

**UM OLHAR PARA A DRAMATURGIA INFANTIL BRASILEIRA: (CON)TRADIÇÃO E  
TRANSITORIEDADE EM A VIAGEM DE UM BARQUINHO, DE SYLVIA ORTHOF**  
*A LOOK AT THE BRAZILIAN CHILDREN'S DRAMATICITY: (CON)TRADI(C)TION AND  
TRANSITORITISM ON A VIAGEM DE UM BARQUINHO, BY SYLVIA ORTHOF*

**Luciana Petroni Antikeira Chirzóstomo**  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
**Wagner Corsino Enedino**  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

**RESUMO:** Este trabalho pretende abordar questões relativas às personagens da obra dramática *A viagem de um barquinho* (1975), de Sylvia Orthof, a partir dos pressupostos teóricos de Magaldi (1998), Pallotini (1989), Pascolati (2009), Prado (2009), Ryngaert (1996) e Ubersfeld (2005) que versam sobre o discurso teatral. O teatro infantil no Brasil sofre preconceito por parte da própria classe artística que o enxerga como arte menor. Percebemos a pertinência de uma pesquisa que suscite uma reflexão acerca do teatro infantil como promotor de conhecimento e diversão tanto para crianças quanto adultos. Encontramos em Sylvia Orthof, personalidade de destaque no movimento literário e teatral ligado às crianças, uma considerável fonte de pesquisa. Além de dramaturga, foi diretora, pesquisadora e professora de teatro; suas obras são recheadas de comicidade que encantam crianças e adultos. *A viagem de um barquinho* (1975) aborda valores muito caros ao ser humano: a perda, a separação, a busca do ente querido, a transitoriedade da vida e a liberdade. A efabulação consiste na consciência da mudança e da busca constante que a vida exige. No espaço diegético, "Menino" e "Lavadeira" saem em busca do barquinho de papel perdido, vivendo diversas aventuras e conhecendo personagens até encontrar o que tanto anseiam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro infantil brasileiro; Sylvia Orthof; personagem.

**ABSTRACT:** This work intends to deal with questions related to the characters of the Dramatic play *A viagem de um barquinho* (1975), by Sylvia Orthof, based on the theoretical assumptions of Magaldi (1998), Pallotini (1989), Pascolati (2009), Prado (2009), Ryngaert (1996) and Ubersfeld (2005) who deal with theatrical discourse. Children's theater in Brazil suffers from prejudice by the art class itself, which sees it as a minor art. We perceive the pertinence of a research that provokes a reflection on the children's theater as a promoter of knowledge and fun for both children and adults. We find in Sylvia Orthof, a prominent personality in the literary and theatrical movement linked to children, a considerable source of research. In addition to being a playwright, she was a director, researcher and theater teacher; her works are filled with comedy that enchant children and adults. The journey of a little boat (1975) addresses values very dear to the human being: loss, separation, the search for the loved one, the life and freedom transience. The efabulation consists in the awareness of change and the constant search that life demands. In the diegetic space, "Menino" and "Lavadeira" search the lost paper boat, living diverse adventures and meeting characters until finding what they so much yearn for.

**KEYWORDS:** Brazilian children's theater; Sylvia Orthof; Character.

## INTRODUÇÃO

... teatro é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação (UBERSFELD, 2005, p. 87).

Estabelecer um olhar para a dramaturgia infantil brasileira torna-se necessário para demonstrar a importância desta enquanto linguagem artística direcionada a uma clientela que necessita de atenção tanto por parte de quem escreve quanto de quem dirige os espetáculos. Vemos na história do teatro infantil que as peças valorizavam preceitos morais, “as manifestações do nascente teatro infantil brasileiro são marcadas por objetivos de cunho nitidamente moralizante” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 159).

A encenação de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, em 1948, marca o surgimento de uma dramaturgia específica para a infância. A partir disso, os autores começam a pensar nos temas, duração das peças e adequação à faixa etária, “a relação estabelecida com os jovens espectadores apresenta um caráter pedagógico” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 159-160).

A partir da década de 1970, ocorre um aumento das peças de teatro direcionadas para o público infanto-juvenil.

Um acúmulo de deficiências e distorções, no entanto, vem caracterizando o teatro infantil entre nós, tanto em termos das soluções cênicas propostas, quanto das representações sociais veiculadas. Uma visão de mundo fragmentada e conformista, um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano tendem a ser disseminados através de dispositivos teatrais desprovidos de preocupação com renovações de ordem estética (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 160).

Mesmo ocorrendo um crescimento do teatro infantil, as obras apresentam problemas, tanto na questão prática quanto estética. Garcia (1992) corrobora ao afirmar que o teatro infantil brasileiro sofre com a falta de investimentos, baixa qualidade das montagens, com o preconceito por parte da própria classe artística que o enxerga como arte menor e até questões relativas ao uso incorreto do termo “teatro infantil”. Este termo deveria ser usado para designar um teatro feito *por* crianças e não o modelo de que dispomos hoje: teatro feito por adultos para crianças. As peças de teatro dirigidas ao público infantil, realizadas na atualidade, deveriam receber a denominação de “teatro para crianças”. Garcia complementa: “o que sobra dos teatros fica para o Teatro Infantil. Na verdade, essa marginalização expressa a situação da criança na nossa estrutura social, também relegada a segundo plano” (GARCIA, 1992, p. 88).

Historicamente, a constituição do sentimento de infância passou por um processo bastante obscuro, pois, segundo Ariès (2006), a criança era vista como um adulto em miniatura ou um ser sem alma. Entre os séculos XII e XVII havia muita mortalidade infantil, as crianças viviam pouco, as famílias tinham muitos filhos, não existia amor materno e/ou amor familiar, circunstâncias que faziam com que as crianças se tornassem depreciadas. Além disso, ainda de acordo com Ariès (2006, p. 22) “não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. Elas morriam em grande número”.

Conforme a preocupação emergia, a partir de assuntos relativos à saúde e saneamento, as crianças passaram a viver mais. Desse modo, um sentimento de infância se desenvolveu vindo a lume questões, por exemplo, que as crianças portam uma alma e possuem personalidade própria. Ariès (2006, p. 99) relata que “o sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto”.

Entendemos que a infância é uma etapa primordial da vida, pois é dotada de frescor, curiosidade e momentos de muito aprendizado. As experiências e vivências que tivermos acesso durante a infância vão direcionar o adulto que seremos com seus equilíbrios e/ou desequilíbrios e, até, possíveis traumas. E essa é a particularidade da infância: um ser em construção, que possui personalidade própria, desejos e vontades, isto é, que não está pronto e acabado. Portanto, a infância é a etapa fundamental para a formação do indivíduo.

Corroborando com o cenário de desvalorização do teatro infantil descrito acima, trazemos alguns dados de Pupo que contribuem para reforçar esta ideia. Para Pupo (1991) existem alguns fatores que denunciam a baixa qualidade da dramaturgia infantil, tais como: espaços pouco adequados; a maioria das apresentações são feitas em bibliotecas, clubes e creches; as condições materiais são precárias; e a divisão de palco com peça de teatro adulto, o que acarreta em prejuízo de signos como cenário e iluminação que precisam se adaptar às condições do teatro adulto. “Na medida em que é encarada como atividade artística menor, a realização teatral dirigida à infância tende a eximir seus responsáveis de maiores cuidados ou inquietações de caráter estético” (PUPO, 1991, p. 39).

Dessa forma, ao examinar a dramaturgia infantil brasileira, em particular a obra *A viagem de um Barquinho* (1975), de Sylvia Orthof, estamos lançando um olhar para a infância a partir da perspectiva de uma autora que é personalidade de destaque no movimento literário e teatral ligado às crianças. Ao analisar este texto dramático, que não apresenta delimitações de atos, cenas ou quadros, o que indica tratar-se de uma peça de ato único, esperamos compreender um pouco deste universo que cerca a dramaturgia infantil, identificando, inclusive as afirmações de Pupo (1991) sobre a questão de que os autores, em sua maioria, fazem uso de informações que as crianças não conseguem decifrar. E que “ao qualificarem tais espetáculos como infantis, restringem invariavelmente o acesso do público. Os adultos tendem a comparecer apenas na qualidade de acompanhantes das gerações mais jovens” (PUPO, 1991, p. 38).

Seguindo neste pensamento, torna-se pertinente esclarecer que:

Se o trunfo desse teatro é ter a criança como público privilegiado, essa exclusividade – justamente por se traduzir em termos de insuficiência artística – vem sendo cada vez mais considerada pelos realizadores como não desejável, e a comunicação com todas as faixas etárias tende a ser sua maior aspiração (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 160).

Não obstante, o viés de nossa abordagem a respeito do teatro – linguagem integradora – aproxima-se do conceito de teatro visto como “uma síntese de elementos artísticos e não de artes” (MAGALDI, 1998, p. 12). Com efeito, o objetivo deste artigo é desvelar as personagens do texto teatral *A viagem de um barquinho* (1975), de Sylvia Orthof, uma vez que “A existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo” (MAGALDI, 1998 p. 15), pois o texto teatral sem alguém que o represente não é teatro, assim como privilegiar o texto não retrata a realidade dessa relação. Nosso objeto de análise – o texto dramático – insere-nos em dois grandes universos: o da literatura dramática e o da representação teatral, portanto “Será sempre mais fecundo pensar a arte dramática na totalidade dos seus elementos” (MAGALDI, 1998 p. 16).

## **POR UMA DRAMATURGIA INFANTIL: EM CENA, A AUTORA**

Sylvia Orthof nasceu no Rio de Janeiro/RJ, em 1932 e faleceu em Petrópolis/RJ, em 1997. Vem de uma família de artistas: o pai era pintor; o tio materno, compositor; a avó paterna era casada com um letrista de operetas vienenses; e a avó materna era pintora e ceramista. Fez parte da Escola de Arte Dramática do Teatro do Estudante e

começou a atuar com 15 anos. Estudou mímica na França com Marcel Marceau e fez outros cursos também, tais como: desenho, pintura, arte dramática e um curso de teatro que enfatizava uma nova forma de atuar.

De volta ao Brasil, Sylvia Orthof atuou como atriz na Companhia de Teatro de Paschoal Carlos Magno, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e na TV Record, em São Paulo, que apresentava tele peças ao vivo. Mudou-se para Nova Viçosa/BA, uma aldeia de pescadores, onde desenvolveu um teatro de bonecos com as crianças. Orthof relata que ela e a professora da aldeia inventaram “um teatrinho feito de sabugos de milho” (ORTHOF, 1996, p 28). Essa experiência promoveu a descoberta do teatro infantil por Sylvia Orthof.

Em Brasília foi professora de teatro na Universidade de Brasília (UnB), montou um grupo de teatro universitário e escreveu peças para serem representadas. Foi, também, coordenadora de Teatro do Sesi de Brasília e programadora do Teatro do Candanguinho pela TV Brasília. A dramaturga fundou duas companhias de teatro: A Casa de Ensaio de Sylvia Orthof, no Rio de Janeiro, em 1975, na qual dirigia e encenava as peças escritas por ela para o público infantil; e a Companhia de Teatro Livro Aberto, em 1987, em Petrópolis/RJ (que existe até hoje), na qual esteve à frente do grupo até seu falecimento.

Foi atriz, diretora, pesquisadora, professora de teatro e escritora, com um trabalho sempre voltado para as crianças. Escreveu mais de 120 livros entre contos, peças teatrais e poesias para o público infanto-juvenil. A artista possui obras premiadas, como *A viagem de um barquinho* (1975) que ganhou o primeiro lugar no concurso de dramaturgia do Teatro Guaíra, em Curitiba/PR, para texto inédito e o prêmio Molière, em 1978, para direção e montagem.

Sylvia Orthof possui um projeto literário repleto de humor em que reina o universo da fantasia, da imaginação, aproximando-se do fantástico. A autora, de forma sincrética, alia fatos e personagens reais com coisas inventadas, em situações imprevisíveis e excitantes.

Sem dúvida, a grande experiência teatral foi decisiva para a conquista de seu título literário, cuja nota marcante é o dinamismo dos acontecimentos, o humor solto e sadio, o riso contagiante que tem, nas raízes, uma arguta percepção dos contrastes e absurdos da comédia humana que todos nós vivemos no dia-a-dia rotineiro (COELHO, 1995, p. 1063).

Todos esses ingredientes fizeram a obra de Sylvia Orthof ser bastante prestigiada pelo público infanto-juvenil, ser bem-conceituada pela crítica e garantiram a ela muitos prêmios, tanto como escritora quanto outros relacionados à materialização cênica.

### **TEXTO DRAMÁTICO E REPRESENTAÇÃO CÊNICA: UMA DICOTOMIA**

O texto dramático constitui o germe de qualquer representação cênica e conforme corrobora Magaldi “deve ser escrito para a eficácia do espetáculo” (MAGALDI, 1998, p. 22). O espetáculo é a criação do encenador que, amparado por um bom texto – criação do dramaturgo – realiza uma encenação que promove a fruição no momento de sua execução, pois quando acaba a representação, o que fica é o texto para ser novamente encenado, uma vez que o “texto dramático é a porção perene do fenômeno teatral: findo o espetáculo, resta o texto a ser estudado, analisado, relido, reinterpretado, reencenado” (PASCOLATI, 2009, p. 95).

Diante das questões apresentadas pelo crítico e ensaísta Sábado Magaldi (1998) e pela pesquisadora Sônia Pascolati (2009), poderíamos discorrer longamente sobre as especificidades e/ou relevância/irrelevância do texto dramático e do espetáculo teatral; entretanto, sabemos que são linguagens artísticas diferentes que possuem espaços distintos, mas que possuem uma intersecção, um ponto de encontro na materialização cênica.

A fruição de um texto dramático requer uma leitura com um outro olhar, de um ângulo diferenciado, pois é escrito pensando numa possível encenação. O texto segue uma estrutura distinta de outros gêneros literários, cujos elementos fundamentais são: ação, diálogo, conflito dramático, fábula e intriga, personagem, espaço/tempo, formas dramáticas. O leitor precisa atentar para a dinamicidade dos diálogos, já que a falta do narrador solicita uma participação mais ativa, às vezes uma leitura em voz alta auxilia na compreensão do texto; há que descobrir, nas entrelinhas, o propósito do dramaturgo, porque nem sempre está tudo escrito, às vezes é no silêncio que a personagem se expressa (PASCOLATI, 2009).

O texto dramático necessita de um outro olhar durante sua leitura. A fruição desse texto precisa levar em conta as particularidades descritas acima. Não há como fazer uma leitura de um texto dramático da mesma forma em que realizamos a leitura de outro

gênero textual. Nesse segmento, é relevante refletir sobre o binômio texto/contexto da obra literária, haja vista que:

Resgatar o contexto de produção da peça ajuda a compreender vários aspectos: o modo de agir das personagens, certamente condicionadas por seu meio e contexto histórico; o sistema de valores da época; o olhar do público contemporâneo à escritura do texto (PASCOLATI, 2009, p. 110).

Essas são outras alternativas que auxiliam na compreensão do texto teatral, pois o dramaturgo evidencia na peça, a história de seu tempo; muitas vezes o que escandaliza as pessoas de uma época, tempos depois já não desperta o mesmo sentimento. Com a modernização e o advento das tecnologias, cada vez mais emaranhada no dia-a-dia, as sociedades modificam-se acompanhando a agilidade dos tempos, ocorrendo mudanças no jeito de pensar e agir das pessoas.

O encenador parte de algo já pronto, o que restringe seu campo de ação, o qual precisa criar a partir de um texto que já significa muito e delimita sua criação; já o dramaturgo dispõe de um universo de possibilidades, seu trabalho vem primeiro, é solitário, mas é essencial, e é o que fica de concreto. O texto teatral permite essa dualidade: ser visto como matéria-prima para a encenação e/ou como literatura dramática a ser fruída por meio da leitura.

## **A PERSONAGEM DO/NO TEATRO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Na esteira dos teóricos Jean-Pierre Ryngaert (1996), Renata Pallotini (1989), Sábado Magaldi (1998) e Décio de Almeida Prado (2009), os quais versam sobre o discurso teatral em consonância com as contribuições epistemológicas de Anne Ubersfeld (2005), precisamos, então, compreender a definição de personagem no espaço diegético teatral.

Uma vez mais, estamos entre um e outro, ou melhor, nas sutilezas do eu-tu-ele, em que o autor faz falar personagens que têm necessidade do corpo de um ator para nascerem e da presença do público para existirem plenamente. Compreendemos melhor as dificuldades teóricas ligadas à personagem quando a consideramos como uma verdadeira encruzilhada de diferentes discursos, como uma necessidade insubstituível e complexa da ficção teatral (RYNGAERT, 1996, p. 140).

A personagem textual precisa de um ator para ganhar vida, este, por sua vez, necessita da presença do espectador, porque o teatro só se estabelece enquanto

linguagem quando se trabalha os três aspectos da “tríade essencial” – ator, texto e público – (MAGALDI, 1998, p. 8). Em termos de materialização cênica, é o ator o elo do texto ao público. Ocorre, todavia, que se pensarmos somente na leitura, esse processo torna-se menos complexo, pois é o encontro do leitor com o autor.

No campo textual, a personagem é quem mostra, por meio de seu discurso, a profundidade/densidade do texto, “ela é um lugar propriamente poético” (UBERSFELD, 2005, p. 72); na materialização cênica, é o ponto de união da variedade dos signos. A noção de personagem (textual-cênica) pode ser entendida não apenas como pessoa, alma, indivíduo, mas também, como lugar, com uma função de mediação. Mediação entre as ideias de um dramaturgo, de um diretor e, também, de um ator, que empresta seu corpo para dar vida à personagem.

Nesse campo estético, Décio de Almeida Prado (2009) traz significativas contribuições quanto à personagem: criada pelo autor, ela só possui vida, quando está em cena, livre das amarras que a prendem ao seu criador, que não se identifica com a criatura criada. O dramaturgo inventa a personagem, mas não se identifica com ela; em cena, a personagem se torna autônoma, livre de qualquer possibilidade que a vincule ao autor.

Diante de tais reflexões, surge a seguinte indagação: mas, afinal, o que é a personagem? Em busca de uma resposta satisfatória, ancoramo-nos nas considerações do teórico francês Jean-Pierre Ryngaert, o qual define a personagem de teatro no texto dramático como “[...] um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória” (RYNGAERT, 1996, p. 141). Isso se evidencia nas possibilidades de interpretação que diferentes atores podem dar ao texto escrito. Podemos afirmar que as personagens “Lavadeira” e “Menino” de *A viagem de um barquinho* (1975), de Sylvia Orthof, serão materializadas de distintas formas por cada ator/atriz que der vida a eles, pois existem as especificidades de cada indivíduo: seu universo corporal, vocal, gestual, ou seja, elementos que diferem de outros atores.

Já a estudiosa Renata Pallottini (1989) afirma que, dentro da história da dramaturgia, as personagens criadas seguem diversas estruturas, umas mais simples, outras mais complexas; umas melhor acabadas, outras mal delineadas; umas com densidade dramática, outras mais superficiais. A maneira como a personagem se



comportará “dependerá do contexto no qual foram criados e estão imersos, das funções que irão cumprir, das intenções de seu criador” (PALLOTTINI 1998, p. 80).

### **ENTRE TRILHAS E RUMOS: AS PERSONAGENS DE A VIAGEM DE UM BARQUINHO**

No que concerne aos estudos acerca da configuração de *personas* no texto dramático, a teórica Anne Ubersfeld (2005) considera que a “personagem pode, então, ser vista como intersecção (no sentido matemático) de dois conjuntos semióticos, o textual e o cênico” (2005, p. 75) e, para analisá-la, Décio de Almeida Prado (2009, p. 88) indica três caminhos: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”. Ubersfeld (2005, p. 82) e Prado (2009) dialogam, pois segundo a autora “a personagem *fala*, e, falando, diz a respeito de si um certo número de coisas, que pode ser comparado com o que outras dizem a respeito dela.”

Nesse sentido, lançaremos um olhar para a dramaturgia infantil brasileira a partir da obra *A viagem de um barquinho* (1975), de Sylvia Orthof e suas personagens: Lavadeira, Menino, Sol, Cavaleiro Verde, Cavaleiro Azul, Sapo, Pirlampo, Personagem Sonho, Barco de Papel e Fada-princesa.

O tempo da obra dramática pode ser classificado como linear, supomos que tem a duração de um dia. A encenação começa com o encontro da Lavadeira e do Menino, depois eles viajam em busca do barquinho, encontram vários personagens (Sol, Cavaleiro Verde, Cavaleiro Azul, Sapo, Pirlampo) até anoitecer. Eles dormem, o menino sonha com o barquinho (Personagem Sonho) e, ao acordar, encontram o barco crescido (Barco de Papel).

O texto dramático traz à cena ideias que levam o público a refletir sobre a efemeridade da vida; ressaltando valores esquecidos pela sociedade (a perda, a separação, a busca das coisas e as pessoas que nos são caras) e conscientizando acerca da importância da liberdade. “Viva a liberdade de ir... e vir... e de ir... e de vir...” (FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 20). Fazendo uso dessa liberdade, os protagonistas viajam procurando o barquinho de papel; acabam conhecendo outras personagens e localizando o objeto desejado.

*A Viagem de um barquinho* (1975), de Sylvia Orthof, é um texto de literatura dramática infantil cujo contexto histórico se situa no período da ditadura militar no Brasil.

Com efeito, os pesquisadores Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Lima (2006, p. 80) argumentam que “uma estética teatral do subterfúgio e da simbolização de situações opressivas vingou ao longo das décadas de 1970 e 80, até o fim do regime militar”. Percebemos, então, marcas desse processo também na dramaturgia infantil que extrapola o universo da criança e, além de se ater em transmitir uma mensagem para o adulto que tiver contato com o texto e/ou espetáculo, acaba representando o contexto opressor, pois a censura “[...] transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 269). Percebemos que a palavra “barco” no diminutivo traz a ideia de repressão e a busca da liberdade. Pensando neste momento histórico Brasil, podemos imaginar que o “barquinho” poderia ser uma metáfora do povo brasileiro em busca de sua liberdade. Assim como o povo estava naquele cenário de coerção, o barco – pequenino – estando na mesma situação, resolveu fugir em busca de sua liberdade.

O texto de Orthof traz à cena dois protagonistas: a Lavadeira e o Menino, personagens que não apresentam nome, identidade. Podemos refletir, genericamente, que “Menino” refere-se ao gênero masculino infantil (qualquer menino), assim como a “Lavadeira” é representada por sua profissão (metonímia), isso é destaque e não seu nome enquanto pessoa, indivíduo e mulher. As outras personagens são apresentadas, gradativamente, em diálogos com as protagonistas e as auxiliam a encontrar o tão estimado barquinho de papel que o menino perdera.

Para compreender melhor o texto, recorreremos a uma investigação do significado simbólico das personagens. A Lavadeira é a primeira que entra em cena, trajando uma roupa toda branca, num cenário todo branco e trazendo uma trouxa com roupas brancas também. No *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007) associam a “Lavadeira” a uma mulher de casta inferior, mas também asseveram que pode indicar polivalência ou mesmo a mulher em seu estado mais básico. Ou seja, a classe trabalhadora, reprimida, sofrida, em sua vertente mais vergonhosa, representada na figura feminina, com todo o histórico de violências e marginalizações.

De acordo com os estudos do campo simbólico, a cor branca remete à soma de todas as cores, simbolizando a pureza, início de tudo, desvelamento, a graça, transfiguração, cândido, alvorecer (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 144). Torna-se

relevante salientar que o branco é a cor predominante no início do texto, segundo as didascálias:

CENÁRIO  
UM LUGAR TODO BRANCO. APARECE UMA LAVADEIRA TODA DE BRANCO. ELA VEM COM UMA TROUXA À CABEÇA. COMEÇA A PREPARAR A ROUPA PARA LAVAR. TODA A ROUPA, TAMBÉM, É BRANCA.  
(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p.14)

A cor branca denota muitos significados; entretanto, Sylvia Orthof propõe que todo o início da peça se passa num lugar branco, tudo é branco, é início, mas propõe um desvelamento, um alvorecer, um nascimento, ou melhor, um renascimento. Será que neste cenário de repressão militar e a ausência de liberdade de expressão, a lavadeira teria a função de lavar a roupa suja do país? E a cor branca? Limpar? Alvejar? Renascer? Ressurgir?

O espaço vai sendo construído no cenário branco descrito: o rio, feito de um longo pedaço de tecido azul, é esparramado no cenário pela Lavadeira; o cenário composto de árvores, flores, sol, barco, é desenhado durante a viagem pelas protagonistas, o que ressalta o dinamismo da ação.

E o “Menino”? Sabemos que a “criança representa inocência, espontaneidade, é um ser dotado de pensamentos sinceros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 302). É um ser que carrega em si todas as possibilidades de um porvir, de esperança, ou como dizem: “é o futuro da nação”. Nessa verve, cumpre mencionar que:

Toda análise de personagem encontra, por oposição ou por aproximação, todas as análises das demais personagens, em todos os níveis. Analisar o funcionamento de uma personagem em separado é sempre uma operação provisória. Cada traço de uma personagem é sempre marcado em oposição a uma outra (UBERSFELD, 2005, p. 75).

Por isso podemos refletir que as protagonistas significam muito mais quando analisadas em conjunto. A ideia de lavar a sujeira de nosso país “cai como uma luva” no cenário político e histórico que a nação brasileira vivia nos anos setenta. Soma-se a isso o fato de que a figura do personagem “Menino” indica futuro, esperança; já a “Lavadeira” representa a grande massa de trabalhadores do nosso Brasil; então, podemos constatar que o ato de lavar (ação inerente de uma lavadeira) está associado à ideia de renovação, renascimento, de um futuro melhor. Assim teremos, também, todas as relações que a

autora nos apresenta entre os protagonistas e as outras personagens. Seguiremos com nossa análise, na ordem em que essas personagens aparecem no texto.

O “Sol” é o primeiro que surge no espaço diegético, todavia não é um sol amarelo, vermelho ou laranja como prevê o imaginário popular: trata-se de um sol de coloração rosa. Nesse aspecto, temos a presença do feminino (representado pelo adjetivo “rosa”) em um substantivo masculino (representado pelo morfema “sol”). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 836-840), “o sol traz o princípio da autoridade, do guia, do chefe, do soberano” e, como tal, representaria as forças opressoras que estavam em foco durante o regime de exceção. Isso se evidencia com o próprio discurso do Sol, o qual afirma saber onde está o barquinho, mas não fala. Tal passagem textual pode representar a censura nos anos de chumbo no cenário nacional.

SOL

(COMEÇA A DANÇAR E CANTAROLAR)

**Se vi... não posso dizer... não posso dizer... eu juro!** Se eu contasse o que visse seria um sol... “dedo-duro”!

MENINO

O Senhor sabe, e não conta?

SOL

**Sei de muitas coisas... e não conto!** Faz parte da minha profissão de sol. Imagine só quantas coisas um sol vê, durante o dia! Se eu contasse tudo, seria um sol muito encrenqueiro. Bem, eu só vim conhecer você e desejar boa viagem! Até logo, até breve, até qualquer dia! (SAI) (grifo nosso)

(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 22)

A coloração rosa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.788) “serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito”. O sol cor de rosa pode sugerir que os atributos femininos realçariam a autoridade, pois “rosa” está ligado à ideia de perfeição. O mesmo *Dicionário de Símbolos* complementa:

Encontram-se estes dois elementos componentes da cor rosa, o vermelho e o branco, com seu valor simbólico tradicional, em todos os planos, do profano ao sagrado, na diferença atribuída às oferendas de rosas brancas e de rosas vermelhas, assim como na diferença entre as noções de paixão e de pureza, e entre as de amor transcendente e de sabedoria divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 789).

Portanto, a cor rosa, em função de sua constituição, agrega os múltiplos sentidos que as cores componentes simbolizam. Talvez ela esteja justamente no ponto de equilíbrio entre os significados. Nesse contexto da obra, o “sol cor de rosa” – um

substantivo masculino com qualidades femininas – pode indicar que é preciso uma paridade entre os atributos masculinos e femininos para que haja equiparação nas atitudes, ou seja, nem só emoção (*pathos*) e nem só razão (*ethos*). A cor rosa pode simbolizar, também, felicidade, prosperidade e alegria e associa-se às ideias positivas de um futuro promissor, esperança no porvir, um *happy end*.

A presença dos cavaleiros é bastante curiosa, o texto apresenta um “cavaleiro verde” e um “cavaleiro azul”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 201) o cavaleiro representa uma espécie de lealdade com crenças e compromissos, também é “uma recusa da corrupção ambiente”. A figura do cavaleiro transmite a ideia de combate, mas de forma espiritualizada, ou seja, o cavaleiro realiza um ato de caráter moralmente elevado ou até sagrado, em suma: o cavaleiro tende a lutar por seu ideal até a morte.

Qual seria, então, o ideal dos cavaleiros que Orthof nos apresenta? Nesse cenário político e histórico do Brasil da década de 1970, em que vivíamos sob um regime ditatorial, sem liberdade de expressão, no qual todos os nossos direitos foram tolhidos, podemos interpretar a presença dos cavaleiros dentro da ideia de combate, de luta por um ideal, recusando a corrupção.

Ocorre, todavia, que, no texto, a presença dos cavaleiros é bastante breve, não identificamos nas falas qualquer sinal que esclareça seu discurso. Os cavaleiros entram em cena, há uma conversa em torno da qual a Patinete Matilde – que pertence à Lavadeira – tenha se apaixonado pelo cavalo verde. O cavaleiro verde acaba indo embora, montado no cavalo azul, junto com o outro cavaleiro, e deixa o cavalo verde para seguir viagem junto com o Menino, a Lavadeira e a Patinete Matilde.

São bastante indicativas, também, as cores dos cavaleiros, começando com o verde: cor tranquilizadora, humana, muitos dizem que é a cor da esperança. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007, p 943) indicam que o verde seria a neutralidade, nele contém os opostos que se equiparam, se polarizam, uma vez que o verde pode representar o nascimento (o broto da planta) e a morte (o mofo). Talvez Orthof quisesse indicar que o cavaleiro verde simbolize a esperança em dias melhores, carrega o cerne da igualdade, mas também do mesmo jeito que indica o aspecto positivo, carrega a ideia oposta, de fim, de término.

A autora também poderia sugerir outro significado à cor verde: o verde que está presente na bandeira brasileira – símbolo de nacionalismo, patriotismo – e o verde do exército, dos militares. Seja no aspecto positivo (o amor à pátria) ou no negativo (a

vergonha e o medo em relação ao contexto repressor), é importante ressaltar que essa cor equilibra os contrários.

Já o azul remete a uma cor fria, mais profunda, que simboliza o caminho da divagação, é calmante e tranquilizador. Destaca-se que “os egípcios consideravam o azul como a cor da verdade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 107-108). A presença desse “cavaleiro azul” no texto indica a necessidade de se buscar a verdade dos acontecimentos daquele momento conturbado que o país vivia. Buscando a verdade, mas sem perder o foco de que é preciso silenciar, acalmar, para que as coisas voltassem ao normal.

Outro personagem que surge na fabulação é o “Sapo”, o qual era rei e entrou em confronto com o Super-Homem, porém desistiu das histórias e foi morar no rio. Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 803) preconizam que o sapo simboliza sucesso e “confere proteção às armas contra o agressor”. Essa personagem seria a vontade de um triunfo ou de uma mudança, tão necessária naquele momento histórico do país. De outra forma, podemos compreender a figura do Sapo como representante da cultura nacional – tão censurada naquele período – em benefício do Super-Homem, ícone da cultura *pop* norte-americana.

SAPO - Pode ficar com elas. É uma das vantagens de não ser rei. Um rei, tem que usar ceroulas e um sapo, pode andar de bum-bum ao vento, feliz e livre! Sabe, as pessoas são esquisitas se vêem alguém pelado, acham feio. Mas se vêem um sapo de ceroulas, acham ridículo! **Vivendo e aprendendo**, como diz a minha mulher sapa, que já foi até rainha dos Sete Reinos... **vivendo e aprendendo e... mudando!** Quac! E por falar nisso, está na hora de eu jantar com a minha sapa! Adeus! (grifo nosso)  
(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 28)

A próxima personagem a entrar em cena é o Pirlampo que surge no momento que está anoitecendo. Como os protagonistas não possuem uma lanterna, resolvem acender um bolo de aniversário que estava dentro da mala de viagem da Lavadeira para iluminar a noite. Para o bolo acender, é necessário cantar “Parabéns pra você”. Todos cantam, logo o bolo acende e aparece o Pirlampo.

O *Dicionário de Símbolos* aponta que “na China, o pirlampo é tradicionalmente o companheiro dos estudantes pobres, aos quais fornece a luz para seus trabalhos noturnos” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2007, p. 721). E é isso que essa personagem faz, proporciona luz no momento que escurece. A dramaturga aproveita e traz um clima

festivo com o bolo e música, já que o personagem Pirilampo diz estar completando seis anos. Eles cantam, comem o bolo, brincam, depois adormecem e Pirilampo vai embora.

Durante o sono dos protagonistas, aparece a “Personagem do Sonho” do barquinho de papel:

(APARECE UM PERSONAGEM MISTERIOSO, TODO VESTIDO DE BRILHOS DE PRATA. ANDA DE LEVE, ARRASTANDO UM MANTO.)  
PERSONAGEM

Dorme, menino, / que é noite de luar, / um manto de estrelas/ vai te agasalhar! (COBRE O MENINO COM O MANTO)

Eu trouxe uma estrela/ eu trouxe um luar/ eu trouxe um sininho/ de prata pra tocar... (TOCA O SININHO)

(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 31)

Esse Personagem se apresenta ao Menino e à Lavadeira como sendo o Sonho do barquinho de papel e diz que estava sonhando. Segundo os postulados de Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 848) ao sonho pode ser atribuído o “valor de presságio, premonição, muito usado pelos antigos”. Aliado a essa simbologia, o aspecto onírico também pode ser visto como um “prefácio, como um prenúncio, uma preparação para a vida”. E, de fato, a Personagem Sonho vem trazer a resposta da localização do barquinho.

MENINO - E onde está o meu barquinho?

PERSONAGEM - Ele está navegando os brilhos do mar e a sua liberdade de ser barquinho.

MENINO - Mas ele era meu... Ele fugiu de mim!

PERSONAGEM - **Como é que alguém pode ser dono da liberdade do outro?** Como é que você pode dizer que ama o seu barquinho e querer que ele seja seu? Ele é das ondas... talvez... mas as ondas vão e vem. (grifo nosso)

(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 32)

Entretanto, a discussão extrapola o universo infantil e adentra em indagações ainda mais profundas: “Como é que alguém pode ser dono da liberdade do outro?” Se você diz que ama, não deve prender ou amarrar o ente querido. Esse diálogo impulsiona a reflexões mais amplas e conduz o adulto, que levou a criança até a sala de espetáculo, a ponderar acerca dessas questões mais profundas, pois “muitas vezes os autores lançam mão de um referencial cultural adulto, isto é, de informações que dificilmente podem ser decodificadas pelas crianças” (PUPO, 1991, p. 36). Nesse segmento, o teatro infantil de qualidade não privilegia somente a criança enquanto espectador, mas o público em geral. Serve como entretenimento, mas também traz indagações que levam o leitor/espectador à reflexão.

Depois de muito procurar, “Menino” e “Lavadeira” finalmente encontram o “Barco de Papel”, que está crescendo. Na esteira de Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 121-122) “o barco simboliza viagem, travessia, é um símbolo de segurança”. Encontrar esse barco já crescendo no final da peça transmite a ideia de que, depois de toda obscuridade do momento político e histórico do país, quando da escrita do texto, há esperança, uma vez que a caminhada foi árdua, porém há que se ter confiança de que as coisas mudarão. A figura do barco representa uma espécie de rito de passagem, a mudança, o caminho que naturalmente seguiríamos de forma estável.

MENINO - Mas como você cresceu?  
BARCO - **Foi a liberdade do mar...** muito sol... muito vento... muito peixe...(grifo nosso)  
(FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 1975, p. 34)

A liberdade da travessia fez que o barquinho crescesse e se transformasse em um veleiro, um barco grande. É assim que crescemos, com liberdade de escolha, providos de livre arbítrio, podendo ir e vir sem medo de errar, e aprendendo com a jornada.

Na sequência da diegése, o barco de papel encontra uma “Fada-princesa”, uma personagem que mistura atributos de uma princesa quanto à beleza, juventude, heroísmo (CHEVALIER; GEERBRANT, 2007, p. 744) associado com fada que representa “os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. [...] Representa a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar” (CHEVALIER; GEERBRANT, 2007, p. 415).

Dessa forma, além de bela, a Fada-princesa tem atributos mágicos o que poderia sugerir um final mágico, como se fosse possível pegar uma varinha mágica e proferir “Abracadabra!”, resolver o problema da repressão militar e da falta de liberdade tão marcantes na década de 1970.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Podemos observar que o teatro infantil, apesar de sua desvalorização, tem sobrevivido graças a contribuições inestimáveis de dramaturgos que escrevem textos de grande representatividade, mostrando que a criança tem voz e vez na sociedade. No que concerne à literatura dramática infantil, Sylvia Orthof é destaque.



Ao analisar as personagens de *A viagem de um barquinho* (1975), constatamos que a dramaturga cria um universo com personagens que misturam fantasia e realidade, são ótimos ingredientes para divertir crianças e adultos que forem assistir às representações cênicas e/ou que tenham a oportunidade de ler o texto dramático. Sobretudo, é um texto bastante rico para proporcionar aos adultos, que levam as crianças até as salas de espetáculo, momentos de reflexão, pois a autora usa e abusa de informações históricas, que somente os adultos podem desvendar, mas valores humanos, como o sentimento de liberdade, são perceptíveis por todos, independente de faixa etária.

## REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA. *Cinco textos para teatro infantil*; coletânea das peças premiadas no Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil. Curitiba, GRAFIPAR, 1975.

GARCIA, Clóvis. *O teatro para crianças em São Paulo*. In: O processo de construção de sentido no teatro infantil: do espaço mimético ao diegético. Revista Usp 14, jun/ago 1992.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ORTHOF, Sylvia. *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. São Paulo: Atual, 1996. – (Passando a limpo).

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 93 - 112.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2009, p. 83-101.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: FAPESP, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.