pelo canto, pela dança, pela mímica e pela oratória. Valiam-se de seus costumes, das máscaras e das vistosas plumagens para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade catequética. Nessa produção misturavam-se elementos extraídos da realidade indígena com histórias dos santos e apólogos educativos.

Os colonos, simultaneamente, iniciaram uma modesta atividade teatral, cujas ações dramáticas eram compostas por eles e apresentadas nas igrejas, segundo o costume de Portugal.

Muitos registros dos textos da época se perderam devido ao pouco cuidado na preservação. Hoje, existem apenas 25 obras teatrais da época, entre as quais estão “*Diálogo e conversão dos gentios*”, de Manuel da Nóbrega, o “*Auto da pregação universal*”, do Pe. José de Anchieta, a “*História do rico avarento e Lázaro pobre*”, de autor desconhecido, “*Auto de Santa Úrsula*” e “*Na festa de Natal*” do Pe. José de Anchieta. Os autos tinham sentido moralizante e catequético, pois o mal era combatido e vencido pelo bem.

Um registro significativo das atividades teatrais no Brasil, no século XVI, conforme Calzavara¹⁷, está entre os documentos deixados pelo Pe. Fernão Cardim, que acompanhou o Pe. Cristóvão de Gouveia numa viagem através do Brasil pelas capitânicas da Bahia, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo e São Vicente entre 1583 e 1588.

17 Idem, ibidem, p. 2.

Uma segunda linha do teatro jesuítico, mais impregnada de Classicismo e voltada para a população docente e estudantil dos colégios firmou-se sobre comédias, tragédias e tragicomédias, algumas escritas em latim para apresentação nas casas de ensino.

No século XVII, o Brasil foi marcado por acontecimentos conturbados, lutas internas e externas: contra os franceses no Maranhão; contra os holandeses na Bahia e Pernambuco e luta entre os colonos e os jesuítas em São Paulo. Nesse contexto, o teatro não produziu nada significativo, a não ser incorporar aos textos os acontecimentos políticos e sociais. Sábato Magaldi¹⁸ destaca que, “sob as novas condições sociais do país, o teatro catequético dos jesuítas perdeu sua importância, já que os nativos tinham que enfrentar os invasores de França e Holanda modificando o panorama calmo que dominava até então”.

Nessa época o teatro passou a fazer parte de festas populares como o Bumba meu boi e outras manifestações carnavalescas: surge o teatro profano no Brasil.

Dos escritores não religiosos, destaca-se, nesse período, Botelho de Oliveira (1636-1711) como o primeiro autor dramático brasileiro que teve suas peças publicadas. Duas comédias em espanhol, sem nenhuma originalidade: “*Hay amigo para amigo*” e “*Amor, engañõ e zelo*”. Segundo Sábato Magaldi¹⁹, “nenhuma boa vontade, contudo, nos autoriza a incluir o autor em nossa literatura dramática. As comédias foram escritas em espanhol, observando modelos hispânicos e não parece que tenham sido representadas”.

O teatro no século XVIII pode ser considerado uma espécie de eco da vida cultural européia, refletindo o gosto e o modismo da época, sem possuir identidade cultural.

18 Magaldi, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 25.

19 Magaldi, op. cit., p. 175.

Em 1777, foram construídas as primeiras salas de espetáculo, surgindo então as Casas de Ópera e Casas de Comédia. Nesse período, a Bahia foi o centro político-cultural do país e os dramaturgos que se destacaram foram Pe. Ventura, Luís Alves Pinto, Cláudio Manuel da Costa e Antonio José da Silva.

Nos primeiros anos do século XIX, ainda conforme Calzavara²⁰, o ambiente cultural do Rio de Janeiro e do Brasil era estagnante e provinciano e o teatro apenas sobrevivía. A partir da década de 30 o teatro brasileiro começou a assumir o seu caráter individual. Para isso, foi fundamental a representação, em 13 de março de 1838, no Rio de Janeiro, no teatro Constitucional Fluminense, da tragédia “*Antônio José ou O poeta e a inquisição*”, de Gonçalves de Magalhães. O drama foi apresentado pela companhia de João Caetano, composta exclusivamente por atores brasileiros.

Outra corrente destinada a fazer sucesso nos anos seguintes, a das comédias leves e divertidas foi inaugurada em 4 de outubro de 1838 com “*O juiz de paz na roça*”, de Martins Pena, de feito popular e ambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira.

Surgem os dramaturgos Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior, Machado de Assis e Artur Azevedo.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o teatro abrange temas como o resgate da vida social, da vida mundana e decadentista. João do Rio destaca-se, nesse período, ao lado de Graça Aranha. Paralelamente a essa vertente, caminha nessa época um teatro absolutamente comercial, que investia no ator e no seu sucesso.

Nas primeiras décadas do século XX, o panorama nacional permanece estável. A própria Semana de Arte Moderna de São Paulo não teve quase nenhuma influência nele. Conforme afirma

20 Calzavara, op. cit., p. 3

Sábato Magaldi²¹, só o teatro desconheceu o fluxo renovador e foi a única arte ausente das comemorações da Semana.

Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a reocupação formalista da rima rica.

Registram-se apenas as tentativas surrealistas de vanguarda estética e política de Oswald de Andrade com *O Rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*.

Em 1938 surge o Teatro do Estudante²² de Paschoal Carlos Magno, e, em 1939 o grupo do Teatro Experimental de Alfredo Mesquita (EAD).

Após a Segunda Guerra destaca-se o diretor polonês Zbigniew Ziembinski e o Teatro Brasileiro de Comédia. Essa é uma fase de grandes atores: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Tônia Carrero, Paulo Autran, Jardel Filho, de grandes diretores, como Adolfo Celi, Gianni Ratto, de novos dramaturgos e de uma nova concepção do texto dramático. O enredo passa a ser tratado com maior intensidade.

Com Nelson Rodrigues e sua peça “Vestido de noiva” (1943) a dramaturgia brasileira passa das simples histórias cotidianas para a realidade dilacerante do subconsciente e da memória até atingir a triste realidade dos subúrbios cariocas como no

21 Magaldi, op. cit., p. 195

22 Grupo que reuniu amadores e lançou “Os comediantes”. Buscava uma reforma estética do espetáculo transformando todas as peças em grande espetáculo, valorizando todos os elementos dela (todos os atores, acessórios, encenador etc) ou seja, deixando de lado o conceito que o ator principal garantia o sucesso do espetáculo. In: Magaldi, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 207.

texto *O beijo no asfalto*. A dramaturgia passa então, a partir desse momento, a exibir um perfil crítico que apresenta praticamente uma revisão da história do Brasil.

O autor, Jorge de Andrade, é fundamental para a dramaturgia brasileira, não apenas pela temática abordada, mas também pela estética que desenvolve em seus textos dramáticos. Reuniu no volume *Marta, a árvore e o relógio* (1970) dez textos que falam sobre a ascensão e queda dos ciclos econômicos no Brasil, desde a mineração até a industrialização.

A nova dramaturgia é abrangente e significativa. Daí a presença de autores como Ariano Suassuna com o “Auto da Compadecida”, representação sacra popular; Gianfrancesco Guarnieri com “Eles não usam Black Tié”, “Um grito parado no ar”, “Arena conta Zumbi”, com Augusto Boal; Dias Gomes com “O pagador de promessas”; Chico Buarque de Holanda com “A ópera do malandro” e Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda com “Gota D’água”.

A visão política ou sociológica foi substituída por um sentido de perplexidade perante a sociedade urbana e os problemas brasileiros, permeável a elementos do Teatro do Absurdo²³, de denúncia e de lirismo entre autores que se revelaram entre os últimos anos da década de 1960 e o decênio de 1970. Destacam-se Plínio Marcos com “Dois perdidos numa noite suja” e “Navalha na carne”, e José Vicente com “O assalto”, entre outros.

Em 1977 veio à luz “Os saltimbancos”, texto indiretamente motivado em conto dos Irmãos Grimm, e, no ano seguinte, o destaque foi Antunes Filho com “Macunaíma”.

De acordo com as afirmações de Sábato Magaldi²⁴, houve certo declínio da dramaturgia na década de 1980 devido à des-

23 “Teatro do Absurdo”: termo que designou um movimento teatral que retrata situações absurdas, conforme explicado anteriormente.

24 Magaldi, op. cit. p. 315-322.

mobilização dos autores em suas lutas políticas, sendo necessário um tempo razoável para o reabastecimento com novos materiais de interesse do público.

Uma forte tendência contemporânea reconheceu o teatro como arte autônoma e não mera ilustração da literatura. Um destaque dessa época foi José Possi Neto que, em 1984 montou a peça “De braços abertos”, de Maria Adelaide Amaral numa atmosfera mágica, em que a luz dirigia a flexibilidade dos movimentos, evitando os prosaicos pormenores realistas, para instaurar a fluência do sonho. Podem ser citados, ainda, encenadores influentes como Cacá Rosset, diretor do grupo Ornitorrinco, um dos poucos que trataram os clássicos como contemporâneos e Antonio Araújo, fugindo dos palcos convencionais com sua trilogia “O Paraíso perdido” (encenado numa igreja), “O Livro de Jô” (apresentado nos recintos múltiplos de um hospital) e mais tarde, na década de 1990, *Apocalypse* (num antigo presídio desativado).

1.2 Texto em contexto: a literatura infantil

Como nosso objeto de estudo é um texto dramático infantil brasileiro, faz-se necessário inseri-lo no contexto histórico-literário a fim de que se torne possível, com maior clareza, vislumbrá-lo como parte constituinte da literatura brasileira.

As primeiras obras publicadas, direcionadas ao público infantil, conforme afirmam Marisa Lajolo e Regina Zilbermam²⁵ tiveram suas manifestações no início do século XVIII. Antes desse período, apenas durante o Classicismo Francês, no século XVII foram escritas algumas histórias que poderiam ser específicas para crianças: *As fábulas de La Fontaine*, que foram editadas

25 Lajolo, M. & Zilbermam, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1999.

entre 1668 e 1694; *As aventuras de Têlêmaco*, (Fenelon, 1617) e os *Contos da mamãe Gansa* (Perrault, 1697).

O livro de Perrault provocou uma preferência inusitada pelos contos de fadas, produção popular e de circulação oral até aquele momento e que passou a ser literalizada e adotada como principal leitura infantil.

Assim como na França, a expansão da literatura infantil aconteceu também na Inglaterra, com características influenciadas por acontecimentos sócio-econômicos.

A revolução industrial, deflagrada no século XVIII, foi responsável pelo crescimento político e financeiro das cidades e pela decadência paulatina do poder rural e do feudalismo remanescente da Idade Média. Em contrapartida, foi responsável também pela desigualdade da urbanização: o êxodo rural desenfreado gerou diferenças sociais, pois não havia emprego para todos. As máquinas substituíram parte do trabalho realizado pelos homens.

A burguesia, que se consolidou como classe social e conquistou paulatinamente o poder político, incentivou a manutenção de um estereótipo familiar em que caberia ao pai a sustentação econômica e à mãe a gerência da vida doméstica. Para que a instituição familiar fosse legitimada, foi necessário criar o conceito “criança”, beneficiária maior desse padrão qualificado como doméstico e ideal.

A criança passou a deter um novo papel na sociedade, o que motivou o aparecimento de objetos industrializados (brinquedo) e culturais (livro). No entanto, esse novo papel deu-se de forma simbólica, pois se tratava apenas de assumir uma imagem perante a sociedade.

Outra instituição igualmente convocada para colaborar na solidificação política e ideológica da burguesia foi a escola. Facultativa até o século XVIII converteu-se na atividade primordial das crianças.

Assim, tanto família quanto escola tornaram-se mediadoras em relação à criança. Tornando-se obrigatória, a escola ajudou a

enxugar do mercado um grande número de menores que poderiam comprometer a ordem social, já que o desemprego era grande.

Nessa sociedade modernizada por novos recursos tecnológicos, a literatura infantil assumiu, então, a condição de mercadoria.

No século XVIII, com o aperfeiçoamento da tipografia expandiu-se a produção de livros. Isso possibilitava proliferação dos gêneros literários, pressupondo a capacidade de leitura da criança. O crivo da escola selecionava a leitura.

Nesse ponto se estabeleceram os laços entre a literatura e a escola que deveria preparar a criança para o consumo de obras impressas, apresentando a literatura como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo. A ação da escola tem o intuito de viabilizar a circulação dos livros, além de veicular os valores da sociedade burguesa.

Por isso, a literatura infantil adotou posturas nitidamente pedagógicas, pragmáticas, endossando os valores da burguesia e imitando seu comportamento, fato que provocou questionamentos por parte dos setores da teoria e da crítica.

Ainda assim, a literatura infantil alcançou certa identidade pela sua permanência histórica, mostrando que a arte literária sempre ocupa seu espaço próprio.

Zilbermam e Lajolo²⁶ afirmam que outras características também contribuíram para afirmar a importância da literatura infantil:

1. deixava claro o modo como o adulto queria que a criança visse o mundo e a narrativa era fantástica, extravasando as fronteiras do realismo (Projeção de uma utopia) e

2. oferecia permeabilidade ao interesse do leitor (Expressão simbólica de vivências interiores do leitor).

26 Zilberman e Lajolo, op. cit. p. 89

A contradição entre ambas desmascarou sua postura doutrinária e a decisão por educar, direcionando a produção da época.

O século XIX repetiu os caminhos. Em 1812, os Irmãos Grimm editaram *Kindermärchen* (Contos de fada para crianças) que, dado o êxito, converteu-se em sinônimo de literatura para as crianças. A predileção por histórias fantásticas destacou autores como Hans Christian Andersen, (*Contos*, 1833); Lewis Carroll (*Alice no país das maravilhas*, 1863); Carlo Collodi (*Pinóquio*, 1883) e James Barrie (*Peter Pan*, 1911) entre os mais célebres.

Histórias de aventuras transcorridas em lugares exóticos e diferentes também trouxeram à tona James Fenimore Cooper (*O último dos moicanos*, 1826); Jules Verne (*Cinco semanas num balão*, 1863) e Robert Louis Stevenson (*A ilha do tesouro*, 1882).

Ainda na segunda metade do século XIX, alguns autores escreviam sobre o cotidiano das crianças incorporando elementos fantásticos como motivadores de interesse e de ação. Johanna Spiry (*Heidi*, 1881) e Edmond De Amicis (*Coração*, 1886) são exemplos da literatura infantil dessa época, que se consolidou como parcela significativa da produção literária.

1.3 A literatura infantil no Brasil

Conforme Marisa Lajolo e Regina Zilberman²⁷, no Brasil, a literatura infantil teve, no século XIX, uma ou outra obra destinada para crianças, mas só veio a surgir efetivamente quase no século XX, nos arredores da Proclamação da República, trazendo consigo a imagem de um país em franca modernização.

Com a implantação da Imprensa Régia (1808) foram publicados esporadicamente alguns livros para crianças, sem que, no entanto, fossem suficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância.

27 Zilbermam e Lajolo, op. cit.

A política econômica da época buscava favorecer cada vez mais a exportação do café, produto básico, assim como a criação e o desenvolvimento do mercado interno brasileiro. Os grupos sociais provinham dos rescaldos de uma classe dominante fragmentada pelos rearranjos da posse das terras, de imigrantes e de empregados envolvidos na comercialização do café. O número de bancos e casas exportadoras, assim como o quadro do funcionalismo público, a rede ferroviária e o movimento dos portos multiplicaram-se.

Essa urbanização acelerada (fim do século XIX e início do XX) constituiu o momento propício para o aquecimento da literatura infantil. As massas urbanas, além de consumidoras de produtos industrializados, também constituíam públicos diferentes para vários tipos de publicações feitas no Brasil: revistas femininas, romances ligeiros, materiais escolares e os livros para crianças.

No entanto, a modernização brasileira, imposta de cima para baixo, não levou em conta as diferenças de uma sociedade cuja economia se baseava na arcaica estrutura do latifúndio, da monocultura e da exportação de matérias primas, além do fato de a abolição dos escravos ter acontecido recentemente.

Não havia interesse em modificar essa situação, o que ocasionou um projeto de modernização que privilegiava as elites e atingia apenas o centro das cidades, expulsando a população pobre para a periferia. Os efeitos dessa expulsão são sentidos até hoje principalmente se observarmos as favelas e casas nos morros.

A necessidade de ampliação do saber começou a se impor e surgiram as campanhas pela alfabetização e pela escolaridade, ampliando os esforços por dotar o Brasil de uma literatura infantil nacional.

A leitura passou a ser um hábito bastante incentivado para a formação do cidadão, tarefa para o sistema educacional que se pretendia implantar e expandir.

Nesse contexto, intelectuais, jornalistas e professores começaram a produzir livros infantis destinados aos alunos, e passaram a ser adotados em massa. Com isso, os editores passaram a investir nesse novo mercado: o livro infantil e o escolar.

A criança deveria aprender comportamentos, atitudes e valores que eram trazidos nos livros. Um bom exemplo é “*Através do Brasil*” de Olavo Bilac e Manuel Bonfim (1910) que conta a aventura de dois irmãos pelo Brasil em busca do pai enfermo. São encontradas lições de geografia, agricultura, história, higiene, patriotismo e brasilidade sugeridas pela alusão a heróis brasileiros e pela exaltação da natureza.

Outros livros vieram com o mesmo intuito, marcados pela concepção moralista e pela exortação ao trabalho, ao estudo, à obediência, à caridade e à honestidade. Na mesma época, houve também uma séria preocupação com a correção da linguagem. Assim, além de fornecer modelos atitudinais, o livro também manifestava a exigência das formas cultas de linguagem.

Por isso, o artista, ao escrever para crianças, abdicou da gratuidade da arte para aderir ao mercado escolar, ou seja, ao pragmatismo e a visão de que a literatura deve ser funcional, isto é, educativa.

Somando-se aos fatores já citados, ainda é possível verificar a preocupação do ficcionista com a produção de uma literatura adequada às condições brasileiras e primordiais à nacionalidade.

Em 1921, Monteiro Lobato além de investir em editoras escreveu “*Narizinho arrebitado*” numa linguagem que buscou despertar o interesse das crianças. Nessa mesma época, surgiram nomes como Francisco Marins, Maria José Dupré e Lúcia Machado de Almeida.

Entre 1920 e 1945 a produção literária brasileira cresceu e solidificou-se, fazendo com que aumentasse o interesse das editoras pelas publicações infantis.

Em 1931, Monteiro Lobato lançou “*Reinações de Narizinho*” numa das etapas mais férteis da ficção brasileira, outros autores surgiram: Viriato Correia e Malba Tahan.

Cristiane Madanêlo²⁸ afirma:

Foi Lobato que, fazendo a herança do passado submergir no presente, encontrou o novo caminho criador de que a Literatura Infantil brasileira estava necessitando. Seu sucesso imediato entre os pequenos leitores ocorreu de um primeiro e decisivo fator: a realidade comum e familiar à criança, em seu cotidiano, é, subitamente, penetrada pelo maravilhoso, com a mais absoluta verossimilhança e naturalidade. Com o crescimento e enriquecimento do fabuloso mundo de suas personagens, o maravilhoso passa a ser o elemento integrante do real. Assim é que personagens “reais” (Lúcia, Pedrinho, D. Benta, Tia Nastácia etc.) têm o mesmo valor das personagens “inventadas” (Emília, Visconde de Sabugosa e todas as personagens que povoam o universo literário lobatiano). [...]

Nas adaptações que realizou, preocupou-se em levar às crianças o conhecimento da tradição e do acervo herdado além de questionar, com elas, as verdades prontas, os valores e não-valores que o tempo cristalizou e que caberia ao presente redescobrir e renovar.

Nesse sentido, merecem destaque: D. *Quixote das Crianças*; *O Minotauro* e a mitologia grega na série *Os Doze Trabalhos de Hércules*. Sua genialidade foi mostrar o maravilhoso como pos-

28 Cristiane Madanêlo de Oliveira. “Monteiro Lobato (1882-1948) - Lobato: um expoente brasileiro” Disponível em: [http://C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Meus%20documentos/Monteiro%20Lobato%20\(1882-1948\)%20-%20Lobato%20um%20expoente%20brasileiro.htm](http://C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Meus%20documentos/Monteiro%20Lobato%20(1882-1948)%20-%20Lobato%20um%20expoente%20brasileiro.htm). Acesso em: 21/10/2006.

sível de ser vivido por qualquer pessoa numa mistura entre real e imaginário. Aventuras fantásticas aconteciam no universo cotidiano, só possíveis até então, nos contos de fadas, ou nas fábulas, vividas por seres extraordinários. “Substituiu o sentimentalismo pela irreverência gaiata, pelo humor e pela ironia”, afirma Madanêlo. Vale ressaltar a autonomia que Lobato atribuía aos seus personagens. Os heróis buscavam o *ser*, realizar seus desejos e não o *ter* comprometido com o consumismo.

Rosângela Marçolla²⁹ postula que Lobato soube unir o “real com o maravilhoso, recorrendo-se ainda, ao fantástico. Criou um mundo à parte, com os elementos do imaginário das pessoas. Colocou no papel imagens que já existiam em algum lugar no inconsciente das pessoas”.

Marçolla, em sua dissertação, ensina, ainda, que em 1938 foi escrita a peça teatral “O museu da Emília”, para ser encenada na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo e logo depois, em 1943, Lobato presenciou uma novidade: um programa de rádio intitulado *Sítio do Picapau Amarelo* foi ao ar pela Rádio Gazeta, em São Paulo, criado por Edgard Cavalheiro e Carlos Lacerda. Lobato ainda pôde presenciar mais um sucesso de seu trabalho: foi apresentada em Salvador a opereta Narizinho arrebitado, de Adroaldo Ribeiro da Costa. E sua última criação literária para o público infantil tornou-se um libreto para o espetáculo.

A produção literária infantil se fortaleceu até os anos 40, quando o Modernismo encerrou seu ciclo, integrando-se de forma consistente à cultura brasileira.

Os livros infantis foram profundamente nacionalistas e se lançaram ao recolhimento do folclore e das tradições orais do povo. Porém, foram preferencialmente educativos e bem com-

29 Marçolla, R. *Monteiro Lobato: a arte de contar e recontar histórias*. Uma abordagem folkmediática. Dissertação de Mestrado. Universidade Metodista de São Paulo, 2002

portados, podendo transitar dentro e fora da sala de aula, à exceção de Monteiro Lobato.

Nessa época três aspectos tentaram sufocar a literatura infantil, porém não a impediram de construir a fantasia, que fez a literatura estagnar: o nacionalismo, a exploração da tradição popular e a intenção puramente educativa.

O sítio projetou-se como cenário predileto para as aventuras das crianças com *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato.

A literatura infantil funda então um universo imaginário que interpretava a realidade nacional numa tentativa de avaliar o processo de modernização, nem sempre aceito com facilidade e, em contrapartida, também oferecia margem à fantasia, à manifestação do mundo infantil e não da sociedade.

Na década de 30, a linguagem modificou-se, rompendo com os padrões cultos e incorporando a oralidade. Isso facilitou a identificação com o leitor. As narrativas de procedência popular eram abundantes.

Algumas características podem ser ressaltadas como primordiais para a literatura infantil do início do século XX:

- * Predominância do espaço rural;
- * Personagens: crianças que transitam de um livro para outro;
- * Adaptação de clássicos (principalmente europeus);
- * Vertente folclórica;
- * Aproveitamento da história do Brasil.

Entre 1940 e 1960 a profissionalização e a especialização por parte de escritores e editoras foi marcante. Foi uma época de intensa produção e fabricação em série em resposta a um mercado consumidor em expansão.

O resultado da combinação desses dois fatores: a profissionalização e a grande produção levaram ao menor reconhecimento artístico e à maior marginalização da literatura infantil. Ela

não atraiu, ao contrário dos anos 30, artistas de renome ou intelectuais comprometidos com projetos literários.

Em geral, as histórias repetiam temas e/ou personagens, explorando-os à exaustão. Predominavam, ainda, histórias ocorridas em florestas ou campos, principalmente alusivas às férias ou experiências aventureiras. Personagens adultos faziam parte das histórias como guias dos pequenos heróis, como solucionadores dos graves problemas ou como líderes das excursões perigosas.

O pedagogismo, resultante da supremacia dos personagens mais velhos, e o elitismo burguês afloraram, pois as histórias retratavam situações de pessoas economicamente favorecidas, que podiam custear férias no campo, excursões, compra de terra no interior, aquisição de animais de raça etc.

Na linguagem, a opção pelo padrão culto comprometeu a literatura com uma perspectiva conservadora e coincidiu com a rejeição do nacionalismo preconizado pelo Moderno na concepção modernista. Apelava-se aos heróis colonizadores e com isso negava-se a existência de figuras genuinamente brasileiras como o índio ou o caboclo.

Tratava-se de um nacionalismo desenvolvimentista, peculiar à época, que se abria às influências estrangeiras e aos investimentos dos capitais internacionais de forma generosa.

Em sua obra, Zilbermam e Lajolo³⁰ afirmam:

É como fruto e motor da ideologia desse período que os textos destinados à infância podem ser encarados. Por isso, não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitores valores que endossam. A postura, por escapista, mostra-se reveladora; contudo é dela que proveio a eficiência do gênero. Este perdurou e tomou corpo, adquiriu

30 Zilberman e Lajolo, op. cit., p. 198.

solidez e deu segurança aos investidores, em virtude da utilidade que demonstrou e da obediência com que seguiu as normas vigentes.

Os anos 1960 e 1970 aderiram a um modelo capitalista mais avançado, ocasionando um investimento maior na produção cultural, assim como o aprimoramento de instituições culturais do Estado.

Nesse contexto, a literatura infantil, além de manter velhas tendências também partiu em busca de inovações.

Mantendo velhas tendências, mantém também a dependência entre literatura infantil e escola, exigindo do escritor a repetição de antigas fórmulas e uma periodicidade de lançamentos talvez incompatíveis com a criação artística. Surgiram novamente livros em série, enredos ligados à tradição fantástica, ao folclore e às aventuras, sempre com a finalidade de preencher a cota que o mercado infantil poderia absorver.

Na busca por inovações, incorporou conquistas já presentes na literatura não-infantil desde o Movimento Modernista de 22. A narrativa infantil aderiu à temática urbana, denunciando diferenças sociais, fazendo da inversão de valores ideológicos o compromisso com a modernidade.

Originada na cultura de massa, a literatura infantil também aderiu a temas como histórias policiais e ficção científica, demonstrando o caráter urbano contemporâneo, em que mistérios são resolvidos, fórmulas científicas são criadas e surgem grandes eventos e superpoderes.

Os últimos 20 anos trouxeram um grande fortalecimento da poesia infantil, rompendo com a tradição escolar e buscando aspectos lúdicos, assim como histórias fundadas no imaginário.

A duras penas, a literatura infantil conquistou o direito de falar com realismo e, sem retoques da realidade histórica, redescobriu as fontes do imaginário e do fantástico...

Agora se constitui como modalidade literária e alvo de estudos acadêmicos, teses, congressos e livros.

1.4 Uma viagem ao universo infantil: os contos maravilhosos

Desde a mais remota Antigüidade (pesquisadores apontam para uma tradição oral que se inicia há mais de 25.000 anos), a relação da criança com o mundo deu-se por meio dos relatos míticos e religiosos, cujos elementos básicos encontram-se nas narrativas de caráter mágico: os Contos de Fadas, e/ou maravilhosos.³¹

Paulo Urban³² afirma que, no século V a.C., Platão já propunha que a educação dos cidadãos fosse feita com auxílio de um mito próprio, capaz de explicar-lhes a origem das diferenças sociais. Relata ainda que, em seu tempo, as mulheres tinham a função de narrar às crianças as alegorias, às quais chamou de *mythoi*.

No papiro egípcio *Orbidey*, datado de 1210 a.C. encontra-se o popular tema dos “*Dois irmãos*”, um dos quais é bom, e o outro, nem tanto. Relata as desavenças entre dois irmãos projetados nos deuses Anúbis e Bata, que vivem brigando entre si, embora dependam um do outro. É possível perceber que o tema citado é recorrente em muitas histórias ainda hoje.

Os contos de fada, assim como os mitos, fábulas e lendas provêm do alvorecer da cultura humana e acham-se espalhados por todas as civilizações. Os registros ocidentais mais antigos remetem a Esopo, herói popular da Trácia, a quem se reputa o

31 Um conto de fadas é sempre um conto maravilhoso, mas um conto maravilhoso nem sempre é um conto de fadas. Para André Jolles, apresentado por Rosângela Marçolla, em *Formas simples das histórias de tradição oral à literatura infantil*, os contos maravilhosos, de encantamento, fadas ou fábulas são simplesmente contos populares, pois se referem à moral ingênua do ser humano.

32 Artigo publicado na Revista *Planeta*, n.345, p. 1, jun./2001.

ofício de ter sido no século VI a.C. um proeminente contador de fábulas.

Aristóteles, em 330 a.C., relata que Esopo, como advogado de defesa de um político corrupto teria se valido de uma de suas histórias, “*A raposa e o ouriço*” para defender um cliente, conforme cita Paulo Urban:

A raposa estava tomada por pulgas, e o ouriço propôs-se a lhe tratar. Com receio de se machucar ainda mais, ela argumenta: ‘Sr. Ouriço, deixe estar, se me retira estas pulgas já gordinhas, que nem me chupar podem mais, logo outras sedentas por sangue ocuparão seu lugar’. Ao que completava dizendo aos juízes que se condenassem à morte o réu já enriquecido, outros não tão ricos, mas ávidos para roubar, viriam a ocupar sua cadeira.

A transmissão das fábulas de Esopo deu-se de forma oral até surgirem as duas coletâneas mais antigas do gênero, no ano 1 d.C.. A primeira foi escrita em latim por Fedro, que traduziu Esopo para os romanos, e a outra é da autoria de Babrius, em grego.

Paulo Urban³³ pontua que a primeira coleção de contos com temas europeus, denominada *Gesta Romanorum* só surgiu no século XIV e foi escrita em latim. Precedeu as histórias de *As mil e uma noites*, famosos contos árabes de magia e aventura, de origem persa datados dos séculos XIV a XVI.

Em *As mil e uma noites* tudo começa com a desilusão do califa Shahryar ao descobrir que seu irmão Shazeman era traído pela esposa. Resolve então que nunca deixaria que lhe acontecesse semelhante desonra, e decide dormir com mulheres sempre virgens, para no dia seguinte, entregá-las a seus soldados para a morte. Até que a corajosa Sherazade, filha de seu principal vi-

33 Urban, op. cit. p. 2.

zir, contrariando os conselhos do pai, oferece-se para o califa. Propondo-se a evitar maior matança, passa a contar-lhe todas as noites, após se amarem, uma história que ela sempre interrompia em seu ponto culminante, fazendo com que seu amo a poupasse até a noite seguinte, quando continuava a narrativa.

Tais histórias têm como pano de fundo o apogeu do mundo árabe que culminou durante o reinado de Harum-El-Raschid, quinto califa da dinastia dos Abácidas, no século VIII d.C.

Por três anos, Sherazade se manteve viva contando histórias como “*Aladim e o gênio da lâmpada*”, “*Simbá, o marujo*” e “*Ali Babá e os quarenta ladrões*” até que, por fim, estando o califa completamente apaixonado por ela e transformado interiormente pela beleza de suas histórias, liberta-se de sua depressão, suspende a pena, e a pede em casamento.

Os contos das *Noites Árabes* serviram a El-Raschid como verdadeira terapia, procedimento adotado desde a antigüidade pela medicina hindu, chamado Ayurveda. Nesse tratamento, os pacientes eram convidados a meditar sobre contos de fadas para que suas mentes se purificassem, condição prévia, para que qualquer cura fosse alcançada.

As narrativas fantásticas passaram a fazer parte do corpo literário com autores como Perrault, La Fontaine, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

Por que os Contos de fada impressionam tanto? Certamente não apenas pelos expoentes citados que se dedicaram à sua compilação, visto que tais contos sempre foram populares como tradição oral, mas, antes, porque suas histórias são instigantes. Não há como alcançar completamente seu sentido em termos puramente intelectuais, fato que nos desperta a percepção intuitiva. A fantasia, irracional a ponto de permitir que a vovó engolida pelo lobo mau permaneça viva em sua barriga até ser salva, ou que a Bela Adormecida durma enfeitiçada um sono de cem anos, ou ainda que João suba num pé de feijão até alcançar no céu o castelo

de um gigante, encanta justamente pelo maravilhoso que expõe, provoca uma reviravolta em nosso mundo psíquico que, estimulado, aguça-se na tentativa de compreendê-la. E não há como explicá-la pelos padrões da razão metódica. O conto de fadas é por si só sua melhor explicação, do mesmo modo que as obras de arte encerram aspectos que fogem ao alcance do intelecto.

O significado desses contos está guardado na totalidade de seu conjunto, perpassado pelos fios invisíveis de sua trama narrativa.

Segundo Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fada*³⁴, para uma criança, a ação toma o lugar da compreensão, e isso se torna tão mais verdadeiro quanto mais intensamente a criança sinte. Ela pode ter aprendido a dizer de outra forma sob a orientação adulta, mas da forma como ela realmente o encara, as pessoas não choram porque estão tristes: elas simplesmente choram.

O conto de fada remete a criança para a descoberta de sua própria identidade, assim como sugere experiências necessárias para a formação e desenvolvimento do seu caráter. O aspecto encorajador e estimulante dos contos de fadas e a certeza de um “final feliz” estimulam a imaginação infantil. É a partir dele que os processos internos são externalizados tornando-se compreensíveis, representados por peripécias e acontecimentos.

Bettelheim³⁵ postula que os contos de fadas acabam realizando uma espécie de tratamento psíquico por meio da catarse. Com as histórias, a criança consegue encontrar um caminho como o herói, e ainda, como ele, sente-se capaz de enfrentar dificuldades e vencê-las. Conflitos internos que parecem incompreensíveis sempre têm, no final, uma solução.

Em praticamente todos os contos de fadas o bem e o mal se manifestam na forma de personagens e suas ações, já que bem

34 Bettelheim, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

35 Idem, *ibidem*.

e mal são onipresentes na vida real e as propensões para ambos encontram-se no íntimo de todo homem. A dualidade coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo. A criança sofre com o herói e vence com ele no fim da história.

Enquanto diverte, o conto de fadas esclarece à criança questões sobre si mesma e favorece o desenvolvimento da sua personalidade.

Histórias verdadeiras fornecem informações reais e úteis, mas o modo como essas histórias se desenrolam é tão alheio ao funcionamento da mente da criança como os eventos fantásticos em relação à concepção “adulta” de mundo. O conto de fadas coloca em evidência um dilema existencial de forma breve e categórica, permitindo à criança aprender o problema em sua forma mais essencial: simplifica as situações, as figuras são esboçadas claramente e apenas os detalhes muito importantes são apresentados. Os personagens são mais típicos do que únicos, facilitando a identificação com a criança. Apesar de levá-la para um mundo fabuloso, no final a devolve à realidade da forma mais reassuradora possível.

Essa “viagem” de volta ensina que não é prejudicial permitir que a fantasia faça parte da vida, desde que seja possível distingui-la da vida real. Para o desenvolvimento da criança esse é um fator importante, pois, com a volta do herói e a devolução ao mundo real, a criança sente-se muito mais capaz de enfrentar e dominar a vida.

Diferentemente dos contos de fadas, os mitos mostram situações singulares, que não poderiam acontecer com nenhuma outra pessoa ou em nenhum outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não seria possível acontecer a um simples mortal. Embora nos contos de fadas as situações também sejam inusitadas e improváveis, apresentam-se de forma comum, que poderia acontecer com qualquer pessoa.

Até mesmo os nomes nos contos de fadas são comuns, por exemplo, “*João e Maria*”, ou simplesmente se referem a alguma

característica da figura apresentada (“*Branca de Neve*”, porque tinha a pele branca como a neve, “*Os três porquinhos*”, porque eram, de fato, três porcos os protagonistas da estória etc.), ao contrário dos mitos, que carregam nomes próprios - como Hércules ou Aquiles - que particularizam e enfatizam o aspecto singular da sua superioridade sobre os demais seres humanos. Enquanto, nos contos de fadas, esse fato facilita as projeções, os mitos não ajudam na identificação das crianças com tais figuras, não sendo, portanto, úteis na formação da personalidade total.

Bettelheim³⁶ afirma que “o mito é pessimista, enquanto o conto de fadas é otimista, ainda que alguns traços sejam terrivelmente sérios”. Tais características podem ser percebidas no final: nos mitos é sempre trágico, enquanto nos contos é geralmente feliz.

O conto de fadas, de estrutura mais simples que os mitos e as lendas, mas de conteúdo muito mais rico que o mero teor moral encontrado na maioria das fábulas, é capaz de envolver a atenção da criança despertando sentimentos e valores intuitivos imprescindíveis ao seu desenvolvimento pleno.

Em suma, os contos de fadas podem ser considerados obras de arte por causa de sua capacidade de envolvimento e comoção. Por tratar de experiências cotidianas, possibilitam que os leitores (crianças sensíveis e adultos sensíveis) se identifiquem com as alegrias ou dificuldades dos heróis, cujos feitos simbolizam a própria condição humana frente às provações da vida. Assim, cada criança extrai das narrativas, conceitos sólidos de realidade que, mesmo de forma inconsciente, serão exteriorizados no decorrer da vida.

1.5 Dramaturgia infantil

No início do século XX, os dramaturgos brasileiros começaram a fazer espetáculos específicos para crianças, representados por

36 Bettelheim, op. cit.

crianças, fora do ambiente doméstico ou escolar. Temos como exemplo clássico da produção de teatro para criança, o *Theatro infantil*, de Coelho Neto e Olavo Bilac. Trata-se de um livro publicado em 1905, que contém uma dúzia de peças curtas identificadas como “comédias e monólogos em prosa e verso”. Também há o *Teatro das Crianças*, do educador mineiro Carlos Góis, que reelaborou diálogos e monólogos de Bilac e Coelho Neto.

Conforme afirma Cláudia de Arruda Campos³⁷, em 1938, Henrique Pongetti e Joracy Camargo publicam um volume com dezesseis peças curtas, dirigidas à criança, desenvolvendo uma longa introdução, mostrando como se prepara um espetáculo. Segundo os autores, a preparação de um espetáculo começa pelo palco, já que as peças se destinam a espetáculos juvenis e infantis nas escolas, clubes, associações e casas de família.

Em Pernambuco, no ano de 1939, aparece pela primeira vez, a denominação “Teatro infantil” com a estréia de *Branca de Neve e os sete anões*.

Na década de 1940, em Belo Horizonte, a revista *Era uma vez*, de bastante sucesso, publicava regularmente peças curtas, entre elas as de Vicente Guimarães, que foi, por muito tempo, diretor da publicação e autor de histórias infantis. Uma de suas peças mais conhecidas é *Vovô Felício*.

Em 1948, Lúcia Benedetti lança as bases do teatro infantil com *O casaco encantado* e traz consigo uma seguidora, que pode ser considerada a maior autora de teatro para crianças como a própria Maria Clara Machado: a teatróloga escreveu 27 peças e vários livros, e na década de 1950 fundou o teatro Tablado, escola de teatro no Rio de Janeiro, formador de gerações de atores e ainda em atividade.

37 Campos, C. A. *Maria Clara Machado*, 1998, p. 64

Essa dramaturga é, de fato, um dos nomes mais significativos do teatro brasileiro, especialista em peças infantis. Afirma ³⁸:

Verdadeiros aventureiros se lançam ou se atrevem a fazer teatro para criança, 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. O teatro de segunda classe, onde nem os críticos teatrais dos principais jornais se aventuram a ir para não morrer de tédio ou de vergonha. Preferem calar, silenciar, ou melhor, não assistir a tais espetáculos que estão sendo oferecidos todos os finais de semanas às crianças.

Era comum, segundo a autora Cláudia de Arruda Campos³⁹, que pessoas ligadas à educação escrevessem peças para representações escolares, pois o teatro era visto como meio eficiente de educação. As intenções didáticas e pedagógicas eram facilmente percebidas na leitura

Eram textos que objetivavam ensinar valores éticos e morais contidos na “moral da história” explicitada claramente para o leitor. As narrativas puniam quem desobedecesse ou mentisse e premiavam os bonzinhos, quem falasse a verdade e respeitasse os mais velhos, por exemplo.

38 Cunha, M. A. A. *A comicidade em Maria Clara Machado*. Belo Horizonte: Bernardo Alvarez, 1971.

39 Campos, op. cit.

Do ponto de vista estrutural, é possível destacar que a dramaturgia obedecia aos preceitos de “princípio, meio e fim”, ou da peça “bem feita”.

Mas essa dramaturgia revela, sobretudo, o entendimento que se tinha sobre o que era ser criança. Predominantemente se acreditava que ser criança era um estágio de vida como o de “vir a ser adulto”. A criança não era! Seria! O tempo para viver a vida, ainda não tinha chegado. Viver a infância sim, mas aprendendo, adquirindo saberes que definiriam sua personalidade quando adulta. Não era um estágio da vida a ser vivido como período para desfrutar as alegrias e tristezas próprias de cada etapa da vida humana, mas período de preparação para outra etapa, essa sim mais importante, a vida adulta.

O teatro infantil brasileiro nasceu junto com o teatro moderno brasileiro. É sinal de que a platéia se ampliava e demonstrava que em breve esse teatro se firmaria como modalidade específica. Em 1957, Sábato Magaldi⁴⁰ propõe um teatro que vá ao encontro de um público popular, exibindo-se ao ar livre nos bairros e nas fábricas.

Entre 1970 e 1976 muitas peças foram escritas e apresentadas em São Paulo e os jornais anunciavam o “boom” do teatro infantil, assim como de todo o contexto literário para essa faixa etária. No entanto, numa análise feita por Maria Lucia Puppò foi possível perceber que a maior parte dos textos ainda veiculava teses, correspondendo ao que deveria ser aprendido pela criança na ida ao teatro, seguindo ainda os velhos paradigmas...

Em 1973 estreou o espetáculo “*Histórias de lenços e ventos*” escrito e dirigido por Ilo Krugli, apontado hoje, como um marco que redefiniu a forma de fazer e pensar o teatro para crianças no Brasil. “*Histórias de lenços e ventos*” abandonou as características

40 Magaldi, op. cit.

do “teatro educativo” e valorizou a encenação, o espetáculo, reduzindo distâncias entre teatro infantil e teatro adulto.

O texto propôs a valorização da imaginação, da fantasia. Dramaturgia e interpretação eram pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia eram elementos indispensáveis neste novo tipo de encenação.

O texto dramático falado, conforme o professor Valmor Beltrame⁴¹ perdeu o valor enquanto elemento central na encenação. A peça “bem feita”, a narrativa com “princípio meio e fim” começava a dar lugar à dramaturgia construída por fragmentos, à descontinuidade da narrativa. Isso revelava mudanças no entendimento sobre o que era infância. Da compreensão da criança como adulto em miniatura, ou estágio para o aprendizado de valores para por em prática na futura vida adulta, esta nova forma de fazer teatro via a infância como período da vida a ser vivido como criança. Acreditava na criança como ser humano dotado de inteligência e sensibilidade capaz de criticar e refletir.

Havia, nessa época, certo antagonismo aos valores da sociedade de consumo que preconizava a iniciativa da criança e do jovem em usar a imaginação. Um pioneiro nessa idéia foi Ronaldo Ciambroni com a peça “O palhaço imaginador” (1970) que questiona a influência da televisão no comportamento infanto-juvenil.

Valmor Beltrame⁴² afirma que nos anos 1980 e 1990, além da permanência das tendências anteriormente mencionadas, surgiram novas concepções e propostas dramatúrgicas. Podem ser citadas as obras de Osvaldo Gabrieli, diretor do XPTO em São Paulo e Daniel Herz, diretor da Companhia de Teatro Atores de Laura no Rio de Janeiro.

41 Valmor Beltrame, professor de teatro no Depto de Artes Cênicas da UDESC em artigo publicado na *Revista do 3º Festival de Teatro infantil de Blumenau*, realizado de 15 a 20 de agosto de 1999, p. 8-10.

42 Beltrame, op. cit., p. 9

Oswaldo Gabrieli, diretor, cenógrafo, dramaturgo, criou espetáculos a partir de elementos como forma, cor, movimento e, sobretudo do jogo, do trabalho corporal do ator. Abandonando os princípios aristotélicos, inclusive a estrutura dualista de oposição geradora do conflito dramático, criou espetáculos explorando a fragmentação da trama dramática com cenas que o espectador não sabe exatamente onde começam e terminam. Isso provoca sensações aleatórias e fragmentadas e estabelece total comunicação com o público, além de possibilitar diferentes leituras do espetáculo.

Daniel Herz, visionário da importância do teatro como arte do encontro de pessoas, via sentido no trabalho coletivo, certo de que o encontro é permeado por conflitos que expressam diferenças desencadeadoras de estímulos na construção coletiva do texto dramático. Ousou misturar temas como sexualidade, sensualidade, morte e dor, rompendo com a crença de que eles não são conteúdos a serem tratados em obras de arte para crianças e adolescentes.

Há ainda, o trabalho de Vladimir Capella, que desde a década de 1970 mantém uma produção marcada pela busca de criação de poesia cênica. Há poucos anos, “*Maria Borralheira*” e “*Píramo e Tisbe*” surpreenderam pela qualidade das soluções cênicas apresentadas por ele.

Os trabalhos de todos desses dramaturgos brasileiros, em diversos períodos, cada um com suas peculiaridades, favoreceram o desenvolvimento do teatro infantil. A idéia que o teatro poderia ser livre das imposições de mercado e empreender uma verdadeira educação do gosto nacional, por meio da montagem dos melhores espetáculos, também levou o teatro para as escolas, onde passou a complementar o processo educacional.

1.6 A autora: Maria Clara Machado⁴³

Maria Clara Machado nasceu em Belo Horizonte-MG, (1921), e faleceu no Rio de Janeiro (2001), filha de Aníbal Machado (escritor) e Aracy Jacob Machado. Ainda criança, veio para o Rio de Janeiro, onde fez seus estudos. Começou a carreira artística com um grupo de teatro de bonecos que fundou e dirigiu durante cinco anos. Desta experiência publicou um livro “*Como fazer teatrinho de bonecos*” (editado pela Melhoramentos), que se esgotou rapidamente. Em 1969 a Livraria Agir reeditou-o. Ainda nesta fase escreveu dez peças para fantoches.

Em 1950 recebeu uma bolsa de estudos do governo francês, para estudar teatro em Paris, durante um ano. Na Europa recebeu outra bolsa de estudos da UNESCO e fez um curso de férias em Londres. De volta a Paris em 1952, frequentou o curso de mímica de Etienne Decroux.

Ao voltar ao Brasil, em 1951, fundou no Rio de Janeiro, *O Tablado*, uma companhia de atores amadores que dirigiu até 2001 sem interromper sua atividade teatral. *O Tablado* foi o início da carreira para muitos artistas profissionais.

Em 1956 fundou a revista *Cadernos de Teatro*, com a finalidade de orientar grupos amadores e professores envolvidos na área teatral. De 1959 a 1974 foi professora de improvisação no antigo Conservatório Nacional de teatro, hoje Escola de Teatro da UNIRIO, do qual foi também diretora durante um ano (1967 - 1968).

Em 1961, foi convidada, pelo governo do Estado da Guanabara, para dirigir o Serviço de Teatro e Diversões do Estado e, ao mesmo tempo, ocupou até o início de 1965, o cargo de Secretária geral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1965 representou o Brasil no Congresso de Teatro para Juventude, re-

43 Machado, M. C. *Eu e o Teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991, p. 265-268.

alizado em Paris, onde teve a oportunidade de ver sua peça *O Cavalinho Azul*, montada para representar o Brasil no Congresso da UNESCO que teria realizado em Tel-Aviv.

Maria Clara Machado tem treze livros publicados pela editora Agir. São eles:

- (Teatro I) *Pluft, o Fantasminha - A Bruxinha que era Boa - O Rapto das Cebolinhas - O Chapeuzinho Vermelho - O Boi e o Burro no Caminho de Belém;*
- (Teatro II) *A Volta do Camaleão Alface - O Embarque de Noé - O Cavalinho Azul - Camaleão na Lua;*
- (Teatro III) *A Menina e o Vento - Maroquinhas Fru-Fru - A Gata Borracheira - Maria Minhoca;*
- (Teatro IV) *O Diamante do Grão-Mogol - Aprendiz de Feiticeiro - Tribobó City - O Gato de Botas;*
- (Teatro V) *Os Cigarras e Os Formigas - O Patinho Feio - Camaleão e as Batatas Mágicas - Quem Matou o Leão?*
- (Teatro VI) *João e Maria - Um Tango Argentino - O Dragão Verde - A Coruja Sofia - A Bela Adormecida. A Coruja Sofia, Como Fazer Teatrinho de Bonecos, O Dragão Verde* (conto com ilustrações de Cybele Cotrim), *Eu e o Teatro* (uma coleção de cartas e memórias), *A Viagem de Clarinha* (conto com ilustrações de Gian Calvi), *100 Jogos Dramáticos* (em parceria com Martha Rosman) e *Exercícios de Palco.*

Tem ainda cinco livros publicados pela Companhia das Letrinhas:

- *O Cavalinho Azul* (conto com ilustrações de Mary Louise Nery), volume 1
- *A Bruxinha que era Boa e O Rapto das Cebolinhas*, volume 2
- *Pluft, o Fantasminha e O Dragão Verde*, volume 3

- *A Menina e O Vento e Tribobó City* e
- *O Diamante do Grão-Mogol e Camaleão na Lua*, volume 4.

Pela editora José Olympio publicou dois livros: *Clarinha na Ilha* (conto com ilustrações de Rogério Cavalcanti) e *A Aventura do Teatro*.

Publicou também quatro livros pela editora Bloch: *Aventuras no Grotão da Mata, A Menina e o Vento, A Volta do Camaleão Alfaca e Papagaio Avião*.

Pela editora Salamandra publicou *Criança também tem Direito* (com ilustrações de alunos da Rede Municipal do Rio de Janeiro) e, pela editora Global, *Uma aventura na floresta*.

Escreveu muitas peças teatrais durante o tempo em que pode apresentar as crianças com suas histórias fantásticas:

- 1953 - *O boi e o burro no caminho de Belém* - farsa - Mistério de natal em 1 ato. Foi montada pela primeira vez pelo Tablado. Remontada em 1971, 1973, 1986, 1991, 1992.
- 1953 - *O rapto das cebolinhas* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1954 pelo Tablado. Remontada em 1958, 1982 e 1992
- 1954 - *A bruxinha que era boa* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1958 pelo Tablado. Remontada em 1999
- 1955 - *Pluft, o fantasminha* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1955 pelo Tablado. Remontada em 1964, 1975, 1977, 1985 e 1995.
- 1956 - *O chapuzinho vermelho* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1956 pelo Tablado. Remontada em 1983.

- 1957 - *O embarque de NOÉ* - Farsa bíblica em 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1957 pelo Tablado. Remontada em 1973 com músicas de Ubirajara Cabral.
- 1959 - *O cavalinho azul* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1960 pelo Tablado. Remontada em 1966, 1979 e 1990.
- 1959 - *A volta do camaleão alface* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1959 pelo Teatro da Praça e dirigida pôr Cláudio Corrêa e Castro. Remontada em 1965 pelo Tablado.
- 1961 - *Maroquinhas fru-fru* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1961 pelo Tablado. Remontada em 1970.
- 1961 - *Camaleão na lua* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1969 pelo Tablado.
- 1962 - *A gata borralheira* - 10 cenas. Foi montada pela primeira vez em 1962 pelo Tablado. Remontada em 1998, dirigida por Cacá Mourthé.
- 1962 - *A menina e o vento* - 1 prólogo e 19 cenas. Foi montada pela primeira vez em 1963 pelo Tablado. Remontada em 1972 e 1989.
- 1966 - *O diamante do grão-mogol* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1967 pelo Tablado. Remontada em 1993.
- 1967 - *Maria minhoca* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1968 pelo Tablado.
- 1968 - *Aprendiz de feiticeiro* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1968, pelo Teatro Ipanema, dirigida pela autora. Remontada em 1985, pelo Tablado.
- 1971 - *Tribobó city* - 1 ato. Comédia musical montada pela primeira vez em 1971 pelo Tablado com músicas de Ubirajara Cabral. Remontada em 1988.
- 1974 - *O patinho feio* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1976 pelo Tablado com músicas de John

Neschling. Remontada em 1990, dirigida por Toninho Lopes.

- 1974 - *Os cigarras e os formigas* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1977, pelo grupo de Wolf Maya. Remontada em 1981 pelo Tablado, com músicas de Ubirajara Cabral.
- 1976 - *Camaleão e as batatas mágicas* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1977 pelo grupo de Germano Filho, dirigida por Maria Clara Machado.
- 1977 *Quem matou o leão?* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1978 pelo Tablado.
- 1979 - *João e Maria* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1980 pelo Tablado.
- 1983 - *O dragão verde* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1984 pelo Tablado, com músicas de Ubirajara Cabral
- 1986 - *O gato de botas* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1987 pelo Tablado, com músicas de Ubirajara Cabral. Remontada em 1997.
- 1992 - *Passo a passo no paço imperial* - de parceria com Cacá Mourthé. Foi montada pela primeira vez no Paço Imperial sob direção de Cacá Mourthé.
- 1993 - *A coruja Sofia* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1994 pelo Tablado, com direção de Cacá Mourthé e música de Paulo Jobim.
- 1996 - *A bela adormecida* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1996 pelo Tablado, com direção de Cacá Mourthé e músicas de Ricardo Gilly.
- 2000 - *Jonas e a baleia* - Em parceria com Cacá Mourthé. 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 2000 pelo Tablado, com direção de Cacá Mourthé e músicas de Ubirajara Cabral.

Escreveu também histórias (peças teatrais) para os adultos:

- 1963 - *Referência 345* - 2 atos. Foi levada pela primeira vez na TV-Rio (2º lugar no concurso de peças para TV).
- 1964 - *Miss Brasil* - 2 atos. Foi montada pela primeira vez em 1970 no Teatro Opinião.
- 1965 - *As interferências* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1966 pelo Tablado, com música de Reginaldo de Carvalho. (Publicada nos números 36 e 57 dos *Cadernos de Teatro*).
- 1969 - *Os embrulhos* - 1 ato. Foi montada pela primeira vez em 1970 pelo Tablado. (publicada no número 47 dos *Cadernos de Teatro*).
- 1972 - *Um tango argentino* - Comédia musical montada pela primeira vez em 1972 pelo Tablado. (Publicada no número 56 dos *Cadernos de Teatro*).

Maria Clara, devidamente reconhecida com grande artista, recebeu vários prêmios: Prêmio Anual de Peças Infantis da Prefeitura do Distrito Federal, em 1953 (*O rapto das cebolinhas*) (Texto); Prêmio Anual de Peças Infantis da Prefeitura do Distrito Federal, em 1955 (*A bruxinha que era Boa*) (Texto); Prêmio da Associação de Críticos de São Paulo, como melhor espetáculo amador e melhor autor nacional, em 1956. (*Pluft, O fantasminha*); Hors Concours no Festival de Peças Infantis, abril 1958, do SNT - MEC (*A bruxinha que era boa*); Personalidade do Ano em 1961 pela passagem do décimo ano de fundação do Tablado (Fundação Brasileira de Teatro); Atelier de Teatro de Caxias do Sul - 1962 - pela peça *Pluft, O fantasminha*; Prêmio Sacy - Melhor autor nacional com a peça *Pluft, O fantasminha* (Jornal *O Estado de S. Paulo*) 1956; Prêmio *Conchita de Moraes* em 1965 (Fundação Brasileira de Teatro - Personalidade); Troféu Criança - *Diário de Notícias* - 1967 - com a peça *O Diamante do Grão-*

Mogol; Troféu do Teatro Amador de Friburgo em 1968 com a peça *Maria Minhoca*; Golfinho de Ouro como melhor autor do ano do Estado da Guanabara (Museu da Imagem e do Som) em 1968 (*Aprendiz de Feiticeiro e Maria Minhoca*); Prêmio Molière - Air France - 1968 com as peças *Maria Minhoca e Aprendiz de Feiticeiro*; Prêmio do 3º Festival de Peças Infantis da Guanabara - 1970 com a peça *Maroquinhas Fru-Fru*; Personalidade Global - 1974 - *O Globo* e TV Globo; Prêmio Paulo Pontes em 1980 - ACET - FUNARJ - Governo do Estado do Rio de Janeiro; Prêmio Mambembe em 1981 (São Paulo). (Personalidade do Ano); Prêmio Molière - Air France - 1981, pelos 30 anos do Tablado; Prêmio Mambembe em 1984, como melhor autora de Teatro Infantil pela peça *O Dragão Verde* Prêmio Mambembe em 1987 - *O Gato de Botas*; Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil em 1988 - Hors Concours Prêmio Coca-Cola em 1991 - pela sua dedicação ao Teatro Infantil; Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 1991 - pelo conjunto de sua obra; Prêmio Coca-Cola em 1993 - *O Diamante do Grão-Mogol* - Hors Concours; Prêmio SATED / APART em 1995; Premio SHELL em 2000 – “Personalidade 2000” .

Maria Clara Machado, além de seus trabalhos com dramaturgia também atuou com atriz em teatro e cinema durante muito tempo:

- 1949 - *A farsa do advogado Pathelin*- medieval francês (Guilhermina).
- 1951 - *A moça da cidade*- mímica de Maria Clara Machado.
- 1952 - *O moço bom e obediente* - Betty Barr e Gould Stevens (A esposa).
- 1952 - *Sganarello* - Molière (Célia).
- 1953 - *A sapateira prodigiosa* - Garcia Lorca (A Sapateira).
- 1954 *Nossa cidade* - Thornton Wilder (Emily Webb).

- 1955 *O diálogo das carmelitas* - Bernanos (Blanche).
- 1955 - *Tio Vânia*- Tchekov (Sônia).
- 1957 - *O tempo e os conways* - J. B. Priestley (Kay).
- 1959 - *O living-room* - Graham Greene (Tereza).
- 1959 - *Do mundo nada se leva* - Kaufman e Hart (Essie).
- 1960 - *D. Rosita a solteira* - Garcia Lorca (D. Rosita).
- 1961 - *O mal-entendido* - Albert Camus (Maria).
- 1981 - *Ensina - me a viver* - Collin Higgins (Maude).
- 1985 - *Este mundo é um hospício* - Joseph Kesselring (Abigail).
- 1951 - *Angela* - da Cia. Vera Cruz, dirigida por Tom Payne. (Cinema)
- 1983 - *O cavaleiro azul* - direção de Eduardo Escorel (Velha - que - Viu).(Cinema).

Além de dirigir todas as suas peças, Maria Clara Machado ainda dirigiu outras:

- 1951 - *A farsa do pastelão e da torta* - medieval francês.
- 1951 - *A moça da cidade* - mímica.
- 1953 - *A sapateira prodigiosa* - Garcia Lorca.
- 1956 - *A sombra do desfiladeiro* - J. M. Sygne.
- 1958 - *O matrimônio* - Gogol.
- 1959 - *Do mundo nada se leva* - Kaufman e Hart.
- 1962 - *O médico à força* - Molière.
- 1963 - *Barrabás* - Michel de Chelderode.
- 1964 - *Sonho de uma noite de verão* - William Shakespeare.
- 1965 - *Arlequim servidor de dois patrões* - Goldini.
- 1967 - *A farsa do pastelão e a torta* - Medieval francês.
- 1974 - *As aventuras de pedro trapaceiro* - Medieval francês.
- 1974 - *Vassa Geleznova* - Máximo Gorki.
- 1975 - *O dragão* - Eugène Schwarz.
- 1979 - *O Platono*” - A. Tchekov.

O Teatro de Maria Clara Machado já atingiu o panorama internacional. Suas peças já foram vertidas para o francês, inglês, alemão, holandês, sueco, russo, espanhol, árabe etc. As mais procuradas são: *Pluft*, *O fantasminha*, *O rapto das cebolinhas*, *A Bruxinha que era Boa*, *O cavalinho azul* e *A menina e o vento*. Foi tradutora de várias histórias infantis para as editoras “Cedibra”, “Livros de Ouro” e “Expressão e Cultura”.

A editora Losange de Buenos Aires editou em espanhol um livro com as seguintes peças: *A menina e o vento*, *Pluft*, *o fantasminha*, e *O cavalinho azul*, traduzidas por Maria Julieta Drummond de Andrade. Em 1979, no Centro de Estudos Brasileños foi editada na versão de Maria Julieta Drummond de Andrade “Teatro Infantil” com as seguintes peças: *O rapto das cebolinhas*, *A bruxinha que era boa* e *O cavalinho azul*.

CAPÍTULO 2

A linguagem cinematográfica

Das nostálgicas lanternas mágicas⁴⁴ às modernas tecnologias digitais, o cinema, desde sua primeira exibição pública em 1895 pelos irmãos Lumière em Paris, exerce um verdadeiro fascínio sobre o ser humano. Desde então, inúmeros cientistas e curiosos embrenharam-se na aventura de desvendar, ou tentar desvendar, seus mistérios de produção. Com isso, criou-se um mundo à parte, capaz de reproduzir e recriar a realidade numa nova forma de Arte: o filme.

E como em qualquer outra obra de arte, um filme começa com uma idéia, que, transcrita para o papel, passa a ser chamada de argumento, ou seja, um olhar geral sobre a história contada no filme que, por sua vez, transforma-se no roteiro, parte escrita do filme e que contém as cenas e os diálogos.

O roteiro está para o filme assim como o texto dramático para o teatro. Cada um contemplando suas especificidades de linguagem.

Uma vez estabelecido o roteiro, com as cenas, seqüências, personagens e diálogos, tem início uma nova etapa de trabalho: a

⁴⁴ *A lanterna mágica*, criada pelo alemão Athanasius Kirchner em meados do século XVII, pode ser considerada um dos aparelhos precursores do cinema. Composto por uma caixa cilíndrica iluminada à vela projetava as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

produção do filme. São escolhidos os profissionais, atores, equipe técnica e analisados os recursos financeiros necessários para tal produção.

Boa parte dos valores e das mensagens transmitidas pelo filme se efetiva não apenas pela história em si, mas pela forma como é contada. Elementos sutis e subliminares transmitem ideologias tanto quanto o enredo e os diálogos explícitos por meio do conjunto de modalidades de língua e estilo que caracterizam o discurso cinematográfico, assim como na literatura o escritor se expressa por meio de palavras que formam frases, orações e períodos.

Percebe-se, então, um caráter quase mágico do cinema. A câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade, exatamente como, nos primórdios da humanidade, os homens executaram as gravuras rupestres de Lascaux e Altamira⁴⁵.

Assim, pouco a pouco a arte cinematográfica foi se tornando uma linguagem, um meio de conduzir relatos e veicular idéias, graças ao desenvolvimento de uma sintaxe própria, que lhe atribuiu o sentido de Arte, mas também de meio de comunicação, informação e propaganda.

Marcel Martin⁴⁶ distingue o cinema dos demais meios de expressão culturais pelo extremo poder de reprodução fotográfica da realidade; os seres e as coisas dirigem-se aos sentidos e à imaginação. A representação (significante) coincide de maneira exata com a informação conceitual que veicula (significado).

Para que todo esse potencial implícito nas obras cinematográficas possa atingir de forma direta os espectadores, muitas experiências foram realizadas ao longo do tempo, na intenção de aperfeiçoar imagens e recursos plásticos e sonoros, criando termos inusitados e peculiares, capazes de definir procedimentos

45 Cavernas onde foram encontrados nas paredes inúmeros registros da vida pré-histórica em forma de desenhos.

46 Martin, op. cit. p.18.

técnicos e artísticos carregados de realidade e simbolismo. Isso origina uma linguagem específica para designar os afazeres dos técnicos em relação à composição fílmica: a linguagem cinematográfica, alvo de estudo deste capítulo.

2.1 Uma tipologia dos gêneros ficcionais

Conforme Napolitano⁴⁷, a classificação em gêneros, comum no cinema comercial, tem a função de “organizar estruturalmente o leque de ações dos personagens e o desenvolvimento do roteiro (muitas vezes constituindo lugares-comuns da narrativa)”, podendo ser identificados como:

- *Drama*: conta histórias centradas em conflitos individuais, provocados por problemas existenciais, sociais, psicológicos ou afetivos. Parte de uma situação tensa, que nem sempre é reparada no final, o que pode fazer com que a platéia não aprecie. Embora o drama busque provocar intensas reações emocionais, se o objetivo maior for o sucesso comercial, o final deve ser feliz.
- *Comédia*: predominam situações patéticas, em que jogos verbais e corporais levam a “mal entendidos” envolvendo um ou mais personagens da história. Tem a intenção de provocar o riso.
- *Aventura*: a ação é o elemento primordial, abordando conflitos físicos numa luta constante entre o bem e o mal. O ritmo é rápido e as situações geralmente envolvem riscos e mortes. Valores ideológicos da cultura que produz o filme aparecem na figura do herói. Provoca efeitos físicos e sensoriais na platéia.

47 Napolitano, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 34.

Suspense: a trama e o mistério a ser desvendado ganham maior importância que a ação e as situações surpreendem o espectador em seqüências que provocam tensão e susto repentino.

Ainda conforme Napolitano, esses quatro gêneros-matrizes podem aparecer mesclados ou subdividirem-se em outros mais específicos, manifestando uma tendência do cinema comercial moderno: direcionar os filmes para públicos específicos, predispostos a gostar de enredos e personagens típicos, o que ocorre com o filme estudado por este livro: situado no universo infantil apresenta argumento e elementos técnicos adequados para crianças.

Sendo assim, cada gênero necessita de recursos técnicos apropriados, que busquem colaborar na comunicação da trama em questão, atingindo o espectador e produzindo reações sensoriais almeçadas pelo diretor e equipe técnica, como imagens definidas pelos movimentos de câmera; trilha sonora, efeitos especiais, enfim, uma gama de opções para seduzir o público.

Podendo ser considerada a base da linguagem cinematográfica, segundo Marcel Martin⁴⁸, a imagem é resultado de um aparelho que reproduz de forma exata a realidade que lhe é apresentada sob a manipulação do desejo de seu realizador (no caso, o operador da câmera orientado pelo diretor do filme), fato que a torna extremamente ambígua. Constitui uma percepção objetiva e suscita no espectador um sentimento de realidade, ainda que representada de forma unívoca, ou seja, captando apenas um determinado aspecto de acordo com a visão do seu realizador.

Oferece ainda uma visão artística da realidade, cuja aceitação e interpretação dependem do contexto criado pela montagem fílmica para transmitir sentido associado à concepção mental do espectador, determinada pelo seu contexto sócio-histórico-cultural. É necessário estar atento ao comportamento que a câmera adota em relação aos personagens da trama, mesmo quando parece estar

48 Martin, op. Cit. P. 21-29.

silenciosa, os modos de que dispõe para qualificar a realidade são múltiplos, e nem sempre imediatamente compreensíveis.

Faz-se necessário então, ressaltar o papel criador da câmera como agente de registro da realidade material e de criadora da realidade fílmica.

2.2 A câmera e seu papel criador

Segundo Georges Sadoul⁴⁹, durante muito tempo a câmera foi usada de forma fixa, imóvel, correspondendo ao ponto de vista de um regente de orquestra. Esta regra, que poderia ser denominada de “unidade de ponto de vista”, guiou Mèliès⁵⁰ ao longo de sua carreira cinematográfica no que diz respeito à posição da câmera durante as filmagens. Apesar disso, Mèliès foi um criador profundo e original ao longo de toda a sua carreira.

No entanto, em 1896 o *travelling*⁵¹ já havia sido inventado, ainda que de forma espontânea, por um operador que colocou a sua câmera sobre uma gôndola em Veneza. Mas foi um inglês,

49 Sadoul, G. *Cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ed. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

50 Georges Méliès (1861-1938), diretor, ator, produtor, fotógrafo e figurinista, foi considerado o pai da arte do cinema. Nasceu na França e passou parte da juventude desenvolvendo números de mágica e truques de ilusionismo. Depois de assistir à primeira apresentação dos Lumière, decidiu-se pelo cinema. Pioneiro na utilização de figurinos, atores, cenários e maquiagens, opôs-se ao estilo documentarista e realizou os primeiros filmes de ficção: “Viagem À Lua” (*Voyage dans la lune, Le / Voyage to the Moon* - 1902) e “A Conquista do Pólo” (*Conquête du pôle, La / Conquest of the Pole* - 1912). Desenvolveu diversas técnicas inusitadas até então como fusão, exposição múltipla, uso de maquetes e truques ópticos, precursores dos efeitos especiais.

51 *Travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento; câmera em movimento. Deriva da palavra inglesa *travell*, que significa viagem.

G. A. Smith, que teve o mérito, a partir de 1900 de liberar a câmera de sua posição estática, modificando o ponto de vista de uma mesma cena. A câmera tornou-se móvel como é móvel o olhar humano; como o espectador ou o herói do filme. Ela se tornou um personagem do drama, permitindo ao diretor impor vários pontos de vista através dela. Por exemplo, a visão de um determinado personagem, ou seja, o que vê do lugar onde está, procedimento denominado *câmera subjetiva*, devendo ser justificado por uma ação dramática precisa.

David W. Griffith, nascido nos Estados Unidos, destacou-se, sendo considerado um dos criadores da linguagem cinematográfica. Antes de chegar ao cinema, trabalhou como jornalista e balconista em lojas e livrarias. Admirador de Edgar Allan Poe, também escreveu poesias. No cinema, foi o primeiro a utilizar dramaticamente o close, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera, procedimentos explicados no decorrer do trabalho. Em 1915, com *Nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*), realizou o primeiro longa-metragem americano, tido como a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Com *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), fez uma ousada experiência, com montagens e histórias paralelas.

Quanto ao posicionamento da câmera, é importante destacar o “olhar face a câmera”, ou seja, os atores fixando a objetiva, o que acontecia nos primórdios do cinema como se estivessem num palco, diante do espectador de teatro como nos filmes cômicos. Posteriormente, quando o cinema libertou-se das influências do teatro, o ator passou a dirigir-se diretamente ao espectador, provocando um efeito dramático inesperado, trazendo-o para a história contada.

É possível perceber no “olhar face a câmera”, segundo Marcel Martin⁵², “o equivalente ao distanciamento brechtiano⁵³,

52 Martin, op. cit. p. 35.

53 Martin, op. cit, p. 35. Bertold Brecht, homem de teatro, alemão. Dramaturgo que escreveu inúmeras peças de teatro de caráter épico, dialético ou intelectual. Defendia

mediante o qual o ator (vale dizer o autor) dirige-se diretamente ao espectador, considerando-o não uma testemunha passiva, mas um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo”. Ao olhar para a câmera, o personagem se dirige diretamente ao espectador.

Vários fatores criam e condicionam a expressividade da câmera em seu papel criador de imagens: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera, explicitados a seguir.⁵⁴

2.3 Enquadramentos e planos

Os enquadramentos constituem o primeiro aspecto da função criadora da câmera em seu registro da realidade material transformando-a em artística. Trata-se da composição do conteúdo da imagem, da maneira como o diretor organiza o que o espectador vê na tela.

Ao contrário dos efeitos obtidos com a câmera fixa, com a qual a visão correspondia à de um palco à italiana⁵⁵, progressivamente foi possível perceber que se poderiam deixar certos elementos da ação fora do enquadramento ou mostrar apenas um detalhe significativo ou simbólico de uma determinada seqüência fílmica. Ainda modificar o ponto de vista normal do espectador, com um enquadramento inclinado sugerindo instabilidade, inquietação, ou jogar com a terceira dimensão do espaço para

o princípio de estranhamento (não envolvimento emocional do espectador). Buscava por meio de suas peças uma conscientização política por meio de reflexões críticas. Criou a teoria da peça didática, onde os atores aprendem atuando, sem a necessidade de público.

54 Princípios baseados nos autores Marcel Martin, Marcos Napolitano, Georges Sadooul, Antonio Costa.

55 Palco tradicional. Proporciona visão frontal do espetáculo.

obtenção de efeitos dramáticos: um gângster à espreita avança em direção à câmera até que seu rosto esteja em primeiro plano (grande, ocupando a tela inteira).

Os planos têm o objetivo de corroborar com a percepção e a clareza da narrativa. Conforme Napolitano⁵⁶, plano é:

Cada tomada de cena. Extensão compreendida entre dois cortes. Segmento contínuo de imagem focalizado pela câmera. Conforme o enquadramento da câmera, costuma ser dividido em vários tipos: *plano de conjunto* (panorâmico), *plano geral* (quando os atores, objetos centrais e cenários são mostrados a distância), *plano médio* (quando o ator ou o objeto de primeiro plano é enfatizado), *plano americano* (quando o ator é mostrado dos joelhos para cima) *primeiro plano* (quando se enfatiza o rosto do ator) e o *close-up ou pormenor* (quando uma parte do corpo ou do objeto é mostrada à distância curtíssima). Todos esses elementos são importantes para enfatizar aspectos narrativos do filme e aspectos psicológicos dos personagens.

O primeiro plano, que hoje se apresenta de forma natural, inicialmente foi visto como uma ousadia de expressão que poderia confundir o espectador. Malraux⁵⁷ definiu o efeito causado pelo uso do primeiro plano numa frase clara e, no mínimo, provocadora: “O ator de teatro é uma cabeça pequena numa grande sala; um ator de cinema, uma cabeça grande numa sala pequena”.

2.4 Ângulos de filmagem e movimentos de câmera

Os ângulos de filmagem definem como o personagem é filmado.

56 Napolitano, op. cit. p.236.

57 Homem de cinema.

A *plongée* é a filmagem de cima para baixo e tende a diminuir o indivíduo podendo provocar uma sensação de esmagamento, opressão, atribuindo sentido psicológico, aumentando a percepção e a tensão dramática.

A *contra-plongée* ocorre quando o tema é filmado de baixo para cima, abaixo do nível normal do olhar. Provoca sensação de superioridade, exaltação, aumentando a visão do indivíduo, tornando-o magnífico. Assim como acontece com a *plongée*, também intensifica as reações diante da situação dramática.

Conforme Marcel Martin⁵⁸ ocorre ainda o enquadramento inclinado, efeito que entra na categoria de ângulos. Quando empregado subjetivamente (visto pelo personagem) mostra o ponto de vista de alguém que não está na posição vertical, levando o espectador a acreditar que um personagem sobe uma encosta muito íngreme puxando algo muito pesado, por exemplo. Sugere uma impressão sentida pelo personagem como inquietação ou desequilíbrio.

Do ponto de vista objetivo (visão do espectador) um enquadramento inclinado provoca reações de mal estar resultantes do ângulo de filmagem não convencional.

Ainda inserido na categoria de ângulos, o enquadramento desordenado, obtido com a movimentação também desordenada da câmera, pode retratar a visão de um personagem no meio de uma explosão (ponto de vista subjetivo) ou a forma como o espectador vê essa explosão (ponto de vista objetivo).

Conforme Costa⁵⁹ os movimentos de câmera mais comuns são:

Panorâmica: trata-se de um movimento giratório da câmera que pode ser horizontal (panorâmica horizontal à direita ou à es-

58 Martin, op. cit. P. 42.

59 Costa, A. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003, p. 245.

querda; se a rotação for completa: panorâmica de 360°); vertical (de cima para baixo ou vice-versa) e oblíqua.

Travelling: a câmera é colocada sobre um suporte móvel (como no caso da gôndola em Veneza) e executa movimentos para frente, para trás e para as laterais. Se for um movimento relativo a uma tomada do alto denomina-se *travelling aéreo*; se acompanhar o movimento de um personagem denomina-se *travelling para acompanhar*; se o movimento da câmera precede a tomada denomina-se *travelling para preceder*. O termo inglês é hoje o mais difundido e não necessita de especificações nem provoca dúvidas quanto ao método usado para obter o movimento. Diferente de quando surgiu, hoje, o *travelling* pode ser simulado com o *zoom*, isto é, com uma objetiva com foco variável que permite efeitos de aproximação e distanciamento do elemento enquadrado, obtendo variações de escala e de todos ou outros parâmetros do enquadramento. Com o *zoom*, é possível obter a passagem de um plano geral a um detalhe ou vice versa, sem precisar mover a câmera.

Dolly ou grua: a câmera colocada na extremidade de um braço móvel sustentado por uma plataforma munida de rodas ou ajustável num veículo, pode executar movimentos muito fluidos de baixo para cima ou vice-versa e associar a esses outros movimentos já descritos anteriormente. A diferença entre *dolly* e *grua* está na maior complexidade e capacidade de elevação da câmera que tem a segunda em relação à primeira.

Câmera na mão: trata-se de movimentos obtidos com deslocamentos do operador, sem a ajuda de instrumentos de suportes. Tornou-se possível graças à introdução de aparelhos mais leves e versáteis.

Steadycam: a câmera é fixada ao corpo do operador mediante uma armação e, ao mesmo tempo, perfeitamente isolada dele por um sistema de amortecedores. Permite o máximo de mobilidade.

Os movimentos de câmera buscam elucidar sentidos referentes à história contada pelo filme assim como provocar reações no espectador, restituindo-lhe o papel de agente participativo do enredo que lhe é apresentado. Provocam sensações que dependem tanto do contexto fílmico como do contexto particular de cada indivíduo que acompanha o desenrolar da trama na tela. Descrevem, narram e poetizam imagens, realçando elementos materiais e/ou psicológicos da narrativa.

O *ritmo* também é determinado pelos movimentos da câmera, ao contrário do que ocorre no teatro, no qual quem determina o ritmo do espetáculo é a movimentação dos atores no espaço cênico.

2.5 Elementos fílmicos não específicos

Marcel Martin⁶⁰ chama de não específicos alguns elementos materiais que participam da criação da imagem e do universo fílmicos mesmo não sendo exclusivos da linguagem cinematográfica, podendo ser utilizados por outras linguagens como o teatro e a pintura.

A *iluminação*, que passou a ser utilizada no cinema por volta de 1910, na França, Dinamarca e Estados Unidos, teve a intenção única de aparentar verossimilhança material. Com o filme “Enganar e perdoar” (The Cheat – Cecil B. DeMille, 1915) houve a descoberta dos efeitos de iluminação com finalidades psicológicas e dramáticas. Muitas vezes, os iluminadores se inspiravam em quadros de grandes pintores para criarem sua própria iluminação no estúdio.

Atualmente, com o avanço da tecnologia, a luz é usada e explorada produzindo efeitos mirabolantes e mágicos em todos os estilos de filme.

60 Martin, op. cit. p. 56.

O *figurino* é outro elemento que faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos. Sua utilização pelo cinema não é muito diferente da que é feita pelo teatro, apenas um pouco mais realista e menos simbólica. Três tipos de figurinos podem ser identificados no cinema: *realista* (de acordo com a realidade histórica, principalmente em filmes de época), *para-realista* (inspirado na moda da época, porém estilizado) e *simbólico* (a exatidão histórica não importa, a intenção é traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais, estados de alma).

O *cenário* no cinema compreende tanto as paisagens naturais quanto as construídas e desempenha sempre um papel fundamental, contextualizando a tonalidade moral ou psicológica da ação.

A *cor*, sem cair num simbolismo elementar, pode proporcionar à cena um considerável valor psicológico e dramático. Sua utilização bem compreendida pode ser não apenas a reprodução da realidade na tela, mas ocupar uma função expressiva e metafórica. Conforme escreveu Eisenstein⁶¹ “É preciso primeiro fazer refletir o sentido da cor”.

Marcel Martin⁶² destaca ainda a importância do *desempenho do ator* no cinema, que tem pouca relação com o que se vê no teatro. No palco, o ator representa um todo coeso (voz, corpo, gestos, movimentação, dicção) enquanto no cinema a câmera se encarrega de pôr em evidência a expressão verbal e gestual, mostrando-as em primeiro plano e/ou sob um ângulo adequado.

A *elipse* também constitui um elemento importante na produção cinematográfica. O mais antigo exemplo está num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista ciumenta causa a morte de seu parceiro infiel não o segurando durante um salto e tudo o que se vê na tela é o trapézio balançando sozinho. Essa capacida-

61 Eisenstein foi o primeiro a estudar a montagem cinematográfica.

62 Martin, op. cit. p. 73.

de de evocação em meias-palavras é um dos segredos do impressionante poder de sugestão do cinema. A *elipse* dá a entender o que aconteceu sem mostrar, no entanto, a ação.

Um outro recurso bastante utilizado no cinema é o uso de *metáforas* e *símbolos*. Toda realidade, acontecimento ou gesto é um símbolo e a significação de uma imagem depende do confronto desta com as outras, portanto, tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece após reflexão, pensamento, numa relação dialética do filme com o espectador. A propósito da imagem fílmica, é possível afirmar que existe um conteúdo explícito e um conteúdo implícito.

O som, elemento incorporado ao cinema pela primeira vez em 1927, com o filme “*O cantor de jazz*” (The Jazz Singer, 1927), não foi bem aceito por muitas das maiores personalidades do cinema, embora tenha caído no gosto do público. Eisenstein escreveu: “O som não foi introduzido no cinema mudo: saiu dele. Surgiu da necessidade que levou nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica”. O som faz parte da essência do cinema, pois como a imagem, é um fenômeno que se desenvolve no tempo.

Com a utilização do som no cinema, foi possível colocar à disposição do filme um registro descritivo bastante amplo, proporcionando ao diretor, maneiras diferentes de organizar as relações som-imagem. Marcel Martin destaca algumas contribuições que sua utilização trouxe à linguagem cinematográfica: o realismo, aumentando o coeficiente de credibilidade e autenticidade da cena; a continuidade sonora ainda que a imagem seja fragmentada; a substituição dos intertítulos (indicações escritas em “placas” e apresentadas ao espectador por meio de imagem) pelo uso da palavra falada, liberando a imagem de seu papel explicativo; a valorização do silêncio como recurso dramático; a justaposição da imagem e do som e o som em off.

A *música* também se tornou, com o tempo, componente essencial das produções cinematográficas devido ao seu valor dramático e ao forte apelo emocional que exerce no espectador, além de elucidar lugares, acontecimentos e identificar personagens.

2.6 Montagem

A *montagem* merece um destaque especial por constituir, de forma efetiva, o fundamento mais específico da linguagem fílmica. Conforme Marcel Martin⁶³ “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”.

Para Napolitano⁶⁴ montagem é:

Procedimento técnico que organiza a narrativa e/ou dramaticidade do filme, entendida como *tempo lógico* da obra (que nem sempre coincide com o tempo cronológico real das ações supostas pelo espectador). A continuidade estabelecida pela montagem busca a articulação de três elementos básicos: ritmo, tensão e coerência interna da história.

Pelas definições acima, é possível perceber a importância relevante que a montagem exerceu na produção fílmica, desde 1925, quando Sergei Eisenstein, diretor de *Encouraçado Potemkin* cortou e recortou o filme colando e descolando as imagens. Foi o primeiro cineasta a refletir sobre a importância da montagem na definição de uma obra cinematográfica, desenvolvendo estudos teóricos profundos sobre ela, influenciado por outras artes, especialmente pelo teatro de Meyerhold⁶⁵. Ele não

63 Martin, op. cit. p. 132.

64 Napolitano, op. cit. p. 237.

65 Vsevolod Meyerhold, figura importante do teatro russo no início do século XX. A sua concepção de ator correspondia a alguém que pudesse executar o máximo de

se referia apenas ao trabalho de recortar e colar pedaços do filme numa certa ordem, mas num sentido mais amplo, visava à inter-relação entre eles para formar o sentido do filme.

Marcel Martin⁶⁶ divide, a princípio, a montagem em *narrativa* e *expressiva*.

A montagem *narrativa* refere-se ao aspecto mais simples e imediato da montagem que consiste em reunir numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, contribuindo assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático [...] A montagem *expressiva* baseia-se na justaposição de planos cujo objetivo é produzir um efeito preciso e direto pelo choque de duas imagens produzindo constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador.

Em suma, a montagem narrativa conta uma história de forma clara, enquanto a montagem expressiva apela para o lado psicológico.

Destaca também que a montagem expressiva, na qual sucessão dos planos não busca apenas contar uma história, mas causar um choque psicológico no espectador. Alternando-se com a narrativa, deu origem a um terceiro tipo de montagem: a *intelectual* ou *ideológica*, cujo principal teórico-prático foi Eisenstein. Esse terceiro tipo tinha como objetivo orientar o espectador para o

movimentos no mínimo tempo de reação, indo contra a expressão dos estados de alma preconizada pelo teatro clássico. O corpo do ator deveria ser como uma máquina bem oleada, os movimentos devem ser precisos, cromométricos. In: RAMOS, J. L. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p.21.

66 Martin, op. cit. p. 132-133.

sentido desejado, por meio de uma série de pressões calculadas sobre seu psiquismo.

Com o avanço da tecnologia, no correr dos anos, os cineastas criaram muitas maneiras de criar e recriar a realidade, montando e alternando planos e seqüências cênicas por meio da técnica da montagem. A voz foi introduzida assim como ruídos, trilhas sonoras e efeitos especiais, resultando num verdadeiro show mostrado pela tela sob as mais diferentes visões e variações temáticas.

2.7 Espaço e tempo

Utilizando-se da técnica da montagem, o cinema pôde representar o espaço de formas variadas alternando planos gerais com primeiros planos, realizando tomadas de cima para baixo, de baixo para cima, normais e oblíquas. Pôde também ir de um espaço a outro apenas com um corte: a cena mostra uma montanha e no outro instante o interior de um apartamento.

Marcel Martin⁶⁷ destaca dois modos de representação do espaço na arte cinematográfica: sua *reprodução*, mostrando-o tal como ele é aos espectadores com uso dos movimentos de câmera ou com a sua *produção*. Isso cria espaços globais sintéticos que são percebidos pelo espectador como únicos, mas que são produzidos por meio da justaposição de espaços fragmentários (cortes e colagens de planos).

A concepção de espaço no cinema também foi modificada pela liberação da posição da câmera antes era fixa e com o ponto de vista frontal, apenas.

O teatro utiliza o espaço como suporte material, no qual os movimentos são articulados dentro de uma determinada estrutura expressiva pelos atores em cena.

67 Martin, op. cit. p. 197.

No cinema, o espaço pode ser transformado em outro por uma simples mudança cenográfica alternando-se os planos, como se a câmera mostrasse ora uma ora outra, duas faces da realidade.

O mesmo ocorre com a representação temporal, que pode ser acelerada ou retardada pelos movimentos da câmera e recursos de montagem. O crescimento de uma flor, por exemplo, se colocado em ritmo rápido acelera a ordem cronológica e acontece em poucos segundos. O passar do tempo também pode ser estilizado mostrando-se nuvens em movimentos rápidos e o raiar do sol, ou ainda, em primeiro plano um relógio com os ponteiros em movimento.

No teatro isso não é possível, pelo menos não de forma tão evidente. Recorre-se, por isso, ao entendimento do espectador. Um personagem sai de cena e volta com uma aparência mais velha (cabelos brancos e barba, por exemplo). Uma elipse determinada por um black-out⁶⁸ cênico pode representar o equivalente a uma mudança de planos, no cinema.

As mudanças espaciais ou temporais denotam ações que podem ser tanto descritivas quanto expressivas, remetendo o espectador a aspectos narrativos ou ideológicos da história, atendendo aos anseios do diretor e equipe de produção fílmica. São recursos imprescindíveis para a compreensão do enredo.

2.8 Síntese parcial

Cabe relembrar, para maior compreensão, alguns procedimentos narrativos e expressivos utilizados pelo cinema, segundo Marcel Martin⁶⁹:

68 Escurecimento total da cena.

69 Martin, op. cit. p. 251–254.

Em relação aos movimentos de câmera

- O tamanho dos planos: *plano geral, plano médio, primeiro plano, plano americano, close-up, pormenor ou detalhe*;
- Os ângulos de filmagem: *plongée* (de cima para baixo, esmagadora) e *contra-plongée* (de baixo para cima, exaltação), *enquadramento inclinado, enquadramento desordenado*;
- Os movimentos de câmera: *travellings* para frente, para trás, vertical, *panorâmicas, trajetórias (dolly ou grua, câmera na mão, steadycam)*;
- Modificação do movimento: *ritmo acelerado, lento, diferentes pontos de vista, inversão, congelamento*.

Em relação à montagem:

- Montagem narrativa (conta uma história) e expressiva (psicológica);
- Montagem ideológica: aproximação simbólica por paralelismo (duas imagens que se contrapõem), metáforas;
- Montagem rítmica: rápida (alegria, violência, desvario); lenta (tédio, ociosidade); longa (suspense), resultante da combinação dos planos em durações diferentes;
- Elipse: supressão de determinados planos que se faz entender pelo desenrolar da ação;
- Passagem de um espaço a outro ou subversão do tempo cronológico.

Este breve estudo sobre os elementos que compõem a linguagem cinematográfica fez-se necessário para que o leitor fosse capaz de situar-se no universo do cinema e compreendesse alguns dos procedimentos técnicos e expressivos fundamentais para a criação e execução fílmicas.

CAPÍTULO 3

“O cavaleiro azul”: o filme

3.1 Ficha técnica

Autora: Maria Clara Machado

Direção: Eduardo Escorel

Elenco

Vicente: Pedro de Brito

Maria: Ana Cecília

Músicos: Alby Ramos, Carlos Wilson e Ariel Coelho

Palhaço: Breno Moroni

João de Deus: Renato Consorte

Mãe: Joana Fomm

Pai: Nelson Dantas

Gigante: Carlos Kroeber

Professora: Bia Nunes

Comprador Paschoal Villabom

Senhora furtada: Catarina Abdala

Vendedor de brinquedos: Emmanoel Cavalcanti

Homem: Bernardo Jablonski

2º homem: Rubens Araújo

3º homem: José Montenegro

Mãe: Maria Cristina Gatti

Vendedor de chocolate: Milton Dobbin

Velha que viu: Maria Clara Machado

1ª mãe: Sura Berditchevsky
2ª mãe: Guida Vianna
3ª mãe: Tahis Portinho
4ª mãe: Silvia Fucs
5ª mãe: Maria Clara Mourthè
Fazendeiro: Erasmo Carlos
Homem da cidade: José Lavigne
Homem da cidade: Ricardo Kosovski
Homem da cidade: Toninho Lopes
Instrutor dos mocinhos: Eduardo Lago
Moradores de Valença na seqüência da praça
Adaptação e roteiro: Sura Berditchevsky e Eduardo Escorel
Narrativa em verso e letras: Cacao
Música: Edu Lobo
Cenografia e figurino: Maurício Sette
Fotografia e câmera: José Tadeu Ribeiro

3.2 A obra no universo do Cinema infantil

Os primeiros filmes infantis de que se tem notícia na história do cinema brasileiro, (apud www.cineBrasil.com.br), puderam ser realizados graças ao empenho de um professor chamado Venerando Graça, que produziu e dirigiu em 1917 três filmes: *Jardim zoológico*, *O livro de Carlinhos* e *Façanhas de Lulu*. No entanto, essas antigas produções em nada se parecem com os filmes exibidos hoje, pois além de serem filmados em preto e branco, a qualidade técnica não era das melhores.

Somente em 1951, ainda conforme o artigo, um diretor chamado Rodolfo Nanni dirigiu um filme que, de acordo com alguns historiadores introduziu o cinema infantil brasileiro num nível superior no que se refere à produção e qualidade técnicas. O filme recebeu o nome de *O Saci* e sua história baseou-se nas

obras de Monteiro Lobato. Crianças faziam parte do elenco e as músicas eram de Cláudio Santoro.

Constatou João Batista Mello⁷⁰ em sua dissertação defendida Programa de Mestrado do Instituto de Artes da Unicamp:

No plano mundial, o cinema infantil nasceu como um descendente da literatura infantil, que por sua vez foi derivada das narrativas orais e dos contos de fadas. Antes do cinema e, mesmo depois do seu surgimento, o mundo infantil teve laços importantes com os livros de aventura e fantasia, as histórias em quadrinhos, as narrativas de professores, pais e avós”, a literatura infantil também foi a grande referência dos primeiros filmes nacionais, mas nas últimas décadas esta ligação deixou de existir e o espaço acabou dominado por atores e personagens da televisão.

A dificuldade para produzir filmes para crianças era grande. Além disso, o cinema brasileiro pouco se interessava por elas. Nessa época, surgiu um importante personagem do cinema brasileiro chamado Amâncio Mazzaropi. Ele dirigiu seus próprios filmes e atuou como um caipira engraçado que se metia em muitas confusões. Em 1960 ele fez *As Aventuras de Pedro Malazartes*, uma fábula que contou com muitas crianças no elenco. A maioria dos filmes de Mazzaropi tinha temas adultos, mas como o ator tinha vindo do circo e era muito engraçado, acabava divertindo as crianças.

A partir dos anos 60, passou-se a investir mais nas produções do gênero. Porém, ainda de forma isolada dentro da filmografia de alguns diretores. Nessa época, três obras de Maria

70 Escritor e pesquisador da Unicamp realizou estudos sobre *Cinema infantil no Brasil* para sua dissertação de mestrado, defendida em 2004. In: *Jornal da Unicamp*, ed. 262, p. 12, agosto 2004.

Clara Machado, a mais importante dramaturga infantil brasileira, foram transpostas para as telas. O francês radicado no Brasil, Romain Lesage, filmou, a partir de peça homônima, *Pluft – O Fantasma da Camarada*, em 1961. Em 1970, Francisco Dreux, diretor de teatro, filma seu único longa-metragem, *A Dança das Bruxas*, a partir da peça *A bruxinha que era boa*. Mas a adaptação mais elogiada foi de *O cavaleiro azul*, um pouco mais tarde, em 1984, dirigido por Eduardo Escorel: era o cinema infantil nacional dando seus primeiros passos.

Surgiram algumas iniciativas que entraram para a história pelo inusitado. O sergipano Wilson Silva, produtor, diretor e roteirista de todos os seus filmes, realizou o faroeste “No Tempo dos bravos” (1963), com o elenco composto por crianças. A produção foi filmada em cenários especialmente construídos nos estúdios da Cinédia⁷¹.

Em 1965, Walter Lima Jr., que havia iniciado sua carreira como assistente de direção de Glauber Rocha filmou *Menino de Engenho*, uma adaptação do romance de José Lins do Rego e Aurélio Teixeira, ator e diretor que, em 1970 dirigiu *Meu Pé de Laranja Lima*, baseado no clássico da literatura infantil escrito por José Mauro de Vasconcelos.

Conforme afirma João Batista Melo⁷², o ambiente rural e interiorano é um traço predominante dos filmes citados, característica que foi se perdendo com o passar do tempo, quando as produções passaram a travar um diálogo inevitável com o meio urbano, desenrolando-se nas grandes cidades.

Na década de 1960 — época das chanchadas da Atlântida, das pornochanchadas, e das comédias românticas de Roberto Carlos — surgem *Os Trapalhões*, sucesso de público com vários filmes vistos por milhões de pessoas em todo o país. Na figura de Renato Aragão, este sucesso ainda perdura, levando crianças e

71 Primeiro estúdio de cinema do Brasil localizado no Rio de Janeiro.

72 Melo, op. cit. p. 13.

adultos aos cinemas brasileiros. Seus três últimos filmes *Simão, o fantasma trapalhão* (1998); *O trapalhão e a luz azul* (1999) e *Um anjo trapalhão* (2000), conforme publicado na *Revista de Cinema* (2001-2002)⁷³ atraíram juntos cerca de 2,6 milhões de espectadores. Desde 1965, o comediante cearense sempre manteve a média de 3% do total do público nos cinemas do país. Na década de 1980 essa média atingiu 8% quando as salas eram 100% ocupadas pelo público durante a exibição de seus filmes.

Explorando o vínculo entre televisão e cinema, assim como *Os trapalhões*, na década de 80, Xuxa Meneghel, a rainha dos baixinhos, começou a realizar suas próprias produções. Segundo estatística publicada pela Revista de cinema, o filme *Xuxa e os duendes* (2001) registrou venda de 2,6 milhões de ingressos. “Xuxa é a rainha do cinema popular brasileiro”, afirma Diler Trindade⁷⁴, responsável pelas produções da apresentadora.

A exibição periódica dos programas de Renato Aragão e Xuxa pela TV contribuiu para o sucesso de ambos também no cinema.

Veio de Minas Gerais a produção mais significativa dos anos 80, segundo o site www.cineBrasil.com.br. Tarcísio Vidigal e Helvécio Ratton, respectivamente produtor e diretor, lançam *A Dança dos Bonecos* (1985), primeiro longa brasileiro com bonecos articulados, criados por Álvaro Apocalypse, do Teatro Giramundo de Bonecos. Na época o filme foi bastante elogiado pelo público e pela crítica, por criar um universo mágico e incorporar elementos da cultura mineira. Ratton levou quase dez anos para dirigir um segundo filme, *Menino Maluquinho – O Filme* (1994), transpondo para o cinema o personagem criado em 1980, pelo escritor e cartunista Ziraldo. No rastro do sucesso da produção, Tarcísio Vidigal produziu *Menino Maluquinho 2 – A Aventura*, desta vez dirigido por Fernando Meirelles e Fabrizia Pinto.

73 Verônica Solti e Denize Guedes disponível em www.revistadecinema.com.br.

74 Disponível em www.revistadecinema.com.br.

O maior esforço de exibição já visto no cinema brasileiro aconteceu no Natal de 1995. O filme *Supercolosso*, baseado no programa infantil de sucesso na Rede Globo, transferia para a tela grande os bonecos da TV Colosso. Produzido e distribuído pela Paris Filmes, estreou em 234 salas em todo o país, mas, apesar dos esforços, a bilheteria não atingiu os números esperados.

Apesar do grande êxito alcançado pelo filme *Castelo Rá-Tim-Bum*, do diretor Cao Hamburger, uma adaptação do programa infantil da TV Cultura, o sucesso de público de *Os Trapalhões* permanece inabalável. Apenas Xuxa atualmente consegue o mesmo patamar de bilheteria.

João Batista Melo⁷⁵ postula que seria de extrema importância que o cinema infantil estabelecesse um vínculo com a literatura, a exemplo da Europa e Estados Unidos com *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, apenas citando os fenômenos mais recentes do casamento entre as duas artes. No Brasil, alguns filmes baseados nas obras de Monteiro Lobato, José Mauro de Vasconcelos e Maria Clara Machado têm sido produzidos, no entanto são raras exceções.

Embora a literatura infanto-juvenil exerça alguma força no mercado editorial, o cinema poderia apropriar-se de autores como Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ângela Lago, Tatiana Belinky, Lúcia Machado de Almeida e Ruth Rocha.

3.3 O diretor: Eduardo Scorel⁷⁶

Seja montando, dirigindo, sonorizando, produzindo, seja escrevendo filmes que marcaram a história recente do cinema brasileiro, o multitalentoso Eduardo Scorel tem o seu nome associado, desde o início dos tumultuados anos 60, a filmes que

75 Melo, op. cit. p. 13.

76 Texto extraído de uma entrevista concedida ao site www.sitedecinema.com.br

marcaram a história recente do cinema brasileiro. Curtas como *Chico Antonio, o Herói Com Caráter* (1983), *Século XVIII: Colônia Dourada* (1994) ou Longas como *O Bravo Guerreiro* (1968), *Os Inconfidentes* (1972), *Os Condenados* (1973), *Guerra Conjugal* (1974), *O cavalinho azul* (1984) são apenas alguns dos títulos em que trabalhou. O seu primeiro trabalho para o cinema foi em *O Desafio* (clássico de Paulo C. Saraceni) como técnico de som.

Por volta de 1960, quando começou, havia certa efervescência em torno, não só do cinema em si, mas de um cinema feito por jovens, com a influência da Nouvelle Vague⁷⁷ assim como havia também uma ligação entre a arte de fazer Cinema e ser militante. Era o movimento Cinema Novo em plena ascensão.

Neste contexto, Eduardo fez um curso com o Arne Sucksdorff (1917-2001) Cineasta natural de Estocolmo, Diretor de *Gryning, Mitt Hem Är Copacabana, Mr. Forbush & The Penguins* em 1962. Na ocasião, aprendeu a usar o gravador e gravou o som para a finalização de *Garrincha, alegria do povo* (1963).

Seu trabalho como técnico de som, no entanto, foi bastante curto. Logo começou ser assistente de direção de filmes como *O padre e a moça, O poeta do castelo, Mestre de Apicucos, O homem do Pau-Brasil*, entre outros.

Em 1966 dirigiu (co-direção com Julio Bressane), o documentário *Betânia bem de perto*, com meia hora de duração.

Montar *Terra em transe* (1966), certamente um dos filmes mais lembrados da carreira de Glauber Rocha, foi uma grande

⁷⁷ *Nouvelle vague* (nova onda) Movimento de origem francesa que teve como características: montagem que enfatiza a liberdade narrativa; fábulas construídas fora dos grandes gêneros narrativos do cinema comercial (preferência por temas existenciais e relações humanas); câmera móvel, movimentos ágeis; interpretação dos atores espontânea e despojada. Manifestava-se de forma contrária aos filmes de estúdio, de esquema industrial, buscava um cinema autoral, de raízes literárias, líricas e artesanais. In: Napolitano, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 77

oportunidade na carreira cinematográfica de Eduardo Escorel, que teve a chance de vivenciar mais especificamente os novos ideais do movimento Cinema Novo que influenciaram toda a sua carreira. Para ele, o profissional de cinema deve adaptar-se ao estilo proposto pelo diretor e pela temática do filme.

Depois de quase uma década como montador, dirigiu seu primeiro longa de ficção *Lição de amor* (1975), um drama quase unanimemente prestigiado pela crítica latino-americana.

Em 1984 dirigiu o filme em estudo por esta pesquisa *O cavalinho azul*, um texto infantil escrito por Maria Clara Machado. Em parceria com Sura Berditchevsky, que era muito ligada ao Teatro Tablado⁷⁸, adaptou o roteiro. Ela, experiente em lidar com o público infantil, o ajudou na seleção, ensaio e laboratório com o elenco infantil do filme.

Ao dirigir, Eduardo pretendia deixar para seus filhos, assim como para todos os amantes do cinema infantil, uma obra da consagrada escritora brasileira.

Recentemente, além de realizar o documentário *Vocação do poder* (2004), publicou o livro *Adivinhadores de Água* (Cosac & Naif, 2005), em que recupera experiências criativas essenciais para a compreensão e defesa de um cinema brasileiro não alinhado somente às propostas comerciais de produção.

É professor do curso de graduação em cinema da PUC no Rio de Janeiro e já lecionou na *Escuela Internacional de Cine y TV* de San Antonio de Los Bãnos, em Cuba.

3.4 O Cinema Novo: algumas considerações

Em 1952 aconteceram dois eventos importantes que marcaram época no cinema brasileiro: o I Congresso Paulista de Ci-

78 O Tablado é uma escola de teatro fundada por Maria Clara Machado no Rio de Janeiro em 1951 que permanece em atividade até hoje.

nema Brasileiro e o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro. Nesses congressos, foram discutidas novas idéias para a produção de filmes nacionais. Uma nova temática de obras já começava a ser abordada e concluída mais adiante, por uma nova fase do cinema que se concretiza na década de 50, a partir do filme *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos.

O filme era popular com idéias claras e linguagem simples: foi a primeira vez que a retórica não recebeu destaque. O orçamento foi mínimo e os cenários naturais como o Corcovado, as favelas e praças da cidade. As personagens eram tipicamente brasileiros.

Assim nasceu o movimento que exerceu forte influência na direção do filme estudado neste livro: o Cinema Novo. As características descritas a seguir podem ser percebidas facilmente ao se assistir a *O cavaleiro azul*.

Conforme escreveu Carlos Roberto de Souza⁷⁹, com a fâncula dos grandes estúdios paulistas, cineastas da Bahia e do Rio de Janeiro resolveram agregar novos e ousados ideais ao cinema brasileiro: filmes “baratos” e voltados à realidade brasileira, exibindo uma linguagem adequada à situação social da época, cujos temas, em sua maioria, envolviam o subdesenvolvimento do país. As imagens contemplavam poucos movimentos, os cenários se apresentavam de forma simples e as falas mais longas que o habitual.

As idéias desses cineastas eram contrárias às dos filmes caríssimos produzidos pela Vera Cruz e às alienações culturais refletidas pelas chanchadas. O lema desse movimento era “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”.

O núcleo mais popular do cinema novo na época era composto por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto.

79 Souza, C. A. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Ática, 1981.

Ao redor dessas personalidades, o Cinema Novo foi composto e pode ser classificado em três importantes fases, conforme Carlos Alberto de Souza⁸⁰: A primeira delas vai de 1960 a 1964. Nesse período os filmes eram voltados ao cotidiano e à mitologia do Nordeste brasileiro, com os trabalhadores rurais e as misérias da região. Eram abordadas também a marginalização econômica, a fome, a violência, a opressão e a alienação religiosa. Algumas das produções que melhor representam essa fase são os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

A segunda fase do cinema novo brasileiro tem um novo propósito: os cineastas analisavam os equívocos da política desenvolvimentista e principalmente da ditadura militar. Os filmes também levavam à reflexão sobre os novos rumos da história nacional. Nessa fase, que vai de 1964 a 1968, as obras características são: *O desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, (1968), de Gustavo Dahl e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

A terceira e última fase do Cinema Novo, 1968 a 1972, é influenciada pelo Tropicalismo. O movimento levava suas atitudes às últimas conseqüências e extravasava por meio do exotismo brasileiro, com palmeiras, periquitos, colibris, samambaias, índios, araras, bananas. Um marco dessa fase foi o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, onde se apresentava uma das grandes figuras da chanchada, Grande Otelo, vivendo um herói sem nenhum caráter, um brasileiro fanfarrão que luta para ganhar a vida fácil.

80 Idem, *ibid.*

CAPÍTULO 4

“O cavaleiro azul”: do texto à tela

As relações entre cinema e literatura são antigas e nem sempre amistosas. Conforme afirmou Jorge Furtado em palestra proferida na 10ª Jornada Nacional de Literatura em Passo Fundo-RS em 2003, antes da invenção do direito autoral, em 1910, os cineastas simplesmente roubavam histórias dos livros. Em 1911, Gabriele d’Annunzio vendeu toda a sua obra, já escrita e futura, para uma empresa cinematográfica italiana. Desde lá, milhares de livros têm sido adaptados para o cinema. Segundo Ely Azeredo, citado por Jorge Furtado⁸¹, a Bíblia é o livro campeão de adaptações com incontáveis filmagens. O segundo lugar é de Sir Arthur Conan Doyle, com mais de 200 versões de Sherlock Holmes. Em terceiro lugar aparece o *Drácula* de Bram Stoker. O cinema sempre aprendeu com a Literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos.

Estudos voltados para a relação palavra/imagem vêm ampliando consideravelmente seu campo de ação nos últimos anos. Trata-se não apenas de estabelecer conexões entre a palavra e a imagem em movimento, mas também a procura por equivalentes, ou seja, a busca, em um determinado sistema semiótico,

81 Palestra proferida na 10ª Jornada Nacional de Literatura em Passo Fundo-RS em 2003.

de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos.

No capítulo que se apresenta, a análise da transcodificação do texto dramático para o texto cinematográfico será trabalhada de forma a identificar no sistema semiótico sincrético que é o cinema, a presença dos diálogos e das didascálias escritas pela autora do texto, ou seja, de que forma Eduardo Escorel transpôs para a tela a história escrita e descrita por Maria Clara Machado.

Considerando que o teatro possui recursos limitados em relação à vasta gama de opções oferecidas pelo cinema em relação à composição técnica e artística, faz-se necessário esclarecer que a obra não poderia ser reinterpretada com 100% de fidelidade, ou perderia em qualidade e criatividade. Por isso, algumas cenas foram acrescentadas a fim de intensificar o conflito dramático.

A análise será feita com a identificação dos procedimentos cinematográficos descritos no capítulo 2, a fim de verificar em que momentos foram utilizados na montagem fílmica e qual efeito produziram nas cenas destacadas, que correspondem às que foram acrescentadas à obra cinematográfica, ainda que não constantes do texto escrito.

O cavalezinho azul é composto por nove cenas discriminadas pela autora. Alguns fragmentos dessas cenas serão transcritos e analisados.

Os cenários indicados pelo texto⁸² variam de uma para outra cena, situando-se dentro das possibilidades de uma montagem teatral, conforme segue:

O palco vazio com fundo azulado. Os elementos das várias cenas vão sendo colocados à medida que a ação se desenrola.

1.ª cena: Sugestão de uma casa.

82 Machado, M. C. *Teatro II*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985, p. 13.

- 2.^a cena: *O mesmo.*
3.^a cena: *Cena vazia.*
4.^a cena: *Sugestão de arquibancada de circo. 3 cadeiras.*
5.^a cena: *O mesmo.*
6.^a cena: *Cena vazia.*
7.^a cena: *Sugestão de uma cidade: um coreto.*
8.^a cena: *O curral do cowboy.*
9.^a cena: *Cena vazia.*

No filme, devido à multiplicidade de recursos, os cenários são naturais, variando angulações e enquadramentos. As mudanças de cenário são realizadas com mudanças de planos, cortes e montagens. Paisagens são exploradas a fim de elucidar com maior clareza os cenários referentes a cada cena.

A indicação textual que introduz a primeira cena⁸³ é composta por recursos teatrais:

(Ao abrir-se o pano, vê-se apenas o palco vazio. Enquanto se ouve a música n.º 1^A, 1B, um velho de longas barbas, maltrapilho e vagabundo, simpático e bonachão se dirige em direção à platéia segurando um tamborete.)

João de Deus, um personagem que pode ser considerado o narrador da história, se apresenta e vai apresentando cada um dos personagens enquanto as didascálias indicam as ações dos personagens no palco: Ex: “*(Mostra)*”; “*(Pela esquerda entram o pai e a mãe carregando a casa)*”; “*(...se vê um menino pobre puxando uma enorme corda que prende ao pescoço de um velho pangaré, sujo, magro, com cara infeliz)*”.

Na montagem cinematográfica ela se amplia e tem início ao som de uma música suave com a câmera mostrando um plano

83 Machado, M.ildem, *ibid.* p. 13

geral das montanhas com um *travelling* para frente até a imagem fundir-se no personagem João de Deus, sentado nas montanhas.

A seguir, mostra uma *panorâmica* da paisagem ela se funde novamente no rosto do personagem João de Deus, em primeiro plano. Novo *travelling*, agora para trás. A fusão, ou seja, a substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea da imagem de João de Deus sobre a paisagem, tem o objetivo de situá-lo como parte da natureza, misturando-se a ela, numa alusão a Deus. O apelo visual do personagem por meio do figurino e postura ilustra esta idéia.

Começa a tocar a música tema do personagem com notas suaves e tranqüilas, adequadas ao contexto. A imagem mostra novamente um plano geral das montanhas com a câmera fixa e João de Deus aparece entrando pelo lado direito e sentando-se nas pedras.

Começa a narrar a história, dirigindo-se ao espectador, trazendo-o para a cena, sensibilizando-o para o início da história. Um *travelling* para frente coloca seu rosto em primeiro plano.

Há uma mudança de plano e uma tomada geral das montanhas é mostrada novamente. À esquerda destacam-se as pernas de João de Deus em primeiro plano, como se quisesse dizer que o mundo, representado pela imensidão da paisagem à sua frente estivesse aos seus pés, como estão aos pés do próprio Deus.

Ele afasta-se da câmera e senta-se nas pedras, ficando inteiro à mostra no enquadramento central. Um *close* em seu rosto aproxima-o novamente do espectador. Esse jogo de câmeras e planos só é possível graças aos recursos específicos do cinema. No teatro cabe ao diretor direcionar as ações dos personagens no momento de criar o espetáculo.

Enquanto João de Deus narra, a câmera apresenta os personagens mudando os planos: mostra num plano geral a casa de Vicente, sua mãe ao fogão e seu pai tirando leite da vaca.

Em seguida, noutra mudança de plano, a câmara acompanha Vicente vindo pela estrada com seu cavalo.

O ponto de vista desta seqüência é objetivo, ou seja, representa a visão do espectador, fazendo o mesmo papel do narrador no texto dramático, apresentando os personagens. Este tipo de angulação situa o espectador no papel de observador enquanto aguarda os acontecimentos que estão por vir.

Vale ressaltar o poder criador da câmara, montando cenários de acordo com os enquadramentos e angulações, movimentando-se e narrando a história. No cinema é possível conhecer mais a fundo cada personagem e seu mundo.

Um outro fragmento de cena transposto para a tela com riqueza de recursos é o de Vicente brincando com o seu cavalo, como se estivesse num circo. Como vê o seu animal de uma maneira diferente das outras pessoas (azul, que canta, dança e voa), vê-lo trabalhando num circo, rodeado de luzes e aplausos é o seu sonho. Vicente vive esse sonho, mergulha num mundo mágico ao som de um espetáculo circense. Os procedimentos técnicos utilizados para ilustrar esse sonho transformam a cena num momento fantástico, no qual o espectador se emociona e vive com ele seu momento de magia, ampliando o poder de persuasão em relação ao texto escrito ou encenado.

Primeiro, a câmara mostra Vicente falando e correndo ao redor do cavalo num plano geral; em seguida a câmara dá vários giros de 360° com *closes* no rosto do cavalo mostrando a visão de Vicente e, em seguida, no rosto de Vicente, mostrando a visão do cavalo. O ponto de vista subjetivo, ou seja, mostrando a visão dos personagens, transporta o espectador para a cena, fazendo-o sentir-se parte dela, aumentando o poder de *catarse*⁸⁴. O movimento giratório da câmara fica mais rápido e ouvem-se ruídos

84 *Catarse*: possibilidade de o espectador sentir-se como o personagem; identificação. Termo criado por Aristóteles.

de vozes, chicote e música circense enquanto Vicente dá ordens para o cavalo. O próprio movimento giratório da câmera remete ao contorno do circo. Ao fundo luzes e cores se misturam e ao final ouvem-se aplausos. O fundo distorcido e colorido remete ao imaginário de Vicente, seus sonhos de criança.

Essa cena demonstra claramente como as tomadas cinematográficas são capazes de produzir emoções, sobretudo pela imagem fixa no rosto extasiado de Vicente enquanto vive a sensação de estar no circo.

Ao ouvir a voz da mãe chamando-o, a cena volta para o sítio mostrando Vicente ao lado de seu cavalo num plano médio. A voz da mãe de Vicente pode ser considerada a voz da razão, da seriedade, do mundo que constantemente chama à realidade, deixando para trás a fantasia e a imaginação. A fala de Vicente⁸⁵ ilustra essa afirmação.

(Baixo, para o cavalo.) Não liga não, meu cavalinho. (Para a platéia.) Mamãe chama meu cavalinho de sujo e velho, porque ela pensa que ele é sujo e velho, porque mamãe é gente grande e gente grande tem que lavar roupa, fica cansada e maltrata o cavalinho sem querer. Como é que ela pode saber a cor do meu cavalo se nem vê ele direito de tanto cozinhar, arrumar e lavar roupa? Também ele anda um pouco sujo hoje, mas é porque a água do nosso rio está quase seca, não lava mais direito, (Para o cavalo.) Mas amanhã vou também te levar num rio muito grande, muito branco de tão limpo, que passa perto da campina verde. Lá você tomará um banho e vamos para o circo. Quem não estiver muito limpo e lindo também não pode entrar no circo, está ouvindo?

85 Machado, op. cit., p. 16.

Vicente vai à escola, cena que não está descrita no texto dramático, mas pode ser considerada de suma importância, pois os conceitos ensinados pela professora povoam o seu imaginário, uma vez que não conhece muita coisa além de seu sítio e a pequena cidade vizinha. As definições de ilha, istmo e arquipélago tomam proporções de lugares perigosos e cheios de aventura; lugares por onde pretende passear com o seu cavalo, conforme escreveu Maria Clara⁸⁶:

VICENTE: Você sabe o que é uma ilha? É uma quantidade de terra cercada de água por todos os lados... Um istmo (*Diz baixinho, como procurando decorar.*) Um istmo... é... Sabe, cavalinho, nós vamos lá... nós vamos na ilha cercada de água por todos os lados, cercada de istmos... de cabos, de tudo. Depois vamos ao promontório. Depois eu monto em você e saímos correndo atrás das capitâneas hereditárias... Vai ser ótimo!

O pai de Vicente decide vender o cavalo, cena apenas sugerida nas indicações textuais em uma conversa com João de Deus. Já no filme tal fragmento de cena é representado com a atuação dos personagens e não apenas narrada como no texto dramático.

Num plano geral, a câmera acompanha o pai que carrega o cavalo amarrado por uma corda chegando à cidade. Ouvem-se sons de sino de igreja e vozes. Figurantes ao fundo representam os moradores da cidadezinha.

Numa mudança de plano é mostrado o rosto de um morador, em primeiro plano, dizendo que não quer comprar o cavalo. Há uma eclipse nesta cena, pois faz o espectador entender que o pai lhe ofereceu o cavalo, embora não o tenha feito de fato.

86 Machado, idem, ibid. p. 18

O pai senta-se num banco ao lado do cavalo, desolado, repensando sua atitude em vender o animal. Mais à frente, num enquadramento central aparecem em detalhe as botas de um homem. Som grave, suspense. O plano se alterna com a imagem assustada de Vicente, em plano médio, que brinca em seu sítio.

Esta alternância de planos, de forma rápida, sugere ao espectador que o menino e seu cavalo possuem uma ligação muito forte, a ponto de o menino saber o que acontece com o seu animal. Essa mesma alternância de planos aparece novamente quando o pai vende o cavalo. A câmera fixa, num ângulo frontal mostra o pai caminhando em direção à câmera. Ao se aproximar deixa ver, ao fundo, o homem que leva o cavalo, de costas para o espectador, afastando-se em sentido oposto, alternando para o sítio onde a câmera acompanha em *plongée* Vicente correndo triste até à estrebaria onde ficava o seu cavalinho. Vicente chora a perda do sonho.

A angulação em *plongée*, tende a apequenar o menino, correndo em vão atrás de seu animal, como que o afastando de seu objetivo, aumentando o sentimentalismo da cena. A música suave ao fundo e, posteriormente a entonação vocal de Vicente, quase num lamento, aumentam o grau de emoção e envolvimento do espectador com a situação que se passa na tela.

Causa ainda certa repulsa pelo ato do pai, que não se preocupou com o menino, embora desperte também uma reflexão sobre a necessidade financeira da família. Essas sensações, aguçadas pela movimentação da câmera, levam o espectador a vivenciar a história de forma mais direta. A postura cabisbaixa do pai sugere descontentamento pelo ato da venda do cavalo e que, se o fez, foi por uma questão de necessidade. O enquadramento que deixa à mostra o homem levando o cavalo em sentido oposto provoca sensação de distanciamento, abandono, tristeza.

No início da 2ª cena, Vicente está sentado na escada, triste com uma bola que seu pai lhe deu, como que querendo recom-

pensá-lo pela venda do animal. Decide ir atrás de seu cavalinho. Então, solta a bola que tinha na mão e a câmera a mostra cena em detalhe.

A seguir entra em casa, prepara suas coisas para a viagem e deixa um bilhete sobre a mesa da cozinha. A câmera novamente mostra o bilhete em detalhe.

Os enquadramentos em detalhe, citados acima, foram utilizados para intensificar a tensão dramática e aumentar a expectativa, pois toda a história, ou melhor, a aventura vivida por Vicente tem início a partir dessa cena. Mostrou que a bola não tinha para ele a menor importância, mas a família sim, por isso avisou que sairia de casa. A frase deixada no bilhete: “Volto logo” demonstra a intenção de tranquilizar seus pais antes de partir em busca de seu sonho.

Assim como todas as imagens, essas também apresentam um conteúdo explícito e um conteúdo implícito. O que se vê retratado são apenas objetos. No entanto, dotados de significação que só será transmitida pela reflexão. São as metáforas, muito utilizadas no discurso cinematográfico, assim como os símbolos.

A bola, que representa a brincadeira, a infância, ao ser deixada, para trás, simboliza o amadurecimento de Vicente; a tomada de decisão de trocar a brincadeira pela seriedade de procurar seu cavalo, seu sonho, seu ideal. Toda a história se desenrola a partir dessa decisão. Sua viagem está começando.

A 3ª cena é composta por um diálogo entre Vicente e João de Deus sobre a busca pelo cavalinho, tanto no texto quanto no filme. Neste diálogo, Vicente o confunde com Deus, fato que o velho confirma num diálogo divertido e, ao mesmo tempo, emocionante, no qual a inocência de Vicente pode ser entendida como a necessidade da crença no fantástico, no divino, no apoio nos momentos difíceis.

O início da 4ª cena ilustra de forma clara como os movimentos cênicos foram transpostos para a tela. É possível perceber

que as indicações feitas para o palco foram enriquecidas pelos recursos cinematográficos.

A indicação textual ⁸⁷diz: “*o velho puxa a pequena arquibancada*” (para montar o cenário alusivo a um circo).

No filme, como o cenário é natural, a câmera mostra num plano geral um circo de verdade, com cores e formas que encantam o olhar do espectador. Vicente aparece de costas e caminha em direção a ele, afastando-se da câmera que continua fixa. Enquanto caminha, são mostrados em primeiro plano num leve *travelling* horizontal cartazes com as atrações do circo (animais, mulher barbada...) acompanhados de um som grave que sugere suspense, alternando os planos com o olhar de Vicente.

Os *closes* nos cartazes são alusões aos perigos que Vicente enfrentará em sua busca, já que os animais aparecem em posição de ataque, com expressões assustadoras acompanhados por um som que remete ao suspense. Novamente, a metáfora se faz presente ao relacionar os animais do circo aos perigos da viagem que o menino está começando. Seu caminhar firme, embora cauteloso em direção à porta do circo mostra sua determinação e sua coragem em perseguir seu ideal, ainda que o medo apareça.

A câmera mostra a entrada do circo num *travelling* para frente. Vicente se aproxima de costas para o espectador até colocar a cabeça para dentro do circo, espiando pela cortina. O plano reaparece mostrando o lado de dentro do circo e segue com a visão de Vicente numa *panorâmica* pelo seu interior. Vê os três músicos, a menina e o palhaço, que começa a apresentar o espetáculo e é mostrado em plano americano ao som de tambores.

A montagem de planos descrita acima mostra a riqueza dos recursos técnicos do cinema na elaboração cênica. Leva o espectador para dentro do circo, junto com o olhar espantado do menino. Cria certo suspense, pois o circo só é mostrado do lado

87 Machado, op. cit. p. 29.

de dentro a partir do momento que Vicente espia. Na indicação textual, o circo inteiro já aparece antes no palco, diminuindo a expectativa. Novamente se torna evidente a eficácia da utilização dos recursos técnicos próprios da linguagem cinematográfica.

O palhaço, personagem que no texto dramático não possui um grande destaque, no filme adquire importância maior e se mostra contrariado a cada ação de maldade cometida pelos músicos. Algumas cenas demonstram a afirmação, como quando o músico toca bateria e o pedal do bumbo bate bem no rosto do palhaço, desenhado nele; também nos vários momentos em que dão ordens incessantes e arrogantes para ele ou, ainda, quando os três caminham de mãos livres enquanto ele carrega toda a bagagem. Os sons que acompanham essas cenas, ora alegre, ora triste, colaboram para expressar as emoções do personagem.

O palhaço se deixou conhecer pela maneira como se revelou, ou melhor, como a câmera o fez revelar-se mostrando em primeiro plano e closes exagerados expressões faciais e gestos, deixando claro ao espectador sua personalidade e o fato de que servia aos músicos porque era obrigado. Sua voz e entonação vocal também foram decisivas para ilustrar essa afirmação. Ainda a forma como os músicos o viam, e demonstravam por meio das ações e diálogos, foi capaz de revelá-lo como descrito.

Esta observação remete ao primeiro capítulo, quando Décio de Almeida Prado e Massaud Moisés são citados, acerca do assunto⁸⁸.

O papel criador da câmera revela ao espectador características dos personagens com maior clareza, pois mostra com imagens, sons e movimentos ações e expressões com detalhes. Ao ler o texto, cabe ao leitor idealizá-los, já que a história ganha vida na sua imaginação. Da mesma forma, o diretor teatral, ao colocar no palco o texto escrito também obedece às imagens criadas pelo

88 Primeiro capítulo, página 15.

seu imaginário, associadas ao seu contexto de vida. No cinema, a câmera exerce papel fundamental na criação e produção.

São importantes a movimentação e a angulação da câmera em relação ao personagem João de Deus, sempre mostrado em *contra-plongée* quando é visto, agigantando-o diante do espectador e em *plongée* quando a visão é a dele, denotando que está no alto e vê as coisas do alto, reforçando a idéia de que o personagem é uma alusão ao próprio Deus.

Os planos que mostram sua presença ao lado de Vicente e Maria em alguns momentos sem, no entanto, mostrá-lo chegando, levam-nos a crer que ele simplesmente apareceu ali, fato impossível para qualquer ser humano. Também criam a ilusão de que ele os acompanhou por toda a trajetória, ora como narrador, ora como personagem, o que acontece em todo o filme.

Tanto o palhaço como João de Deus são personagens simbólicos, idealizados pelo diretor para levar o espectador à reflexão e ampliar a mensagem da trama.

O ponto de vista subjetivo coloca frente a frente, numa relação dialógica direta personagem e espectador.

No texto, a descrição inicial da 6ª cena indica que os personagens passam pelo palco, cansados, enquanto João de Deus narra a trajetória das crianças.

No filme, a cena se inicia com a câmera mostrando em detalhe alguns objetos deixados por Maria no chão, a fim de marcar o caminho para a volta. Ouvem-se sons agudos acompanhando o movimento da câmera ao alcançar os objetos em *travelling* lateral.

No fragmento, pode-se perceber a influência dos contos maravilhosos, recorrendo à história de João e Maria, quando Maria deixa pedrinhas no chão para marcar o caminho enquanto vão levar o almoço ao pai que está na floresta trabalhando. Tal fato busca uma identificação com as histórias de tradição

oral e contos de fadas e/ou maravilhosos em função do fascínio que exerce sobre as crianças, público alvo do filme em questão.

Vicente diz que não precisa deixar os objetos, pois o cavaleiro saberá o caminho e ela os recolhe. No entanto, esquece-se de um que a câmera focaliza em detalhe, acompanhada de um som grave, que sugere suspense. Remete ao recurso de *continuidade*, sugerindo que este objeto terá importância numa ação seguinte.

Numa mudança de plano os três músicos são mostrados de bicicleta seguidos pelo palhaço. A câmera acompanha num *travelling* lateral.

Close no objeto que ficou no chão. A bicicleta passa por cima e explode um pneu. Todos caem. O *travelling* para acompanhar faz com que o movimento dos músicos na bicicleta seja vivenciado pelo espectador, acompanhando-os.

Um plano geral mostra Vicente e Maria de costas numa trilha na mata, caminhando em sentido oposto à câmera em *plongée*, como se fosse a visão do velho, do alto, com a intenção de fazer com que o caminho se mostre amplo e a aventura das crianças exageradamente grande. O enquadramento central mostrando-os a caminhar denota a determinação e a coragem diante do longo caminho a ser percorrido.

O velho é mostrado narrando a viagem dos meninos em *contra-plongée* numa mudança de planos, dirigindo-se ao espectador. Numa outra mudança os músicos são mostrados caminhando, num plano geral, (visão do espectador) enfaixados, machucados e mancando. Som de decepção. *Travelling* para acompanhar.

As cenas que envolvem os músicos, apesar de os representarem como os vilões da história, são dotadas de humor, e no final acabam sempre “se dando mal”. De uma forma divertida e leve, querem dizer às crianças que o mal não compensa.

Os três músicos vêem um carro e entram nele a fim de roubá-lo. Sentem a falta do palhaço. Saem na ponta dos pés acompanhados por um som e pela câmera num *travelling* lateral. Numa

mudança de planos, o palhaço é mostrado sentado no chão, num enquadramento central comendo de forma engraçada um bolo. *Close* no rosto dos três músicos que lhe dão uma bronca. Os três se abaixam e entram no enquadramento do palhaço e os quatro comem o bolo. Novamente uma cena de humor.

O plano muda e uma mulher é vista do lado de fora de uma janela. Aproxima-se. Câmera fixa. Em primeiro plano uma bandeja vazia é mostrada no parapeito da janela. Detalhe que leva o espectador a deduzir que eles roubaram o bolo, constituindo uma *eclipse*. A mulher se aproxima da janela e os planos se alternam mostrando ora ela, ora os quatro comendo o bolo. Eles fogem no carro que, apesar de a câmera mostrar num ângulo frontal, com os rostos em primeiro plano, está em movimento, enquanto ouvem-se os gritos da mulher cada vez mais longe.

Os três continuam a fazer maldades, ampliando o conflito dramático, provocando no espectador o desejo de que sejam punidos.

O velho continua narrando a história em *contra-plongée*. A câmera mostra um plano geral de Vicente na estrada. Maria entra no mesmo plano correndo e dizendo que encontrou o cavalinho azul. Os dois correm de costas para a câmera que mantém o mesmo plano. Há um corte e os dois são mostrados de frente numa mudança de plano, correndo em direção à câmera. Música num crescente. Enquadramento que desperta expectativa, tensão.

Essa cena se torna extensa no filme, com vários cenários, todos naturais e enquadramentos variados, diversificando o ritmo. Conforme as indicações textuais, se fosse representada num palco, seria previsível e num único cenário, obrigando o diretor a criar soluções adequadas para a linguagem teatral. O ritmo seria determinado pela movimentação corporal dos atores num único espaço, ao contrário do que acontece no cinema com o recurso da montagem.

A câmera mostra um carrossel com um cavalo azul num plano geral, alternando com o olhar decepcionado de Vicente num plano americano. Não era o cavalo que ele procurava.

Ao mostrar Vicente de costas para o carrossel, demonstra que ele já deixou para trás a decepção e seguirá em frente em sua busca. Seu olhar para frente parece já buscar um novo caminho a seguir.

Cansados, Vicente e Maria dormem embaixo de uma árvore, mostrados num enquadramento frontal central. São vistos em *plongée* por João de Deus que se aproxima e canta uma canção de ninar com seu rosto em primeiro plano.

O cansaço, comum a todos os que lutam para conquistar seus sonhos, também atinge as crianças. A árvore sob a qual se deitam transmite a idéia de acolhimento e a angulação em *plongée* tem a intenção de mostrar a pequenez do homem diante da grandiosidade da vida. A verticalidade da árvore transmite sensação de ascensão e sua sombra de aconchego.

Chegam à cidade, onde ninguém os ouve. O filme mostra cenas nas quais aparecem pessoas caminhando apressadas e falantes. O ritmo é rápido e determinado pela movimentação cênica dos atores, que acontece de forma ordenada, lembrando uma montagem coreográfica.

Os sons e a movimentação da cidade denotam que todos estão muito ocupados para dar ouvidos às necessidades alheias.

Uma figura que merece destaque na história, embora apareça uma única vez, é a Velha-que-viu devido à importância do que ela representa: a esperança, o incentivo, alguém que ainda acredita em sonhos quando todos já desistiram. Aparece num momento crucial da história, quando as dificuldades vividas por Vicente e Maria estão a ponto de fazê-los desistir da busca⁸⁹.

89 Machado, op. cit. p. 50

VICENTE: (*Gritando acima de todas as vozes.*) Quem viu meu cavalo azul? Quem viu meu cavalo azul? (Toda a cidade desaparece, ouve-se então a voz da Velha-Que-Viu.)

VELHA-QUE-VIU: Eu vi... Eu vi. (*Entra em cena, vestida de uma maneira estranhamente fora de moda, como estas loucas que usam chapéu, xale e bolsa e que, em outras épocas, foram elegantes.*)

VICENTE: (Precipitando-se para ela.) Viu? Azul?

VELHA-QUE-VIU: Todo azul com enormes asas para voar na terra.

A velha é mostrada num plano geral no meio de uma fumaça densa, sugerindo mistério, sobrenatural, divino, denotando a alegoria que a personagem representa na história. Aproxima-se de Vicente que a ouve em êxtase. São mostrados num plano frontal americano. A velha, enquadrada frontalmente dirige-se ao espectador, colocando-o na posição de Vicente acompanhando seu entusiasmo ao falar do cavalinho azul que viu.

A Velha-que-viu trouxe de volta a Vicente a esperança de encontrar seu cavalo e pode ser vista como as pessoas que ainda acreditam em sonhos, fantasias e são capazes de despertar, nos outros, essa crença. Conforme Nelly Novaes Coelho⁹⁰ é o mediador, o “ajudante mágico”, também citado por Wladimir Propp⁹¹ quando trata da estrutura dos contos maravilhosos. Esta afirmação pode ser ilustrada na cena em que a velha desaparece correndo e reaparece sentada no alto do coreto da praça, enquanto se ouvem sons que sugerem suspense.

A magia dos contos maravilhosos faz-se presente na obra de Maria Clara Machado, que, no filme, faz o papel da velha.

90 Coelho, N. N. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

91 Propp, W. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

Os três músicos raptam a velha e Vicente novamente se entristece, mas não desiste, pois agora tinha um novo motivo para procurar seu cavalo: alguém o viu.

Um vendedor o aconselha a procurar no curral do Cowboy.

O caminho para o curral do Cowboy, no início da 8ª cena apenas narrada pelo personagem João de Deus, no texto, é representada no filme. Vêem-se Vicente e Maria ao fundo, numa estrada entre árvores, num plano geral. Caminham em direção à câmera. O plano muda mostrando uma bifurcação à frente (visão das crianças – ponto de vista subjetivo). Há uma mudança de plano e as duas crianças são mostradas de frente num plano americano. Decidem ir pela estrada da esquerda. O plano muda novamente e mostra os dois de costas indo pela estrada, afastando-se da câmera (visão do espectador – ponto de vista objetivo).

A bifurcação encontrada pelas crianças significa o livre arbítrio, as escolhas que a vida exige que sejam feitas a todo o momento e das quais depende o futuro.

Ao enquadrar a bifurcação de frente, a câmera coloca o espectador diante do desafio de escolher um dos dois caminhos, junto com os protagonistas da história.

Os três músicos, em seguida, aparecem num outro plano da mesma forma que Vicente e Maria, sugerindo perseguição. Param na bifurcação. Mesma movimentação de câmera. Seguem pela estrada da direita, de costas até desaparecerem do ângulo de visão da câmera.

Novamente o espectador é colocado na posição de escolher, e ainda torcer para que os músicos não sigam pelo mesmo caminho escolhido pelas crianças, na tentativa de que assim possam perdê-los de vista. Os enquadramentos frontais são utilizados com o intuito de deixar o espectador diante das mesmas situações vividas pelos personagens, fazendo-o participar da história.

Numa mudança de plano a câmera mostra Vicente e Maria num ângulo frontal, plano americano olhando para a câmera. O plano muda e mostra um abismo nas montanhas (visão das crianças) e a seguir um *close* nos rostos decepcionados.

O abismo mostrado tem a conotação de vazio, insegurança, incerteza na continuidade da busca. A decepção estampada nos rostos em *close* leva o espectador a sentir-se decepcionado também, como que dialogando com Vicente e Maria.

Maria se irrita, mas Vicente, sem dizer uma só palavra corre em sentido oposto à câmera demonstrando que ainda acredita. Diante da atitude de Vicente, Maria também continua, o que pode ser interpretado como um exemplo, o apoio de um amigo na hora certa, quando tudo parece “dar errado”.

Afastam-se do ângulo de visão da câmera de costas (visão do espectador).

Plano geral da visão do curral em *plongée*. Som de grilos. Noite. O plano muda com a câmera num *travelling* para cima mostrando em primeiro plano o rosto dos três músicos iluminados por uma lanterna. Som de suspense. A movimentação de câmera dá a entender que os músicos chegaram primeiro ao curral, já que as crianças erraram o caminho. Tal situação gera expectativa: o que acontecerá quando Vicente e Maria chegarem? Os músicos pulam a porteira e vão iluminando os cavalos. A câmera os segue num *travelling* para *acompanhar*, lateral.

Os recursos cênicos para o palco, indicados pelo texto são outros e demonstram a diferença das linguagens e seus recursos⁹²:

VELHO: O caminho para o curral do Cowboy era muito comprido. Vicente e a meninazinha começaram a andar pela estrada, mas se perderam no caminho. (Enquanto o velho fala no prosscênio, os meninos passam com a música n.º 1B)... e foram para longe do curral. (Cessa a música.) Mas os velhos,

92 Machado, op. cit. p. 59.

que são bandidos muito espertos, vão chegar primeiro ao curral. Neste lugar o cowboy criava cavalos para vender aos circos. Eram, portanto cavalos ensinados. (*Entram os quatro cavalinhos brancos. Os atores que vestem a cabeça dos cavalinhos brancos entram de lado, levando uma única peça de cenário que esconde o corpo e as pernas dos atores e representa o curral*). De noite os bandidos chegaram. Estava muito escuro. (*Escurece em cena enquanto surgem os três bandidos com lanternas e começam a procura, iluminando a cara de cada cavalo que levanta o focinho à medida que é iluminado.*)

A sensação de realidade passada com *closes*, *angulações* e *enquadramentos* não aconteceria numa representação teatral, conforme indicado no texto. Além disso, o ângulo de visão do espectador de teatro é outro, como se fosse uma câmera fixa num enquadramento frontal, não sendo possível detectar expressões faciais em detalhes nem planos extremamente amplos.

A proximidade e o distanciamento entre a câmera e os personagens, assim como entre ela e os cenários, transportam o espectador para a cena de uma maneira diferente, tanto na leitura do texto, quando é o leitor quem cria as cenas, como na representação teatral.

Os recursos cinematográficos ampliam a sensação de realidade.

- Vicente e Maria, no curral, descobrem que os três músicos são bandidos e queriam roubar o cavalinho azul. São amarrados e ameaçados por eles que queriam a todo o custo o animal para ficarem ricos com ele. Auge do conflito dramático. Início do desfecho. O palhaço salva os meninos e o Cowboy prende os bandidos. O bem vence o mal, como nos contos maravilhosos.

Maria desiste da busca e vai embora levada por João de Deus, que esteve sempre presente em todo o desenrolar da história. No texto, sentado no proscênio; no filme aparecendo na mudança de planos, subvertendo a ordem espaço-temporal.

Na última seqüência filmica, que no texto é apenas narrada por João de Deus, o desfecho surpreende pela perseverança de Vicente diante das dificuldades da busca, conforme se pode perceber pela descrição a seguir.

Num plano geral, depois que a menina vai embora com o velho, a câmera mostra Vicente seguindo por uma grande estrada num plano amplo, segundo a visão do espectador. Depois mostra uma cachoeira. Vicente entra pelo lado inferior direito da tela, no mesmo plano, e é mostrado de costas. Vira-se e seu rosto aparece num plano médio olhando para cima e a seguir a cachoeira, alternando os planos.

O olhar cansado de Vicente é revigorado pela força das águas da cachoeira, cuja significação remete à limpeza da alma, renovação de energias. O movimento contínuo da cachoeira, sem alterar sua forma simboliza o próprio correr da vida.

O menino, tão pequeno diante da grandiosidade dessa força da natureza sente-se forte novamente para continuar sua busca. A angulação em *contra-plongée* mostra a visão de Vicente e provoca uma sensação de superioridade, exaltação, triunfo.

A câmera movimenta-se num *travelling* vertical, mostrando ao espectador o lugar para onde Vicente olhava: uma ponte onde ele aparece caminhando num plano geral. Seu olhar e sua aparição em seguida remetem ao recurso de *continuidade*, presente em boa parte destas últimas cenas, conforme poderá ser percebido.

A ponte pode ser interpretada como a passagem para outra realidade, um lugar por onde se passa para chegar a outro, a ligação entre dois mundos: o real e o imaginário. A trajetória de Vicente significa a passagem do seu mundo de criança pobre no sítio para um menino aventureiro, forte, que desafia perigos

e enfrenta bandidos, ou seja, a sua transformação interior, sua vontade de crescer, amadurecer, de deixar de ser criança e tornar-se adolescente, quando os referenciais se modificam e há o desejo de mudar o mundo, correr atrás do sonho...

Os planos mudam rapidamente imprimindo um ritmo mais acelerado à história, mostrando o quanto Vicente andou à procura de seu cavalinho:

Vicente numa estrada de ferro, num ângulo frontal, plano geral, caminhando em direção à câmera, estrada de ferro vazia, som de um trem, trem entrando na cena e Vicente dentro do trem em movimento.

A imagem da estrada de ferro retratada em perspectiva, enquanto Vicente ao fundo parece pequeno, denota a grandeza da vida diante da “pequenez” do ser humano; seu caminhar em direção à câmera, num enquadramento central, a ânsia, o desejo de seguir em frente com determinação e confiança.

A imagem da estrada de ferro vazia tem a conotação do caminho a ser percorrido e, no ângulo retratado, onde não aparecem o começo nem o fim, a incerteza do futuro, num caminho que tem vários “começos” e vários “finais”, com desígnios e viagens constantes. A cena de Vicente dentro do trem em movimento retrata a aceitação da vida em andamento, do dia-a-dia, do cotidiano. Vicente não fraquejou diante da busca, acreditou e seguiu em frente.

- Uma estrada de asfalto vazia, no mesmo plano uma movimentação da câmera num *travelling* para baixo mostrando Vicente no lado direito da tela, um caminhão se aproxima num ângulo frontal, plano geral, depois, Vicente no interior do caminhão em movimento.

A imagem de Vicente diante da estrada pedindo carona retrata a necessidade da ajuda externa que se faz necessária para

atingir um ideal e muitas vezes é recebida de onde menos se espera. A angulação mostrando Vicente à direita da tela e a estrada em perspectiva à esquerda destaca o tamanho do caminho a seguir, sem um final visível, perdendo-se no horizonte, já que não é possível prever o final de uma trajetória; a vida revela surpresas.

O caminhão vindo em sua direção, num enquadramento central, traz a sensação de que se dirige ao próprio espectador. Vicente no interior do caminhão olhando alegremente para a frente significa a aceitação da ajuda num momento difícil e a continuidade da caminhada.

Uma caverna num plano geral, Vicente no interior dela, de costas para a câmera, *close* demorado no rosto de Vicente com olhar sonhador.

A caverna tem um sentido metafórico e representa o mundo interior de Vicente. Diante dela ele se vê fechado, impossibilitado de continuar, em dúvida consigo quanto à continuidade de sua busca. O enquadramento leva o espectador junto com ele ao seu interior. A iluminação utilizada nesta cena, a mais escura de todo o filme e repleta de sombras, sugere momento de intimidade, de busca ao próprio eu na tentativa de conseguir forças para romper as paredes internas e continuar caminhando superando os próprios limites. Seu olhar sonhador e perdido confirma a idéia, dando a entender que o desfecho se aproxima, gerando expectativa.

• Plano geral de um gramado grande, Vicente sentado à sombra de uma árvore, som de trovão, *close* no rosto de Vicente, som de um cavalo relinchando. Vicente num plano americano, enquadramento frontal olhando fixamente para o horizonte.

Vicente se levanta, olha para todos os lados num plano geral. Som de cavalo relinchando, música de suspense. Desfecho.

O enquadramento no horizonte vazio sugere que algo vai acontecer enquanto Vicente aguarda debaixo da árvore, protegido à sua sombra. Seu olhar para a câmera, fixando o horizonte parece perguntar ao espectador, de forma direta “o que se esconde além do horizonte”.

Close na cabeça de Vicente, de costas. Vira-se para frente e a câmera faz uma *panorâmica* de 360° acompanhada de um *travelling* para frente. Essa movimentação de câmera repete-se por mais três vezes em direções diferentes, com a intenção de criar suspense. A imagem se fixa no gramado num plano geral. Vicente aparece de costas para a câmera olhando para o horizonte.

O enquadramento em que Vicente aparece de costas para a câmera, à esquerda, olhando para o horizonte, faz com que o espectador vá com ele e participe da mesma sensação de ansiedade. Essa sensação de amplitude não seria possível numa representação teatral, seguindo as indicações textuais.

Expectativa. Música.

Do meio do mato surge cavalgando em direção à câmera o cavalo azul. Os planos se alternam entre *closes* no rosto extasiado de Vicente e o cavalgar do cavalo em direção à câmera com *travellings* rápidos para frente em Vicente que permanece imóvel. O cavalo cavalgando em sua direção significa a realização do sonho que se aproxima, a recompensa pela perseverança na busca.

A câmera mostra num plano geral o menino montando no cavalo e saindo em cavalgada, de costas, mostrando a visão do espectador, levando-o a cavalgar com o menino. Música. O sonho foi realizado, a viagem chega ao fim com a conquista do objetivo.

A realização de um sonho geralmente envolve outras pessoas, que se alegram ou não com o sonhador. No caso de Vicente, todos achavam impossível a existência de um cavalo tal qual ele o descrevia. Seu galope azulado, recheado de encantamento causou surpresa e espanto.

O palhaço é mostrado triste sentado no chão, enquadramento central, plano geral, fazendo malabarismos com bolinhas coloridas e os três músicos deitados, também num plano geral, enquadramento central. Ouve-se um relinchar. Os rostos dos três músicos são mostrados atrás de uma grade em primeiro plano, curiosos e, em seguida no tom azul, espantadíssimos. Sugere a passagem de Vicente com seu cavalo pelo lado de fora.

Neste fragmento pôde ser percebida com clareza a utilização da *elipse*, pois embora a cena da prisão não tenha sido representada, o espectador deduzirá que estão presos. A utilização da *elipse* pôde ser percebida ainda em toda a trajetória de Vicente descrita nesta cena final, demonstrada com a mudança de planos (montagem).

A expressão assustada dos músicos presos significa o espanto diante de uma grande conquista que parecia impossível.

O palhaço aparece de costas, num plano geral seguindo o reflexo azul deixado por Vicente e seu cavalinho. Isso mostra sua satisfação com o objetivo alcançado e reforça a idéia de que ele não era como os músicos nem gostava de suas atitudes maldosas. Quis compartilhar com Vicente sua conquista, assim como Maria, que é mostrada num plano geral na arquibancada do circo, como que esperando por Vicente. Novamente a cor azul e o som do cavalgar do cavalo invadem a cena. Maria corre para fora do circo onde encontra o palhaço e juntos seguem Vicente e seu cavalo. A câmera acompanha toda a cena mostrando planos gerais.

Ao saírem, a câmera mostra um dos cartazes do circo que havia sido mostrado em primeiro plano, no início da busca de Vicente para sugerir os perigos que enfrentaria em sua jornada. O afastamento de Maria e o palhaço do cartaz demonstram que os perigos também foram deixados para trás: Vicente os venceu.

Vicente considera importante a família, pois deixou o bilhete antes de partir e escreveu uma carta para seus pais, numa cena não contida no texto dramático, mas representada no filme contando sua aventura. A câmera mostra seu pai sentado na varanda

do sítio num plano geral, enquadramento central quando o azul toma conta da tela. Sua mãe é mostrada no interior da casa também num plano geral quando a cor azul reflete em toda a cena. A mãe fura o dedo com uma agulha e a câmera mostra o dedo sangrando em primeiro plano. Tal angulação mostra o tamanho do susto da mãe ao ver seu filho no inacreditável cavalo azul.

Em seguida os pais são mostrados à frente da casa numa angulação frontal, plano americano. Olhar cúmplice. A alegria dos pais reflete-se nas expressões satisfeitas de ambos.

Vicente é mostrado cavalgando rapidamente num travelling para acompanhar. Afasta-se da câmera e passa a ser mostrado de costas num plano geral. Em primeiro plano aparecem de costas Maria e o palhaço, virando-se para a câmera e acenando para o telespectador, como se estivessem despedindo-se, alegremente e dizendo: “Vejam, ele conseguiu, você também pode!” Viram-se de costas e seguem correndo Vicente em seu cavalo.

João de Deus aparece no alto de sua montanha, olha para a câmera com um sorriso se dirigindo ao espectador, encorajando-o a também seguir em busca de seus sonhos enquanto seguem pela estrada o menino e seu cavalo num *travelling* para acompanhar.

O cavalgar final de Vicente em seu cavalo azul numa campina toda verde traz a sensação de esperança na realização dos ideais.

O cavalinho azul foi escrito pela autora num momento muito difícil de sua vida, quando havia perdido seu pai, a quem amava muito. Estava triste e deprimida. Começou a fazer análise e foi muito doloroso. Começou também a entender o valor simbólico da arte e o que a arte poderia fazer pelas pessoas.

Conforme cita a própria autora⁹³:

Talvez seja *O cavalinho azul* a peça que mais representa essa busca sofrida; essa vontade quase impossível de alcançar o

93 Machado, M. C. *Eu e o Teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991, p.254.

outro lado do sofrimento. Aprendi que amadurecer dói, mas o fruto pode ser bom. Vontade de amar, de compreender o outro, de se dar, de receber, de ser amada, de sintetizar todos os desejos e afetos estão representadas naquele galope azul e teatral do meu cavalinho azul no final da peça.

A cor azul do cavalinho não foi escolhida por acaso; ela significa, numa associação afetiva segundo Farina⁹⁴ espaço, viagem, verdade, sentido, afeto, intelectualidade, paz, serenidade, infinito, confiança, amizade, amor, fidelidade e sentimento profundo.

Com certeza, Maria Clara conseguiu transmitir a mensagem que queria com uma alegria contagiante para crianças de qualquer idade.

4.1 O cavalinho azul: um conto maravilhoso

A literatura nasceu de uma fonte misteriosa no início dos tempos: o maravilhoso. Com ele nasceram também personagens com poderes sobrenaturais que se defrontam com as forças personificadas do bem e do mal. Nas aventuras beneficiam-se com milagres, desafiam as leis da gravidade e da lógica e sofrem metamorfoses contínuas.

Conforme afirma Nelly Novaes Coelho⁹⁵ a forma do conto maravilhoso tem origem nas narrativas orientais que foram difundidas pelos árabes, tendo como exemplo, a coletânea *As mil e uma noites*. O núcleo das aventuras é de natureza material/social/sensorial, tendo como focos a busca de riquezas, a satisfação do corpo e a conquista do poder, entre outros.

94 Farina, M. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2003, p. 114-115.

95 Coelho, op. cit. p. 172

O texto dramático *O cavaleiro azul* pode ser considerado um conto maravilhoso. Segundo Abramovich⁹⁶:

Porque se passa num lugar que é apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde qualquer um pode caminhar... Porque as personagens são simples e colocadas em inúmeras situações diferentes, onde têm que buscar e encontrar uma resposta de importância fundamental, chamando a criança a percorrer e a achar junto uma resposta para o seu conflito...

A pesquisadora Rosângela Marçolla⁹⁷ também evidencia as características do conto maravilhoso:

Consideram-se como “maravilhoso” as situações que ocorrem fora da nossa compreensão dos termos espaço e tempo, cujos fenômenos não obedecem às leis naturais do planeta; possuem características mágicas, sem a presença de fadas, dando ênfase aos aspectos materiais, sensoriais e sociais do homem.

Na obra estudada por nós, é possível perceber claramente aspectos que remetem às citações acima, aproximando-a da categoria de conto maravilhoso, embora se tratando de um texto dramático. A seqüência de ações acontece de forma estruturada e definida.

Em seu livro *Morfologia do Conto*, Wladimir Propp⁹⁸ elenca sete funções, que podem ser identificadas na história de Vicente:

Esfera de ação do agressor: ação dos músicos (ladrões)

96 Abramovich, F. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1994.

97 Marçolla, R. *Formas simples das histórias de tradição oral à literatura infantil*, 2006.

98 Propp. Op cit.

Princesa e seu pai: Vicente e João de Deus

Mandatário: Pai de Vicente

Herói: Vicente

Falso herói: músicos

Doador: Maria

Ajudante mágico: velha que viu.

Com a finalidade de tornar mais prática e clara essa classificação das funções estruturais do conto maravilhoso, a autora Nelly Novaes Coelho⁹⁹ extraiu cinco invariantes que estão sempre presentes nos contos maravilhosos e que também podem ser percebidas na história de Vicente:

Desígnio: aspiração ou motivo que levam o herói à ação.

Vicente quer encontrar seu cavalo.

Viagem: saída de casa, ambiente não familiar.

A busca de Vicente.

Desafio ou obstáculo: aspecto dificultador da ação do herói.

Caminho longo, músicos, indiferença das pessoas.

Mediação natural: afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.

A velha-que-viu (ajudante mágico)

Conquista do objetivo

Vicente encontra o seu cavalo e cavalgam felizes de volta para casa.

Um aspecto importante a ser considerado acerca dessa classificação é que a essas invariantes básicas correspondem inúmeras variantes tornando cada conto único, diferente. Cada conto pode apresentar uma sucessão de desígnios e conseqüentes acontecimentos, que gerarão outros desígnios, e assim por diante.

99 Coelho. Op. cit. p. 109

Tal afirmação se torna clara quando essas etapas são trazidas para a realidade, para a vida.

Desígnio: todas as pessoas possuem um ideal, uma aspiração;

Viagem: para alcançar esse ideal é preciso “correr atrás”, enfrentar o meio exterior. Muitas vezes, a viagem também pode ocorrer no interior de cada um, buscando respostas e soluções próprias;

Obstáculos: dificuldades a serem vencidas;

Mediadores: auxílio;

A conquista do objetivo: abre espaço para um recomeço, no qual um novo ideal passará a ser perseguido, num processo contínuo durante toda a vida.

Na vida, não existe apenas um desígnio, mas um que sucede outro, e outro, num desenrolar de experiências vividas. Para cada etapa da vida existe um desígnio diferente, que leva a uma viagem diferente, onde outros tipos de obstáculos serão encontrados e vencidos, até a conquista do objetivo momentâneo.

Para Nelly:

A vida é um processo em contínuo fazer-se. Cada conquista corresponde a um fim e a um novo começo. É essa analogia existente entre as invariantes do universo literário e as do universo humano que explica a fascinação que, através dos séculos, essas narrativas fantasiosas continuam a exercer sobre os povos e sobre as crianças, em particular.

Considerando as transferências da estrutura narrativa para a história de Vicente e observando as citações das autoras acima, é possível perceber que *O cavaleiro azul* enquadra-se perfeitamente na categoria de conto maravilhoso, sendo capaz de mostrar para a criança que a busca do sonho não é fácil e deve ser constante.

Considerações finais

Embora pertençam a sistemas semióticos diferentes, a linguagem literária e a linguagem cinematográfica convergem para pontos comuns como a multiplicidade de códigos, a pluralidade e a ambigüidade.

Um texto fílmico narra uma história, uma seqüência de ações ocorridas a determinados personagens num determinado espaço e tempo, assim como acontece no texto dramático.

No entanto, os recursos utilizados por ambas as linguagens são muito diferentes.

O texto dramático é composto por palavras escritas por um dramaturgo numa ordenação que obedece a certas regras gramaticais submetidas à sua criatividade.

Sua estrutura, formada pelo texto principal (diálogos e didascálias) e pelo texto secundário (cenário) remete o leitor a um mundo imaginário que, por sua vez, também obedece ao contexto histórico, social e cultural vivido por ele.

O enredo e os personagens são as forças que movimentam o texto, estabelecendo entre todos os elementos constituintes da obra uma inextrincável interação, compondo uma só entidade.

O texto escrito, base para a criação cinematográfica, foi capaz de transmitir com clareza as idéias da autora, que no caso de uma possível representação teatral, utilizar-se ia dos elementos estéticos específicos do palco, com suas limitações de espaço, tempo e técnica.

Cabe ao leitor visualizar as cenas descritas no texto, ao contrário do filme, que traz aos olhos do espectador a cena pronta, com cores, sons e movimentos.

Assim, o discurso fílmico decorre de uma série de procedimentos técnicos como enquadramentos, ângulos, definições de planos, sonorização e ainda da montagem, que é o procedimento que seleciona e articula os planos, definindo toda a narrativa.

O filme *O cavaleiro azul* situa-se num tipo de montagem denominada por Marcel Martin *intelectual* ou *ideológica*, em que há uma alternância das montagens *narrativa*, que conta uma história de forma clara e *expressiva* que apela para o lado psicológico, ou seja, o filme, povoado por metáforas e símbolos, direciona o espectador para o sentido desejado por meio de reações emocionais.

Na transcodificação, o diretor manteve-se fiel ao espírito do texto, embora tenha acrescentado algumas cenas e situações não descritas pela autora. A idéia central foi mantida, assim como os personagens e a maioria das indicações cênicas, é claro, utilizando os recursos peculiares à linguagem cinematográfica.

A câmera pode ser considerada co-autora do filme, pois com ela as imagens foram registradas nos mais variados ângulos. Tal variação de pontos de vista tornou a história mais atraente e clara. Ela apresentou os personagens, alertou o espectador para detalhes com o zoom (*travelling* para frente), e ilustrou características psicológicas dos envolvidos na história ao focalizar o personagem em primeiro plano captando-lhe com riqueza de detalhes a expressão.

Os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera permitiram uma enorme flexibilidade de variação nas cenas, conforme pôde ser percebido no capítulo anterior por meio das imagens captadas.

O ritmo, determinado pela montagem, não se manteve constante, variando de acordo com a intensidade dramática das cenas. Como o filme tem como público alvo as crianças, esse é um fator positivo, pois a variação rítmica tende a ten-

sionar e relaxar, mantendo o nível de atenção e curiosidade sem tornar-se cansativo.

O cenário rural mostrou claramente a influência do movimento Cinema Novo, ao qual pertenceu o diretor Eduardo Escorel e ilustrou ainda uma tendência da literatura infantil predominante no início do século XX, assim como o figurino bem brasileiro, que teve a intenção de traduzir simbolicamente os tipos sociais, a linguagem simples e a iluminação natural.

O uso da elipse foi uma constante durante todo o transcorrer do filme, de forma evidente e eficiente, não deixando nenhum detalhe sem continuidade, sendo possível ao espectador entender tudo que aconteceu, ainda que não tenha sido apresentado na tela.

A música e os sons utilizados foram adequados e imprimiram realidade às cenas, além de identificar os personagens e exercer forte apelo emocional. Cada cena foi acrescida de emoção e realismo graças aos efeitos sonoros. Por exemplo, a música do personagem João de Deus, os sons ouvidos cada vez que o palhaço sentia-se contrariado com as maldades cometidas pelos músicos e a música que caracteriza suspense quando algo estava para acontecer.

As mudanças temporais e espaciais foram elucidadas com a montagem seqüencial dos planos e da movimentação da câmera, alternando planos gerais, primeiros planos e tomadas nas variadas direções impondo dinamismo ao filme.

Em suma, a adaptação fílmica de *O cavaleiro azul* foi capaz de trazer para a tela um pouco do universo infantil com personagens circenses e alegres sem deixar de lado o fato de a criança possuir seu próprio mundo, com vitórias e derrotas, alegrias e tristezas e com um caminho a seguir e um ideal a alcançar. Sugere experiências que são necessárias à formação e desenvolvimento do caráter da criança, mesmo àquelas que habitam dentro dos adultos, muitas vezes escondidas e tolhidas de qualquer fantasia.

O texto, escrito por Maria Clara foi capaz de elucidar, com riqueza de detalhes, os elementos artísticos e estéticos necessários para que a mensagem fosse transmitida com veracidade e magia, proporcionando ao diretor exercer sua criatividade ao transformá-lo em texto cinematográfico utilizando-se de seus recursos específicos.

Trata-se de duas linguagens com peculiaridades distintas: uma, o texto dramático, com infinitas possibilidades de leitura criadas pelo próprio leitor, que transforma as situações escritas em imagens formadas pela sua imaginação, obedecendo as regras do seu imaginário e de seu contexto pessoal; outra, o texto cinematográfico, traz aos olhos as situações ilustradas pelos procedimentos técnicos específicos do cinema, mostrando a cena pronta, com cores e formas.

Tanto uma como outra permitem a vivência da história, ainda que cada uma a seu modo. O leitor do texto escrito pode visualizar o cavalinho azul da maneira que quiser, enquanto no filme, ele aparece de uma forma definida, exemplificando a afirmação acima. No entanto, ambas expressam a mesma mensagem.

Vicente correu atrás de um sonho, portanto o cavalinho azul pode ser considerado como a idealização de um sonho. Cabe ressaltar aqui o princípio da verossimilhança: todos possuem um sonho... Muitos correm atrás deles, outros não. Os que correm encontram pelo caminho ladrões - os músicos - que querem roubá-lo; dificuldades (ninguém via o cavalinho nem acreditava que ele pudesse existir de verdade); grandes distâncias e grandes esforços - a trajetória de Vicente -; as necessidades pessoais (a falta de comida, o cansaço, as roupas esfarrapadas com o passar do tempo), mas encontram também apoio - João de Deus, Maria que o acompanhou e, acima de tudo, a Velha-que-viu, que acreditou no sonho de Vicente e lhe devolveu a esperança de encontrá-lo quando ele estava quase desistindo.

O reflexo azul deixado pelo cavalinho quando foi encontrado e cavalgava com Vicente, que no filme coloriu a tela e no

texto foi sugerido pela iluminação azul do palco, representa o brilho do sonho realizado, o brilho daqueles que lutam e alcançam ideais, às vezes, almejados durante toda a vida.

Na última cena do filme, enquanto Vicente cavalga radiante em seu sonho, do alto de sua montanha, João de Deus o observa com olhar complacente e satisfeito. Faz um gesto de aprovação e dá um sorriso para a câmera... É como se Deus, do alto de sua misericórdia abençoasse a todos aqueles que lutam por seus ideais com dignidade e perseverança!

O cavaleiro azul está presente em todas as pessoas: crianças, jovens e adultos, e Maria Clara Machado sabia disso quando, num momento de inspiração divina escreveu a história. Ela deixou para toda a humanidade uma mensagem de otimismo e paciência por meio do sonho de Vicente.

Bibliografia

ABRAMOVICH, F. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus editorial, 1983.

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

ALMEIDA, M. J. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções e transmutações*. Da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996.

BARBOSA, A M. *A imagem no ensino da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARROS, D.L.P. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2003.

BERNARDET, J. C. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1992.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlete Caetano. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALABRESE, O. *A linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 119p.

CASCUDO, L.C. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Global, 2003.

CAMOCARDI, Elêusis Mirian; FLORY, Suely Fadul Villibor. *Estratégias de persuasão em textos jornalísticos e literários*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. 144 p.

CAMPOS, C. A. Maria Clara Machado. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1998.

COELHO, N. N. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

CUNHA, M. A. A. *A comicidade em Maria Clara Machado*. Belo Horizonte: Bernardo Alvarez, 1971.

CUNHA, W. *Cinema*. Biblioteca Educação é Cultura. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. (org). *Cadernos de Tradução*. (Núcleo temático: Traduções intersemióticas). Universidade Federal de Santa Catarina: nº VII, 2001/1.

DUARTE JR. J.F. *Por que Arte-Educação*. Campinas: Papyrus, 1985.

_____. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas: Papyrus, 1994.

ERA UMA VEZ O CINEMA. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESPINAL, L. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC editores, 1976.

_____. *Consciência crítica diante do cinema*. São Paulo: LIC editores, 1976.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes 1996.

FARINA, M. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2003.

FISKE, John. *Introduction to communication studies*. New York: Routledge, 1990.

GARCIA, W. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume/UNIABC, 2000.

GUINSBURG, J. et. al. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREIMAS; A.J., Conditions d'une Semiotique du Monde Naturel. In: _____. *Langages: pratiques et langages gestuels*. Paris: Didier/Larousse, 1968.

_____. *Semiótica do discurso científico da modalidade*. São Paulo: Difusão Editorial S/A, 1976.

_____. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

- JANUZELLI, A., *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1992.
- JEUNET, M. C. L., *Era uma vez o Cinema*. Trad. Ana Victoria Lucas. São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 2. ed. Coimbra: Armenio Amado, 1958, vol. I e II,
- LEONE, E.; MOURÃO, M. D. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- LEWIS, R. *101 dicas essenciais de vídeo*. Trad. Bazán. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MACHADO, M. C. *Teatro II*. 6. ed. São Paulo: Agir, 1985.
- _____. *O cavalinho azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Maria Clara Machado: eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- MANTOVANI, A., *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARÇOLLA, R. *Formas simples das histórias de tradição oral à literatura infantil*. Marília: UNIMAR, 2006. mimeo. (Material de aula).
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Scheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.

- MOISÉS, M. *Análise literária*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1975.
- _____. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PINTO, M. J. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- PROPP, W. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- RAMOS, J. L. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 21.
- REVISTA do 3º Festival de Teatro infantil de Blumenau, realizado de 15 a 20 de agosto de 1999.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 254p.
- RÜDIGER, F. A trajetória da comunicação como campo de conhecimento científico. Balanço de final de século: os métodos de pesquisa na área de comunicação ainda buscam maior autonomia e disciplina. *Ética e Comunicação* 1, FIAM, p.17-27, 2000.
- SADOUL, G. *Cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SANTAELLA, L. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SOARES, P. T. *O mundo das cores*. São Paulo: Moderna, 1991.

SOUZA, C. A. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed., 1981.

WEIL, P. *O corpo fala*. Pierre Weil, Roland Tompakow. Petrópolis: Vozes, 1986.

WILLEMS, M. Verbal-visual, Verbal-pictorial or Verbal-televisual? Reflections on the BBC Shakespeare Series. *Shakespeare Survey*, n. 39, p. 91-102, 1987.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

Material online

www.cineBrasil.com.br

www.cineclick.com.br

www.revistadecinema.com

www.sitedecinema.com.br

www.teatrochic.com.br

www.unicamp.br. Artigo de Luiz Sugimoto. *Jornal da Unicamp*. Edição 262, 16 a 22 de agosto de 2004. p. 12

WWW URL: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Meus%20documentos/Monteiro%20Lobato%20\(1882-1948\)%20-%20Lobato%20um%20expoente%20brasileiro.htm](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Meus%20documentos/Monteiro%20Lobato%20(1882-1948)%20-%20Lobato%20um%20expoente%20brasileiro.htm).

CRISTIANE MADANÊLO DE OLIVEIRA. “MONTEIRO LOBATO (1882-1948) - LOBATO: UM EXPOENTE BRASILEIRO” .



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.