



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE
CAMPUS FLORESTA
CENTRO DE EDUCAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HUMANIDADES E
LINGUAGENS**

ALINE QUEROLAINÉ LIMA COSTA

**DO PROSCÊNIO À COXIA TEXTUAL DE BENJAMIM SANTOS: TEMAS,
FORMAS E ESPAÇOS EM *O PRINCÊS DO PIAUÍ***

CRUZEIRO DO SUL - AC

2021

ALINE QUEROLAINE LIMA COSTA

**DO PROSCÊNIO À COXIA TEXTUAL DE BENJAMIM SANTOS: TEMAS,
FORMAS E ESPAÇOS EM *O PRINCÊS DO PIAUÍ***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da Universidade Federal do Acre, *Campus* Floresta, para a obtenção do título de mestra em Ensino de Humanidades e Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria José da Silva Morais Costa.

CRUZEIRO DO SUL - AC

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Setorial de Cruzeiro do Sul - UFAC

C837p Costa, Aline Querolaine Lima, 1995-

Do proscênio à coxia textual de Benjamim Santos: temas, formas e espaços em o Príncipe do Piauí / Aline Querolaine Lima Costa; Orientadora: Dr.^a Maria José da Silva Morais Costa - 2021.

94 f.: il.; 30 cm.

Dissertação – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens, Cruzeiro do Sul - AC, 2021.

Inclui referências bibliográficas.

1. Teatro infantojuvenil. 2. Texto dramático. 3. Benjamim Santos. I. Costa, Maria José da Silva Morais. II. Título.

CDD: 792

ALINE QUEROLAINE LIMA COSTA

**DO PROSCÊNIO À COXIA TEXTUAL DE BENJAMIM SANTOS: TEMAS,
FORMAS E ESPAÇOS EM *O PRINCÊS DO PIAUÍ***

Dissertação defendida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da Universidade Federal do Acre, *Campus Floresta*, e considerada _____ para a obtenção do título de mestra em Ensino de Humanidades e Linguagens.

Aprovada em 8 de outubro de 2021.

Prof. Dr. Cleidson de Jesus Rocha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da
Universidade Federal do Acre, *Campus Floresta*

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Maria José da Silva Moraes Costa
Universidade Federal do Acre – UFAC
Orientadora e Presidente

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia de Magalhães Bambirra
Universidade Federal do Acre – UFAC

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. João Carlos de Carvalho
Universidade Federal do Acre – UFAC

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, autor da minha fé, por me conceder sabedoria e permitir que este momento se concretizasse em minha vida. Somente a Ele dou toda honra e toda a glória.

A minha Mãe, minha mais dedicada entusiasta e cúmplice nos momentos de fraqueza e desmotivação. Para ela, as palavras dizem pouco, e na mudez do meu coração, peço a Deus que sempre a proteja.

A minha querida professora Alexandrina Félix (*in memoriam*), que me ensinou amar a literatura infantojuvenil.

Ao professor Djalma Enes, por sua amizade e colaboração constantes. Posso afirmar com segurança que foi no entrecruzamento de nossas histórias que se produziu uma intensa mudança em minha vida.

Ao amigo e professor Dr. João Carlos de Carvalho, a quem sou especialmente grata por sua grande colaboração desde a graduação, pelos ótimos diálogos sobre narrativas, música, poesia e teatro.

Ao meu companheiro, Thiago Aurélio, pelo apoio incondicional, pela paciência e por ter me dado ânimo quando eu queria desistir. Pelas conversas, pelos conselhos e por me acompanhar em todos os momentos.

A minha amiga Jaqueline Santos Pequeno da Silva, sua amizade e compreensão foram vitais em minhas empreitadas e aventuras. Principalmente nos momentos de angústia.

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria José da Silva Morais Costa, por ter aceitado este desafio comigo e pela paciência durante esta jornada.

Agradeço aos caros examinadores, pela composição da banca e pelas oportunidades de melhorias apresentadas desde a qualificação.

À Universidade Federal do Acre (UFAC), bem como ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens (PPEHL). E à Capes, pela bolsa que me permitiu estudar em tempo integral e me dedicar à pesquisa.

A todos vocês, meu muito obrigada!

“Tudo em mim são lembranças, recordações e saudades. É doce recordar. Todos os dias, quando amanhece, eu releio cartas antigas. Quando anoitece, abro com cuidado a gaveta das folhas do passado. São folhas de árvores que amei. Folhas de antigos outonos: castanheiros, castanheiros... E assim vou vivendo... até o dia de voltar a Paris”. (SANTOS, 2018, p. 209).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o texto *O Príncipe do Piauí*, publicado na década de 1980 por Benjamin Santos, enfatizando as teorias do gênero dramático e situando essa produção no percurso do teatro infantojuvenil brasileiro. Para isso, na primeira seção, abordam-se as contribuições de Nelly Novaes Coelho (2006) e Regina Zilberman (2015) no que tange à historiografia do teatro infantojuvenil brasileiro. Na segunda seção, apresenta-se o perfil biográfico de Benjamin Santos, utilizando-se os pressupostos teóricos de Maria Eneida de Souza (2011) para tratar das questões da crítica biográfica. Na terceira seção, realiza-se uma análise do *corpus* deste estudo, a obra *O Príncipe do Piauí*, do dramaturgo brasileiro Benjamin Santos, destacando-se sua estrutura e seu enredo, bem como enfatizando-se os espaços, os personagens, o tempo e demais elementos como instrumentos de compreensão do percurso do herói, entre outros aspectos presentes na obra. A fundamentação teórica da pesquisa está filiada à teoria do gênero dramático, ancorando-se nos pressupostos de Renata Pallottini (1989), Jean-Pierre Ryngeart (1996), Décio de Almeida Prado (2002), Anne Ubersfeld (2003) e Patrice Pavis (1999) acerca dos modos como se constitui o discurso teatral, além dos estudos de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2007) concernentes ao campo simbólico. Na montagem metodológica, privilegiou-se uma pesquisa de natureza qualitativa, nas modalidades de pesquisa bibliográfica e analítica do *corpus*.

Palavras-chave: Teatro infantojuvenil. Texto dramático. Benjamin Santos.

ABSTRACT

This research aims to analyze the text *O Príncipe do Piauí*, published in the 1980s by Benjamim Santos, emphasizing the theories of the dramatic genre and placing this production in the path of Brazilian children's theater. For this, the first section addresses the contributions of Nelly Novaes Coelho (2006) and Regina Zilberman (2015) regarding the historiography of Brazilian children's theater. In the second section, the biographical profile of Benjamim Santos is presented, using the theoretical assumptions of Maria Eneida de Souza (2011) to address issues of biographical criticism. The third section analyzes the corpus of this study, the work *O Príncipe do Piauí*, by the Brazilian playwright Benjamim Santos, highlighting its structure and plot, as well as emphasizing spaces, characters, time and other elements as instruments for understanding the hero's path, among other aspects present in the work. The theoretical foundation of the research is affiliated to the dramatic genre theory, anchoring on the assumptions of Renata Pallottini (1989), Jean-Pierre Ryngaert (1996), Décio de Almeida Prado (2002), Anne Ubersfeld (2003) and Patrice Pavis (1999) about the ways in which theatrical discourse is constituted, in addition to the studies by Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2007) concerning the symbolic field. In the methodological setting, qualitative research was privileged, in the modalities of bibliographical and analytical research of the corpus.

Keywords: Children's theatre. Dramatic text. Benjamim Santos.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Primeira montagem da peça *O Príncipe do Piauí*, em 1980 – Teresina, PI –
Direção: Tarciso Prado.....61
- Figura 2 – Segunda montagem da peça *O Príncipe do Piauí*, em 1999 – Teresina, PI –
Direção: Arimatã Martins62
- Figura 3 – *O Príncipe do Piauí* – Teresina, PI.....63

LISTA DE SIGLAS

AI-5	Atos Institucional nº 5
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Dr.	Doutor
Dr. ^a	Doutora
JUC	Juventude Universitária Católica
n.	Número
p.	Página
PPEHL	Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens
Prof.	Professor
Prof. ^a	Professora
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
Tesp	Teatro Escola de São Paulo
TUP	Grupo de Teatro Universitário de Pernambuco
UFAC	Universidade Federal do Acre
UFF	Universidade Federal Fluminense
v.	Volume

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PANORAMA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA	14
1.2 TRAÇOS DO GÊNERO DRAMÁTICO	14
1.3 A DRAMATURGIA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA: UM PERCURSO PROMISSOR.....	18
1.4 O GÊNERO DRAMÁTICO NO NORDESTE	26
2 A BIOS DE BENJAMIM SANTOS	31
2.1 ENTRE IDAS E VINDAS: O PROTAGONISMO DE SANTOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA.....	40
2.2 TEATRO INFANTOJUVENIL: DRAMATURGIA PARA CRIANÇAS E JOVENS NO RIO DE JANEIRO	49
3 FIO A FIO: A TESSITURA DO TEXTO DRAMÁTICO <i>O PRINCÊS DO PIAUÍ</i> ...59	
3.1 AS IMAGENS SIMBÓLICAS DO TEXTO DRAMÁTICO INFANTIL DE BENJAMIM SANTOS.....	81
3.2 AS IMPLICAÇÕES DO TEXTO DRAMÁTICO INFANTOJUVENIL PARA O ENSINO: A LEITURA DRAMÁTICA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, participei com certa efetividade de eventos científicos que discutiram a literatura para crianças e jovens, como congressos, festivais e simpósios. A partir dessas experiências, foi possível perceber o quão pouco se fala a respeito do texto dramático nessas ocasiões. Lê-se, discute-se e trabalha-se pouco esse gênero. Das comunicações apresentadas na versão de 2020 do Congresso Internacional de Literatura Infantojuvenil, ocorrida na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, no *Campus* de Presidente Prudente, por exemplo, apenas uma tratou do texto teatral. Isso é uma amostra da falta de estudos em torno do gênero. Essa constatação me fez refletir mais cuidadosamente a respeito das possibilidades de pesquisa em torno do texto dramático, especialmente no que tange às relações desse gênero com o ensino da leitura e a formação de leitores.

Assim, a proposição inicial que motivou esta investigação se deu a partir da necessidade de observar as relações entre o texto dramático e o ensino da leitura na escola básica. No entanto, o cenário pandêmico decorrente da Covid-19 impossibilitou a execução dessa proposta. Mesmo assim, a aproximação com o gênero dramático por intermédio da obra de Benjamim Santos já havia deixado marcas em mim. Ainda que tenha desconsiderado a pesquisa com o foco no ensino, optei por continuar o movimento de compreensão da obra desse autor. Assim, nasceu a possibilidade de uma leitura que aprofundasse mais meu olhar para a dramaturgia nordestina de Benjamim Santos. Um olhar que me desse condições de compreender melhor o gênero dramático como um todo. Uma das características do gênero é o embate entre personagens antagonistas, uma tensão traduzida por um conflito entre o “eu” e o “outro”, entre o “eu” e o “mundo”. Outra característica deste gênero é que ele está orientado para causar certo efeito de sentido sobre o enunciatário. É para esse público leitor/espectador que a história se destina.

Diante desse aspecto, este trabalho visa fazer uma análise da peça *O Príncipe do Piauí*, de Benjamim Santos. Como um viajante que traça seu percurso dentro de si, o enredo está pautado na incessante busca do protagonista por um nome, por sua identidade. À medida que materializa essa busca, passa por um processo de perda de algo em si, o que torna o drama uma espécie de experiência existencial, metafísica. Durante esse processo, Príncipe recebe algo novo e, ao mesmo tempo, vê/sente o que se passa pelo mundo a partir dos espaços que vai vivenciando em seu percurso.

A justificativa para a escolha desse autor e desse texto é a ausência de pesquisas sobre Benjamim Santos e seu teatro infantojuvenil, mais especificamente a obra *O Príncipe do Piauí*,

pois, por meio de pesquisas, foi possível verificar a inexistência de trabalhos sobre o texto em questão. Com efeito, esta é uma oportunidade para que a comunidade científica e acadêmica conheça o teatro infantojuvenil do dramaturgo, assim como outros leitores interessados no gênero, a fim de que possam expandir seus conhecimentos e não se limitem apenas a autores e textos dramáticos considerados canônicos.

Desse modo, um dos objetivos desta pesquisa é contribuir para que as obras do autor sejam mais difundidas nas mais diferentes esferas de formação de leitores, bem como para que o nome de Benjamim Santos seja alvo de futuras investigações acadêmicas. O objetivo geral deste trabalho é analisar o texto *O Príncês do Piauí*, de Benjamim Santos, observando sua materialidade linguística, assim como os aspectos formais e estruturais da obra, situando essa produção no percurso do teatro infantojuvenil brasileiro. Os objetivos específicos dividem-se em três. O primeiro deles visa apresentar um panorama historiográfico da Literatura Infantojuvenil Brasileira, com ênfase na dramaturgia infantojuvenil. O segundo objetiva situar o leitor a respeito da vida e da obra de Benjamim Santos, bem como de sua inserção na dramaturgia brasileira. O terceiro, por fim, tem o intuito de analisar *O Príncês do Piauí*, evidenciando espaços, tempos, personagens e imagens, entre outros aspectos.

Dramaturgo brasileiro nascido em Parnaíba, no estado do Piauí, Benjamim Santos iniciou sua carreira como autor e diretor de teatro com a criação do Grupo Construção e depois trabalhando no Teatro Popular do Nordeste. Em 1969, foi um dos líderes do movimento de renovação do teatro infantojuvenil, consolidado nos anos 70 do século XX, quando recebeu vários prêmios, entre os quais o troféu Mambembe de melhor autor nas versões de 1977 e 1979. Seus textos dramáticos voltados ao público infantojuvenil compõem o livro *Teatro Infantil*. São peças escritas nos anos 1970, mas que se encontravam dispersas, quando, em 2018, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) resolveu reuni-las num único volume, facilitando assim o trabalho de pesquisadores e apreciadores do texto teatral infantojuvenil.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi utilizada a abordagem qualitativa, por ser uma abordagem crítica/dialética, comprometida com a mudança, bem como um estudo de cunho descritivo. Nesta investigação, foi realizada uma revisão bibliográfica, que contribuiu para o embasamento teórico deste estudo. Segundo Antonio Carlos Gil (2008, p. 50), “[...] a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, presente principalmente nos livros e artigos científicos”. Trata-se de uma fonte de levantamento de informações sobre a temática em análise, que, de acordo com Gil (2008), é realizada por meio de um estudo dos materiais com credibilidade científica produzidos por outras pessoas. Por fim, o levantamento dos dados foi feito a partir da leitura formal do texto literário *O Príncês do*

Piauí, de gênero dramático, escrito por Benjamim Santos, do qual serão analisados os aspectos estruturais, como o espaço, o tempo, as personagens etc.

Na primeira seção, intitulada *Panorama da literatura infantojuvenil brasileira*, apresenta-se um panorama historiográfico desse gênero literário no Brasil. Para tanto, foram utilizadas as contribuições de Nelly Novaes Coelho (2006), imprescindíveis para a construção desta seção. Em seguida, percorre-se a trajetória da dramaturgia infantojuvenil brasileira, trazendo-se os principais autores e obras dramáticas infantojuvenis, como também as reflexões teóricas de Celso Sisto (2015) a respeito das especificidades desse gênero. Também estão presentes as contribuições de Regina Zilberman (2015), que apresentam as características e os principais nomes do gênero dramático infantojuvenil no País. Por último, apresentam-se as reflexões teóricas de Newton Júnior (2008) em torno do Movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, peça-chave para a compreensão das produções dramáticas no Nordeste, sobretudo as teatrais.

A segunda seção, intitulada *A Bios de Benjamim Santos*, apresenta o perfil biográfico de Benjamim Santos, autor do texto dramático analisado neste trabalho. Desse modo, esta seção torna-se relevante por situar o leitor entre a imagem e a palavra da obra. Para tanto, utilizam-se os pressupostos teóricos de Maria Eneida de Souza (2011) para tratar das questões da crítica biográfica. Além disso, procedeu-se a um levantamento sobre o estado da arte da vida de Benjamim Santos no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), com o qual foram obtidas duas teses de doutorado, sendo uma delas de Francisco de Assis de Sousa Nascimento, da Universidade Federal Fluminense (UFF), defendida no ano de 2009, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História, intitulada *Teatro Dialógico: Benjamim Santos em incursão pela história e memória do teatro brasileiro*. É uma pesquisa que investiga a relação entre a história e o teatro, abordando a vida e a obra de Benjamim Santos, sujeito que participou dos principais acontecimentos da produção teatral brasileira na segunda metade do século XX, fosse como espectador, autor, diretor, encenador ou crítico de teatro. A segunda tese encontrada é de autoria de Idelmar Cavalcante Júnior, da Universidade Federal do Ceará (UFCE), defendida no ano de 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História Social, sob o título *Inventário de uma Memória Consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. Essa tese analisa a constituição de uma memória oficial para o teatro pernambucano, e Benjamim Santos é apresentado como um mediador que possibilita a argumentação sobre os consensos e dissensos inerentes à construção dessa memória oficial do teatro pernambucano, cuja constituição é pensada de forma genealógica. Ambas as teses serviram de subsídio para a

construção desta seção, pois nelas estão contidas informações a respeito da trajetória de vida de Benjamim Santos. Por último, aborda-se a dramaturgia infantojuvenil de Benjamim Santos, autor premiado de alguns textos dramáticos infantojuvenis elencados no fim desta seção.

Já a terceira seção, intitulada *Fio a fio: a tessitura do texto dramático O Príncipe do Piauí*, apresenta uma análise da peça de Benjamim Santos. A princípio, o texto discorre acerca da fábula (história) da peça, ou seja, apresenta um resumo de seu conteúdo, a fim de trazer ao leitor um panorama geral sobre o enredo da obra. Além disso, são abordados os aspectos relacionados à constituição (materialidade linguística) da peça: análise das personagens (suas configurações dramáticas e perspectivas ideológicas). Para isso, foram utilizados teóricos como Décio de Almeida Prado (2002), com *A personagem no teatro*, que está no livro *A personagem de ficção*, organizado por Antônio Candido e outros. Como afirma Prado (2002, p. 84), o teatro fala do homem “[...] através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”.

Também se explora neste texto o modo como se constituem o tempo e o espaço na peça, por meio das contribuições teóricas de Anne Ubersfeld (2013), com o livro *Para ler o teatro*; de Jean-Pierre Rynsaert (1996), em *Introdução à análise do teatro*; e de Patrice Pavis (1999) e seu *Dicionário de Teatro*, em consonância com os postulados de Gaston Bachelard sobre a poética do espaço, além da análise das didascálias. Esta seção está centrada na ação dramática do texto e intensifica a análise dos diálogos e das personagens por meio de referências à composição dramaturgica da obra. Além disso, há imagens das montagens da peça realizadas em 1980 e em 1999, em Teresina, no estado do Piauí.

Por fim, são realizadas algumas reflexões a respeito das contribuições do texto dramático infantojuvenil de Benjamim Santos para o ensino.

1 PANORAMA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA

Esta seção tem por objetivo apresentar um breve panorama histórico da literatura para crianças e jovens no Brasil. Para isso, estão presentes as contribuições de Regina Zilberman (2015) e Nelly Novaes Coelho (2006) a respeito dos principais nomes dessa literatura, de algumas das mais importantes obras no rol das grandes produções teatrais para o público infantojuvenil ao longo de muitos anos, além de algumas das características do gênero dramático, especialmente no que se refere à dramaturgia infantojuvenil. Estão presentes também as contribuições de Celso Sisto (2015) sobre as particularidades do gênero dramático voltado ao leitor infantojuvenil e as reflexões de Newton Júnior (2008) sobre como o teatro vai se legitimando nacionalmente pelo trabalho de autores nordestinos que ganharam prestígio e destaque nacional por tematizarem aspectos da cultura popular nordestina em suas peças. Dentre os autores citados, está o precursor do Movimento Armorial, Ariano Suassuna.

1.2 TRAÇOS DO GÊNERO DRAMÁTICO

Nesta subseção, elucidam-se as especificidades do gênero dramático por meio das reflexões de Sisto (2015), destacando-se algumas características do drama moderno infantojuvenil e abrindo-se espaço para examinar o conflito, a ação e o diálogo, assim como o texto, sua construção e proposta cênica. Além disso, Zilberman (2015) também traz algumas contribuições sobre o texto dramático em sua diversidade formal.

O poder de inventar é inalienável. Inventar com o teatro, inventar em cena, inventar com palavras e ações amplia a capacidade das pessoas. Um texto dramático, quando posto em cena, faz os olhos se abrirem mais, os ouvidos escutarem mais, o corpo reagir por inteiro. É único esse caminho, se admitirmos que cada sujeito o experimenta a seu modo e que sua experiência e sua vivência não podem ser cedidas a outra pessoa. Os dramas humanos são gerados na relação com o outro, com o mundo, com tudo o que nos cerca, no que a vida tem de mais corriqueiro. Ainda que não percebamos com clareza, vivemos em constante embate de forças, quando estamos envolvidos diretamente na trama ou mesmo apenas assistindo a ela.

Assim, o teatro busca explorar essas “batalhas”, de modo a dar a elas uma espetacularidade, para que, por meio da arte, possa se comunicar com o mundo, assumindo posições, defendendo lados, justificando posturas. Ou ainda comunicar ao mundo o que se passa no mundo, de dentro e de fora. Ninguém está livre do conflito, por menor que seja.

Embora uma boa peça de teatro possa estar contida numa simples frase, como Um casal de jovens apaixonados descobre que suas famílias são inimigas mortais, consuma seu amor, casa às escondidas e faz de tudo para ficar junto, mesmo contrariando as leis, a necessidade do exílio e a própria morte, ela precisa ser ampliada. O enredo ganharia uma série de nuances ao ser transformado em texto dramático. Delinear-se-iam os personagens, localizar-se-ia a trama no tempo e no espaço, traçar-se-ia o percurso da ação dramática (onde começa, por onde passa, onde termina). É o “como” se conta uma história que efetivamente a coloca de pé (mesmo no papel). As partes seriam pensadas, ordenadas, unidas. Para recheiar tudo, apareceriam as falas, os diálogos, as emoções, as personalidades, os conflitos. O acontecimento total, transformado em cenas, é que justifica o gênero dramático.

Para Sisto (2015), o gênero dramático pressupõe a ação e as personagens encarnadas por atores, que desenvolvem, diante do público, uma sequência de atos e diálogos, um choque de forças. A história representada, apesar de conhecida pelos atores, é encenada como se os personagens não soubessem ainda onde ela vai dar. No palco, ela acontece como se fosse pela primeira vez. Essa é a mágica do teatro realista, que quer apresentar uma história como se houvesse uma quarta parede entre o que acontece no palco e os olhos da plateia. Portanto, o gênero dramático diz respeito ao texto que foi escrito para ser colocado em cena, para virar espetáculo (embora muitos deles nem sequer cheguem a ser encenados).

Ademais, Sisto (2015) aponta que um modo de caracterizar esse gênero consiste em dizer que ele parte de um texto cuja história é contada apenas por meio de diálogos e das ações dos personagens (quase sempre sem a presença de uma voz que narra, embora possa haver teatro com narrador). O gênero dramático tem como elemento principal um embate entre personagens antagonistas, uma tensão traduzida pelo conflito entre o “eu” e o “outro”, entre o “eu” e o “mundo”.

Outra característica básica do gênero é o fato de estar orientando para causar certo efeito de sentido sobre o destinatário. É para esse “público presente” que a história se dirige. O gênero dramático, entendido como aquilo que é escrito visando à encenação e ao diálogo dos personagens, utiliza-se de elementos concretos (semiologia teatral), tais como cenário, sonoplastia, indumentária, maquiagem, iluminação e pessoas em ação. Pode-se pensar que o autor do texto teatral é o primeiro recriador da realidade; e o ator, o segundo, aquele que põe em prática a recriação.

Há quem diga que o gênero dramático, embora centrado no texto, só se realiza plenamente quando é levado à cena. É com auxílio de todo o aparato de uma montagem cênica (cenários, figurinos, trilha sonora, sonoplastia, gestos, diálogos) que a história se desenrola e

ocorre a comunicação entre atores e público. Acentua-se, assim, o seu caráter de experiência única, irrepetível. A cada nova representação, o mesmo fenômeno inaugural se reinicia. Mas nunca é o mesmo.

Segundo Sisto (2015), o gênero dramático, que tanto pode estar em prosa como em verso, subdivide-se em tragédia, comédia, tragicomédia, farsa, auto, drama, etc. Em sua *Poética*, Aristóteles (1990) afirma que o teatro é uma maneira de imitar a ação dos homens. A tragédia é, para ele, a imitação das ações sérias. Nela, os homens são melhores do que nós, o herói é positivo (porque coberto de virtudes), mas tudo acaba mal. Já a comédia imita as ações ridículas e jocosas. Nela, os homens são piores do que nós, o herói é, em geral, negativo (porque coberto de vícios), mas tudo acaba bem. Já a tragicomédia é a alternância ou mistura entre tragédia, comédia, farsa, melodrama etc. A farsa, que tem curta duração, utiliza a comédia para criticar os comportamentos desviantes e satirizar os costumes.

O auto é uma encenação também curta, que quer tanto instruir quanto divertir: seus temas são religiosos ou profanos, sérios ou cômicos, mas sempre tentam atingir um sentido moralizador. Em geral, seu conteúdo simbólico é expresso por meio de personagens abstratos, como a “Beleza”, a “Bondade”, “Todo Mundo”, “Ninguém” etc. No teatro trágico, havia uma identificação entre o público e o conflito, mostrada em cena com a finalidade de levar os espectadores a sentir e a sofrer o aumento da tensão, para, enfim, extravasar com o desfecho. A isso Aristóteles (1990) chamava de *catarse*. Conforme aponta Sisto (2015), o gênero dramático começou com as encenações em cultos a divindades gregas. A tragédia e a comédia foram, desde o princípio, as mais importantes realizações teatrais e os marcos da dramaturgia daquela época. Nossa lista atual poderia ser alargada com outros subgêneros dramáticos, tais como o melodrama, a pantomima, o teatro do absurdo, a ópera, o teatro musical, o teatro de bonecos, o teatro de formas animadas, o teatro de revista, o teatro de rua, o teatro de sombras, o teatro Nô, o teatro Kabuki, o Butô, a *stand-up comedy*, o *clown* etc.

O drama difere da tragédia, basicamente, porque adquire um tom mais coloquial, pode ter episódios levemente cômicos, intercalado por cenas sérias, mas também pode ser cantado, declamado ou declamado com números cantados etc. Em *O Príncipe do Piauí*, temos a identificação entre o público e o conflito vivido pelo protagonista. Essa identificação se dá até mesmo sem a encenação, só pela leitura da dramaturgia, e se intensifica a partir de outros elementos que trazem comicidade ao drama.

De acordo com Zilberman (2015), o acervo de obras teatrais constituído pelas tragédias e comédias atenienses diz muito sobre as características do gênero, tanto que bastou para o primeiro grande pensador da poesia dramática, Aristóteles (1990), determinar suas principais

marcas, a saber: a importância do diálogo, que é, segundo ele, o autêntico “protagonista” da tragédia (e, por tabela, da comédia também); a centralidade do mito, isto é, da trama, à qual cabe a representação das ações humanas, a materialização da natureza mimética da arte dramática; o desdobramento do mito em etapas sucessivas, desde o prólogo, encarregado de expor o problema a ser resolvido, até sua superação, independentemente do custo emocional desse percurso; e, por fim, o compartilhamento do espaço do mito com fatores adicionais, como as personagens ou os caracteres, a linguagem verbal, a música e o espetáculo.

Segundo Zilberman (2015), tais especificidades da dramaturgia, como a trama, o diálogo e o espetáculo, estão presentes em qualquer texto dramático, seja ele direcionado a adultos ou a crianças. Essas categorias transformaram-se ao longo do tempo, e a elas outros elementos foram acrescentados. Com efeito, “[...] o teatro para crianças apareceu depois de o livro ter se tornado um produto manufaturado em escala industrial e julgado confiável” (ZILBERMAN, 2015, p. 18).

Para Zilberman (2015), é a trama ou o mito, na expressão original de Aristóteles, que sustenta personagens e linguagem verbal, correspondendo ao elemento mais propriamente textual do drama. Este elemento precisa converter-se em encenação e espetáculo, mas é igualmente possível conhecer a obra dos dramaturgos pela versão impressa de suas criações. Trata-se certamente de uma versão parcial, mas é a que permanece no tempo, já que o espetáculo é fugidio, esgotando-se ao final das apresentações cênicas.

Por causa disso, o teatro experimenta continuamente a oscilação entre efemeridade e permanência. Esta decorre da corporalidade do texto, ainda que sua reprodução não tenha sido providenciada pelo próprio criador, conforme sugerem estudos sobre a autoria das obras de William Shakespeare ou sobre as edições das comédias de Molière (1622-1673). Somente depois de consolidada a indústria do livro, a partir do século XVIII, os dramaturgos tiveram a oportunidade de acompanhar a publicação de suas produções para o teatro (ZILBERMAN, 2015).

Realizado por adultos (profissionais ou não) e endereçado para crianças, o teatro infantil surge como fenômeno específico nas primeiras décadas do século XX, simultaneamente em países europeus e nos EUA. Nesse cenário, segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009), na virada do século, lutas em prol da escolarização em massa acarretaram reivindicações por um novo estatuto para a criança e o jovem, criando assim condições para o surgimento de uma literatura voltada para a infância (matriz da especificidade do teatro infantil). Especula-se que a procedência dos textos destinados ao público infantojuvenil provém da adaptação de mitos (como nas tragédias gregas) e de fatos históricos. Dessa maneira, é relevante destacar que o

teatro infantil se retroalimenta tanto de criações individuais, baseadas na capacidade imaginativa dos autores, quanto do (re)aproveitamento de materiais que circularam em outros contextos literários.

O teatro infantil, ao longo do tempo, sofreu alterações consubstanciais, tanto na concepção como na realização do texto teatral. O que mais interessa aqui são as transformações na forma e na temática dos textos produzidos para os pequenos e jovens espectadores, que provocaram, conseqüentemente, mudanças na interpretação e na encenação. Esse movimento ocorreu em âmbito mundial e, conseqüentemente, afetou a dramaturgia brasileira contemporânea. O Sul, o Sudeste e o Nordeste, sobretudo, viveram instantes muito frutíferos no que se refere à produção de textos dramáticos. Observar esse percurso é exercício importante para compreender melhor a configuração atual do texto dramático produzido no Brasil.

1.3 A DRAMATURGIA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA: UM PERCURSO PROMISSOR

Nesta subseção, enfocam-se os caminhos percorridos pela dramaturgia infantojuvenil ao longo de várias décadas, com o aporte de Zilberman (2015) e Coelho (2006), levantando-se questões relacionadas ao gênero dramático e tratando-se dos primeiros textos de teatro escritos no Brasil, no fim do século XIX. Esses textos teatrais caracterizavam-se por ter finalidade pedagógica e por serem o resultado do aproveitamento de materiais (fábulas, contos etc.) que circulavam em outros contextos. Com os olhos e o interesse no século XX, ressalta-se também a importância de outros autores, como Maria Clara Machado e o casal Gouveia-Belinky, à frente do trabalho para crianças no teatro e na televisão.

Com efeito, o primeiro livro brasileiro contendo textos de teatro para crianças é *Teatrinho Infantil: livro para crianças*, publicado em 1897 por Figueiredo Pimentel. O subtítulo da obra já revela os destinatários. No livro, nota-se que o autor utiliza as mesmas orientações de textos destinados aos adultos. As peças, a maioria em um ato, configuram-se na forma de diálogos, que apresentam alguma ação, desempenhada por personagens, com início, meio e fim. As produções previam a representação por crianças, de modo que Pimentel se antecipava no prólogo, dirigindo-se “ao leitor”. Observa-se, no entanto, que o “leitor”, possivelmente, deveria ser o pai ou a mãe, e não a criança.

O teatro de Pimentel tinha um objetivo didático, uma vez que, por meio dessas encenações, as crianças adquiririam uma boa dicção, melhorando e corrigindo suas falas. De acordo com Regina Zilberman (2015), o intuito pedagógico justifica o livro e, por extensão, a

prática do teatro por crianças, unificando produtores e destinatários, reproduzindo no plano infantil o que ocorre no teatro em geral, proveniente de autores adultos e destinado a um auditório também adulto.

Conforme aponta Coelho (2006), Felisberto de Carvalho também publicou *História da Baratinha* (1897) e *Histórias da avozinha* (1897), reunião de histórias folclóricas indígenas e africanas, cujas personagens são a onça, o macaco, o jabuti, a raposa, etc., além de *Meus brinquedos* (1899), oito pequenas peças divertidas, em que as travessuras e espertezas infantis são realçadas, pois: “Foram esses os primeiros títulos brasileiros que surgiram como leitura e diversão destinadas às crianças fora do âmbito escolar” (COELHO, 2006, p. 31).

Segundo Zilberman (2015), no Brasil, o teatro da segunda metade do século XIX era bastante difundido, sendo praticado por quase todos os escritores que atuaram no ambiente artístico do período, especialmente no Rio de Janeiro. Escritores como José de Alencar, Castro Alves e Machado de Assis principiaram como dramaturgos e só posteriormente como ficcionistas e poetas. Como assevera a autora, quando a especificidade e a transitoriedade do público afetaram a criação de obras dramáticas para a infância, e as respectivas efemeridades do gênero e do auditório se apresentam juntas, emergiu a identidade do teatro para crianças, definindo seu perfil e o tipo de tarefas impostas aos criadores, atores e diretores, desde então invariavelmente adultos.

Depois de Pimentel, em 1905, foi publicado o livro *Teatrinho*, de Coelho Neto e Olavo Bilac, uma coletânea de peças curtas para serem representadas por crianças, na perspectiva da absorção de valores morais. Em 1938, Joracy Camargo e Henrique Pongetti publicaram *Teatro para crianças*, e em 1940 a revista infantil mineira *Era Uma Vez* passou a divulgar as peças de Vicente Guimarães, o “vovô Felício”, destinadas a festividades escolares. Até então, as manifestações do nascente teatro infantil brasileiro eram marcadas por objetivos de cunho nitidamente moralizante. Iniciou-se o processo de reivindicação de uma especificidade teatral em termos de infância, décadas mais tarde questionada parcial ou radicalmente por vários dramaturgos e diretores. O que se percebe com o lançamento de *Teatrinho* é que o gênero paulatinamente adquiria notoriedade e contava com um público específico, ganhando espaço e mostrando suas particularidades.

De acordo com Coelho (2006), as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por um intenso esforço de reorganização política e de reconstrução econômica. Esses anos conheceram grandes êxitos e muitos fracassos. A criação do Ministério da Educação, em 1940, permitiu a concretização das novas diretrizes da educação pública, abrangendo os cursos primário, secundário e superior. Nesse contexto reformista, a literatura infantojuvenil também se impôs

às autoridades como um sério problema a ser equacionado. A fundação da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, em São Paulo, no ano de 1936, foi um dos primeiros frutos concretos dessa preocupação nascente.

Ademais, esse panorama dos anos 1930 e 1940 mostra que, além dos livros de Lobato e das obras clássicas, umas traduzidas, outras adaptadas, apenas alguns dos escritores que escreviam na época atingiram a desejável literariedade. No geral, predominava o imediatismo das informações úteis e da formação cívica. Entre os que iniciaram nos anos 1930 como escritores para a infância ou juventude estão: Baltasar Godói Moreira, Graciliano Ramos, Ofélia Fontes, Luís Jardim, Carlos Lébeis, Érico Veríssimo, Gondim da Fonseca, Jerônimo Monteiro, Orígenes Lessa, Vicente Guimarães e outros.

Segundo Coelho (2006), o conjunto da produção desses autores mostra os diferentes tipos de narrativa: a pura fantasia (na linha dos contos maravilhosos); a realidade cotidiana (registrando experiências comuns do dia a dia, em casa, na escola ou em férias, bem familiares à criança); a realidade histórica (exaltando a terra brasileira, os episódios ou homens brasileiros notáveis, etc.); a realidade mítica (redescobrimo figuras ou lendas folclóricas); e o realismo maravilhoso (mostrando o maravilhoso como elemento integrante do real, tal como fizera Lobato e como é comum ao pensamento mágico de uma criança).

Nesse contexto, instaurou-se um indisfarçável antagonismo entre realismo e imaginação fantasiosa como linhas conflitantes na produção da literatura para crianças. Como assevera Coelho (2006), nessa época havia pelo menos duas preocupações dominantes nas diretrizes da educação que provocavam essa rejeição à fantasia: uma era a preocupação com a verdadeira realidade brasileira, ou com o que definiria realmente o “caráter nacional”. Outra era a valorização do ensino leigo em relação ao ensino religioso. Ambas conduziam à valorização do conhecimento científico ou pragmático, que deveria formar o cidadão. Daí a ênfase nos livros informativos ou na literatura paradidática e a consequente recusa às ilusões ou fantasias dos contos de fadas ou maravilhosos.

Entretanto, como afirma Coelho (2006), fora do circuito escolar ou educativo, desenvolveu-se uma produção literária de grande sucesso entre a meninada. Nos rastros da obra lobatiana e de *O Tico-Tico*, que continuam a ser publicados até hoje, foi criada, no Rio de Janeiro, a Biblioteca Infantil de O Tico-Tico e surgiram novas revistinhas infantis, que, embora de curta duração, já prenunciavam a nova era que se anunciava: “[...] a era da imagem, que em nossos dias praticamente neutralizou a força da forma literária expressa pela palavra” (COELHO, 2006, p. 49).

Na década de 1940, segundo Coelho (2006), deu-se a verdadeira expansão da literatura quadrinizada no Brasil, com seus super-heróis, séries detetivescas e aventuras, que resultavam da fusão entre o maravilhoso e a ciência. A deterioração dos valores “civilizados”, que já vinha sendo denunciada desde o início do século, agravava-se sensivelmente com a expansão da violência observada nos anos 1930, nos rastros da Grande Depressão, que se alastrara pelo mundo. O gangsterismo explodia nos Estados Unidos, provocado especialmente pela chamada “Lei Seca”, gerando uma atmosfera de violência que seria exportada para os demais países por meio dos filmes e da literatura em quadrinhos. Esta, que em seu início foi essencialmente humorística, entrava então numa fase violento-heroica com o advento dos super-heróis.

Na esteira de Coelho (2006), essa experiência temática trazida pelas histórias em quadrinhos se espalhou por toda a Literatura Infantojuvenil da década de 1940. É possível notar que, durante esses anos, surgiu uma literatura para crianças e jovens que procurava eliminar de sua gramática narrativa as “irrealidades”, o extraordinário e o maravilhoso, que sempre caracterizaram a Literatura Infantil. Defendia-se que os contos de fadas falsificavam a realidade e, portanto, seriam perigosos para a criança, pois poderiam provocar em seu espírito uma série de alienações, como a perda de sentido concreto, a evasão do real, o distanciamento da realidade, a imaginação doentia etc.

Esse panorama fez surgir, ainda na década de 1940, um movimento contrário a essa postura temática. Coelho (2006) assevera que, entre os inúmeros escritores e escritoras para crianças e jovens que iniciaram nessa década, havia muitos que lograram atingir a dimensão criadora indispensável à produção literária, cujas obras, hoje, já estão integradas ao acervo da literatura brasileira, dentre os quais se podem citar Camila Cerqueira César, Elos Sand, Edy Lima, Francisco Marins, Hernani Donato, Lúcia Machado de Almeida, Maria Lúcia Amaral, Mário Donato, Odette de Barros Mott, entre outros nomes que se destacaram naquele período por uma escrita que retomava a fantasia e o caráter maravilhoso.

Pode-se dizer que, na década de 1950, a produção literária infantojuvenil começava a se desembaraçar do realismo estreito que lhe fora imposto pela orientação pedagógica anterior. A fantasia é redescoberta, especialmente, por meio da fusão do real com o imaginário (como no caso de *Aventuras de Xisto*, de Lúcia Machado de Almeida, publicadas em 1957). Os escritores que surgiram nos anos anteriores continuavam produzindo, e outros nomes apareciam na cena: “Gilda Figueiredo Padilha, Isa Silveira Leal, Jannart Moutinho, Leonardo Arroyo, Lucília Junqueira de Almeida Prado, Maria Heloisa Penteado, entre outros” (COELHO, 2006, p. 50).

No âmbito do gênero dramático, a encenação de *O casaco encantado*, de Lucia Benedetti, no Rio de Janeiro, em 1948, é tida como um marco dentro da história de nosso teatro

infantojuvenil. A partir das múltiplas viagens que o espetáculo realizava pelo País, foram se abrindo perspectivas de profissionalização, com a criação de novos grupos, voltados àquela faixa etária. Simultaneamente, uma dramaturgia específica começava a proliferar.

Nos anos seguintes, surgiram peças de Pernambuco de Oliveira, Stella Leonardos, Silveira Sampaio, entre outros. Assim, é notória a configuração gradativa de um mercado teatral específico para a infância: os temas, o teor da dramaturgia, o ritmo e a duração do espetáculo foram sendo paulatinamente adaptados à idade do público. Embora os profissionais fossem, em sua maior parte, oriundos do meio teatral, e não das esferas educacionais, a relação estabelecida com os jovens espectadores se revestia de um caráter pedagógico, próprio ao processo de socialização: o teatro para crianças se caracterizava como instrumento a serviço da veiculação de modelos que recobriam sistemas de valores.

Ainda no eixo Rio, São Paulo e Belo Horizonte, importa aqui destacar a trajetória particular que marcou as atividades do Teatro Escola de São Paulo (TESP), dirigido pelo casal Gouvêia-Belinky. Este era um grupo semiamador especializado em espetáculos para crianças e adolescentes, que, de 1949 a 1951, apresentava-se regularmente em teatros da Prefeitura de São Paulo, com adaptações de clássicos, assegurando, até 1964, uma contínua programação de qualidade na extinta TV Tupi.

Assim, Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, ao lado de Lucia Benedetti, suscitaram um momento de expansão da criação literária para o público infantojuvenil, especialmente atuando na televisão paulista, na qual se consagraram fazendo adaptações dos enredos de Monteiro Lobato. Percebeu-se, entretanto, que era necessário ir além. Constituíam-se fator imprescindível a oferta ao leitor/espectador de personagens que instigassem o imaginário dos pequenos, a fim de lhes promover a identificação com a ação inscrita na diegese. Afinal, a dramaturgia infantojuvenil brasileira não poderia depender apenas de adaptações.

Nesse contexto, necessitava-se de tramas mais atrativas. Assim, do desenvolvimento desse projeto estético, nasceu o trabalho ímpar de Maria Clara Machado (1921-1981). Figura atuante na área teatral, Maria Clara Machado representa um marco no teatro infantil brasileiro. Nascida em Belo Horizonte, MG, em 1921, veio a falecer no Rio de Janeiro, em 2001. Ainda menina, mudou-se para o Rio de Janeiro com a família, onde fez seus estudos. Desde cedo, foi atraída pelos espetáculos teatrais, principalmente os populares.

Também muito cedo, foi levada a inventá-los e pô-los em prática, como brincadeira de que os familiares e amigos participavam. De acordo com Coelho (2006), segundo depoimento de Jorge Leão Teixeira, Maria Clara começou a fazer teatro nas “domingadas do Aníbal”, nos bonecos da Fundação Pestalozzi, nas aventuras dos “Farsantes”, no dia a dia dos Bandeirantes,

antes de fundar o Tablado. Segundo a autora, em fins dos anos 1940, Maria Clara tenta as primeiras experiências com o teatro para crianças, recriando antigas formas de espetáculos populares, animadas por bonecos (os mamulengos do Nordeste). Dessa experiência, surge o Teatro de Bonecos, no Rio de Janeiro, fundado e mantido sob sua direção durante cinco anos.

Maria Clara fundou, em 1953, juntamente com Martim Gonçalves, o Tablado. Espécie de teatro-laboratório, destinado exclusivamente ao público infantil e adolescente, tornou-se uma verdadeira sementeira de excelentes artistas, que dinamizaram o teatro brasileiro nos anos seguintes. Para esse teatro, adaptou textos clássicos da literatura infantil “(*Chapeuzinho vermelho*, *A gata borralheira* etc.), fragmentos de farsas do repertório europeu (*O doente imaginário*, de Molière), mitos religiosos (São Jorge e o Dragão) e escreveu várias peças breves, do tipo folclórico” (COELHO, 2006, p. 540).

De acordo com Guinsburg, Faria e Lima (2009), o Teatro Tablado é, sem dúvida, uma importante referência em nosso teatro infantojuvenil, por ter atuado como uma escola responsável pela formação de inúmeros profissionais, em todas as áreas da atividade teatral, e por ter originado espetáculos a partir de uma dramaturgia menos marcada pela veiculação de ensinamentos do que pela preocupação com a construção de enredos resultantes de um conflito claramente estabelecido, com uma ação dramática bem configurada, nos quais, seguidamente, ocorre um embate entre o bem e o mal.

De acordo com Regina Zilberman (2015, p. 24),

[...] o projeto de Maria Clara Machado não se limitou à escrita de peças originais. Consciente de que um texto dramático não se destina apenas à leitura, fundou o Tablado, companhia destinada à sua representação; como esta dependeria de um grupo de atores com preparação apropriada Maria Clara encarregou-se também da formação deles, visando à profissionalização de uma equipe especificamente voltada ao repertório para crianças e jovens.

Assim, a autora construiu sua casa de espetáculos; seu primeiro sucesso foi *O rapto das cebolinhas*, de 1954, e sua peça mais difundida foi *Pluft, o fantasminha*, de 1955. Para além dessas, na mesma década, produziu outras peças, como *A bruxinha que era boa*, *A menina e o vento* e *O cavaleiro azul*.

Todas essas peças devem seu sucesso à natureza de sua matéria: a ação rápida, os diálogos curtos, poucos personagens em cena, a exploração do quiproquó ou do absurdo, a utilização do humor, do escárnio ou do grotesco (com utilização de máscaras e vestimentas excêntricas, grandes correrias, pancadarias, sustos, desmaios etc.), “[...] recursos esses que agarram os espectadores, envolvendo-os na ação, através da contagiante comicidade das cenas” (COELHO, 2006, p. 540). Nota-se que a Literatura Infantojuvenil vai ganhando seu espaço e

expandem-se cada vez mais a produção e o mercado da literatura em quadrinhos, por exemplo. Em 1951, o Brasil, pioneiramente, realizou a 1ª Exposição Internacional de História em Quadrinhos. Multiplicaram-se as revistinhas ou jornaizinhos em quadrinhos, na maioria importados.

Posteriormente, nos anos 1960, a produção literária para crianças e jovens no Brasil aparece como uma espécie de preparação de terreno para o grande surto criador que se daria nos anos 1970. No plano nacional, embora o mundo continuasse convulsionado por guerras setorializadas, distúrbios raciais, reivindicações feministas, tumultos estudantis, aumento da “juventude transviada”, deterioração urbana, greves, crime organizado etc., os indícios de uma nova era já se faziam sentir claramente. Dentro dessa nova civilização que se expandia, a imagem e o desenho se impuseram como forma de comunicação, e a leitura (ou Literatura) passou decisivamente para o plano secundário. Segundo Coelho (2006), numa espécie de compensação, a poesia marcou presença na vida brasileira, através da música popular.

O ano de 1965 é lembrado pelo início dos grandes festivais de música brasileira, promovidos em São Paulo e transmitidos pela televisão. “Nos rastros da bossa nova (que surgira em meados dos anos 1950), explode uma criatividade musical e um sucesso de público sem precedentes em nossa história (COELHO, 2006, p. 51)”. Música e política também se cruzam, protestando de várias formas contra os erros ou contradições da ordem vigente. Para Coelho (2006), coincidentemente ou não, a criatividade musical se dá quando o governo militar instaura a Ditadura e o conseqüente cerceamento das liberdades individuais.

Durante os anos 1970, o *boom* das encenações brasileiras atesta a legitimação do teatro infantil enquanto bem cultural específico. Embora não se fizessem presentes nos grandes centros com regularidade, produções voltadas para a plateias adolescentes, desde então, buscavam reconhecimento, na esteira da especificidade etária. Um acúmulo de deficiências e distorções; no entanto, caracteriza 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 a renovação de ordem estética. A especificidade vem muitas vezes acompanhada de efeitos perversos, mas merecem destaque neste texto alguns autores responsáveis por peças marcadas por uma construção mais complexa, que escapa, em grande parte, às esquematizações tão frequentes no teatro para crianças, a exemplo de Sylvia Orthof, Maria Helena Kuhner, Raimundo Matos de Leão, dentre outros.

Desse modo, nota-se que o teatro para crianças e jovens no Brasil oscilou entre adaptações e invenções. Chico Buarque de Holanda (1944), por exemplo, adaptou *Os saltimbancos*, originalmente criado pelo autor italiano Sergio Bardotti (1939-2007). Observam-se dois propósitos nessas obras. O primeiro é a qualidade do texto enquanto dramaturgia; e o segundo é a adequação ao público visado. Ambos norteiam as produções destinadas ao público infantojuvenil, garantindo que a plateia se identifique com a trama. Para isso acontecer, as ações nos espetáculos devem despertar o interesse da plateia.

Considerada pela crítica como herdeira do legado artístico de Maria Clara Machado, a dramaturga Sylvia Orthof emerge como um dos grandes nomes do cenário teatral brasileiro. Orthof estreou como autora e diretora teatral em 1975, com a peça *A viagem de um barquinho*. Encenado, o espetáculo ganhou o Prêmio Molière de 1978 nas categorias “Direção” e “Montagem”, além do Prêmio Mambembe do Inacem (MEC). Em 1976, novo texto *Eu chovo, tu choves, ele chove* recebeu o 1º Prêmio no concurso promovido pelo Teatro Guaíra. Em 1979, seu conto *O Pé Chato e a Mão Furada* é premiado no 1º Concurso Nacional de Contos Infantis.

Segundo Coelho (2006), nessa ocasião, Orthof foi convidada por Ruth Rocha para escrever histórias infantis para a revista *Recreio* (Editora Abril). Iniciava-se, com essa colaboração, uma das carreiras mais fecundas entre as que contemporaneamente vêm fazendo da Literatura Infantojuvenil brasileira uma das mais ricas do mundo ocidental. Sem dúvida, a grande experiência teatral foi decisiva para a conquista do seu estilo literário, cuja nota marcante é o dinamismo dos acontecimentos: “o humor solto e sadio, o riso contagiante, que têm nas raízes uma arguta percepção dos contrastes e absurdos da comédia humana que todos nós vivemos no dia a dia rotineiro (COELHO, 2006, p. 800).”

Em 1989, Orthof fundou o grupo Teatro do Livro Aberto, na cidade de Petrópolis. A singularidade da escritora está pautada na configuração de suas obras, as quais são circunscritas pela égide da fantasia e do humor. Seu teatro narrativo é uma nova-velha maneira de fazer teatro para crianças. As fábulas, os mitos e as lendas constituem-se como modelos de tradição literária e influenciaram, de forma geral, projetos estéticos destinados a crianças. Com efeito, materializou-se uma literatura que procura se ater aos problemas individuais do ser humano. Paulatinamente, esse teatro foi se moldando, reconstruindo-se, saindo do campo da representação fabular para centrar-se nas experiências do sujeito, em seus dramas individuais. Não é forçoso ponderar que, quanto mais próximo o teatro estiver da realidade do espectador, mais legitimidade (enquanto arte que representa a vida) proporcionará à interação da criança com o espetáculo.

Em seguida, temos Ana Maria Machado como uma das principais empreendedoras do teatro infantojuvenil no Brasil. Estreou como romancista com *Alice e Ulisses* (1983), obtendo boa acolhida por parte da crítica. Em seguida, publicou *Um herói fanfarrão* (1994); *Isso ninguém me tira* (1994); *O mar nunca transborda* (1995); *Tropical sol da liberdade* (1997) e *Canteiros de Saturno* (1998). Em 2000, conquista o “Nobel” dessa Literatura, o Prêmio Hans Christian Andersen. Sua produção se multiplicou em quase uma centena de publicações ao longo desses anos.

Dentre suas publicações para o público infantojuvenil, importa aqui destacar a obra *Hoje tem espetáculo* (1984), volume que reúne duas peças teatrais: *As cartas não mentem jamais* (farsa de natureza popular e de crítica social para cinco atores músicos) e *No país dos prequetés* (alegre espetáculo para bonecos e atores, que se engendra com populares brincadeiras infantis, personagens folclóricas, trabalhos comunitários como o mutirão etc.). Ambas as peças visam à valorização de nossa herança popular, minimizada e esquecida pelo rolo compressor do progresso “civilizado”, com ilustrações de Gérson Conforto complementando o texto de maneira atraente. 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.

Além de inúmeros autores que surgiram com novas propostas de configuração textual, alguns se consolidaram ao longo de várias décadas. Em um processo de amadurecimento de seus escritos e formas literárias, os gêneros sofreram modificações, no mesmo passo que a expansão da modernidade. Tal aspecto é perceptível no teatro infantojuvenil brasileiro, com suas especificidades e sua linguagem renovadora, que encontram seu amadurecimento a partir da década de 1970.

1.4 O GÊNERO DRAMÁTICO NO NORDESTE

A efervescência que caracterizou a produção teatral brasileira da década de 1970 espalhou-se para a Região Nordeste por meio do conhecido Movimento Armorial. Nesta subseção, expor-se-ão as principais marcas da manifestação teatral advinda do gênero dramático nessa região, com o auxílio de Newton Júnior (2008), de Guinsburg, Faria e Lima (2009) e suas importantes contribuições para a pesquisa em torno dessa forma de dizer a realidade.

O Nordeste, simultaneamente às demais regiões do Brasil, foi palco de grandes manifestações culturais em termos de espetáculos teatrais e produções de textos dramáticos, por meio de precursores como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Essas figuras foram importantes na dramaturgia brasileira, sobretudo por resgatarem uma cultura genuinamente nacional e transporem para os textos dramáticos e palcos nordestinos um novo estilo, tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, afim de atingir, por meio do que esses sujeitos conseguiam entrever naquela região, o espírito tradicional e universal.

Apesar de não escreverem especificamente para o público infantojuvenil, é imprescindível situá-los no âmbito do teatro nacional, de modo que os leitores possam compreender como esses autores nordestinos influenciaram o dramaturgo Benjamim Santos, autor de textos dramáticos infantojuvenis durante a década de 1970 e alvo deste estudo. O dramaturgo pode ser considerado uma figura importante para a renovação do teatro infantojuvenil brasileiro, que bebeu das fontes do Movimento Armorial. Um movimento situado num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico comum aos cantadores armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua “nordestinidade”. Essa presença da Região Nordeste é, sem dúvida, um elemento fundamental da criação popular, que o Movimento Armorial adota numa dimensão poética e pessoal mais do que sociológica, sem se tornar; no entanto, arauto de um regionalismo militante.

Tal Movimento começa a se desdobrar com a criação do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Liderado por Ariano Suassuna, o grupo foi, durante vários anos, um campo de experiências, descobertas e criações artísticas. É possível perceber que o compromisso principal do TEP, no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina; assim, o TEP fundou, estimulou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que a tradição, os contos e mitos do romanceiro nordestino e o espírito popular do povo têm de mais verdadeiro e profundo.

Em suma, o Nordeste é o espaço-tempo do Movimento Armorial, que surgiu no Recife, cujos membros eram originários dos estados vizinhos: todos nasceram e permaneceram no Nordeste, apesar das dificuldades econômicas e da atração intelectual e social das metrópoles do Centro-Sul. A busca do modelo e da matéria popular vincula-se, portanto, à realidade, sempre reafirmada, de sua nordestinidade. Essa identidade regional parece o primeiro elo, ainda que o mais geral, entre os artistas armoriais e o teatro, e sua melhor definição constitui, desse modo, uma etapa necessária para compreender seus limites e sua significação.

Para Newton Júnior (2008), o Nordeste está presente – onipresente – em todas as obras armoriais: imagens do Brasil inteiro ou contexto geográfico econômico e político concreto, ou ainda espaço da infância reconstruído pela memória. Memória essa que se faz presente no teatro infantojuvenil de Benjamim Santos, carregado de sentidos e símbolos, evidenciando as marcas de um teatro que se adapta ao gosto de crianças, jovens e adultos, uma dramaturgia singular, que evoca as raízes do sertão nordestino. A ele será dado maior enfoque na próxima seção, bem como à importância do seu teatro infantojuvenil para a dramaturgia brasileira.

Segundo Newton Júnior (2008), Suassuna pretendia ser, dentro de suas possibilidades, um recriador da realidade como tragédia e como comédia. Um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se poderia montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo, onde o verdadeiro teatro refugiou-se depois que o teatro moderno enveredou por seus caminhos de morte e decadência. Suassuna enfatiza ainda que queria fazer teatro como os clássicos faziam: teatro feito com gente, para gente, com histórias de gente, que tenham princípio, meio e fim.

Um teatro com coragem de juntar personagens diferentes, investindo contra um falso entendimento da unidade de estilo. Na vida também há diversidade: personagens de tragédia e de farsa misturados numa só história. Conforme enfatiza Newton Júnior (2008), Suassuna preferia que suas histórias fossem histórias sem dono, que corressem o mundo e recebessem na sanção coletiva o batismo nordestino. Por meio delas, procurou absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico do seu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo.

Para Suassuna, quanto mais humanas e coletivas são as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior o número de pessoas, seja em quantidade, seja em qualidade, que serão afetadas por elas. Uma arte que, sem concessões de qualquer espécie, atingisse profundamente tanto o público comum, que vai ao teatro ver o espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa quase tão necessária quanto o sono, seria sempre superior àquela que só atinge um ou outro.

Desse modo, nota-se o importante papel desempenhado pelo dramaturgo Ariano Suassuna, por meio de uma inclinação natural e não forçada, para que suas peças refletissem o ambiente daquela região ou, pelo menos, seus aspectos, que formavam o cerne do que ele contou em seus escritos. Sua arte procurava alimentar-se dessa luz que parte do real e a ele retorna oferecendo uma resposta domada à sua solicitação fascinante e feroz.

Ariano Suassuna utilizou a matéria-prima nordestina para compor seus textos e, por meio de sua sensibilidade perceptiva, explorou a arte popular viva e fecunda, em suma, um teatro que tem, sobretudo, vida autêntica, força e verdadeiro sentido humano.

Conforme aponta Newton Júnior (2008), no Nordeste, sempre existiu a tradição de um espetáculo popular, que possui variadas formas e pertence, ao mesmo tempo, ao litoral e ao sertão. Essas formas do espetáculo popular nordestino, ora são mais ligadas a nossas origens ibéricas, como o auto popular da *Nau Catarineta* e as *Cheganças* (ainda baseadas nas lutas de cristãos e mouros da Península), ora são reinventadas pela civilização do açúcar do litoral, ou pela do couro, do sertão, como o Bumba-meu-boi, sem se falar no teatro popular de bonecos, o Mamulengo, que, com um lastro tradicional anônimo, reinventa-se e reformula-se a cada instante com características nordestinas. O teatro de bonecos popular se proliferou por diversas regiões do Brasil, conforme apontam Guinsburg, Faria e Lima (2009). Hermilo Borba Filho atribui a vários pesquisadores a sua origem: *mamu* viria de um tipo de diminutivo do nome de Manuel e da palavra lenga-lenga, ou do tipo de movimento (indo e vindo sem parar) do boneco Mané Gostoso, um boneco molenga criado por um bonequeiro de nome Manuel. O termo também é relacionado à expressão *mão molenga*.

De um modo geral, os autores das peças para os mamulengos são os próprios bonequeiros, que não se preocupam em registrá-las por escrito, até porque, em muitos casos, são analfabetos. E mesmo quando não o são, a releitura que fazem da prática popular do mamulengo não prevê a forma escrita. Os bonequeiros não recorrem à dramaturgia escrita, porque sua arte representa, simultaneamente, uma dramaturgia e uma história de transmissão oral, em que foram sintetizadas personagens típicas, temas, fórmulas e estruturas, as quais têm inspirado, desde então, inúmeras adaptações e formas de expressão artística.

Nesse teatro, a estruturação dramática obedece a um sistema de pequenas peças ou passagens não escritas, entremeadas por números de dança e improvisações, feitas pelo personagem apresentador. São espetáculos de estruturação arbitrária, com as passagens acontecendo de modo independente, sem muita preocupação com a lógica entre elas. Uma das características do teatro de bonecos popular é a existência de um elenco infundável de personagens tipificados, representando diferentes classes sociais.

Guinsburg, Faria e Lima (2009) afirmam que os personagens humanos se misturam com bonecos bichos, que, em cena, adquirem papel simbólico: a cobra e o jacaré, ligados à ideia do pecado original, encarnam o espírito do mal; o boi, ligado a temas das populações rurais, representa a opressão e a esperança. Em suma, os personagens no mundo do mamulengo passam pela simbologia da miscigenação do povo brasileiro, o branco, o negro, o índio, bem como pelo mundo das inúmeras manifestações populares (humanas e dos bichos).

Desse modo, a cena teatral nordestina vai ganhando forma e permitindo a expansão da capacidade criadora de seus intelectuais, assim como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho,

que, por meio da literatura de cordel, das tradições populares do Nordeste, do Bumba-meu-boi, do mamulengo, entre outros, legitimaram a cultura nordestina como uma autêntica matéria-prima para grandes surtos de criatividade, influenciando outros artistas, como Benjamim Santos, que, baseado no Movimento Armorial, deu continuidade ao legado de Borba e Suassuna, ao transpor para o seu teatro infantojuvenil, na década de 1970, elementos da cultura popular nordestina, como a literatura de cordel, o mamulengo e a oralidade, presentes nos versos do cordel, na vida do sertanejo, entre outros.

2 A BIOS DE BENJAMIM SANTOS

Esta seção apresenta o perfil biográfico de Benjamim Santos, autor do texto dramático que será analisado neste trabalho. Para tanto, os pressupostos teóricos de Maria Eneida de Souza (2011) são utilizados no trato das questões da crítica biográfica, que se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns. Essa crítica não se concentra apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero. Desse modo, admite-se que a postura metodológica assumida nesta parte do texto é a perspectiva biográfica, por ser fundamental à compreensão do percurso vivido pelo autor Benjamim Santos e das relações que estabelece com *O Príncipe do Piauí*. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas sim de considerar esses acontecimentos como cara e coroa dessa moeda ficcional.

Para isso, fez-se um levantamento sobre o estado da arte da vida de Benjamim Santos no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, ao fim do qual foram obtidas duas teses de doutorado que exploraram o tema. Uma delas, de Francisco de Assis de Sousa Nascimento, defendida na UFF, no ano de 2009, no Programa de Pós-Graduação em História, sob o título *Teatro dialógico: Benjamim Santos em incursão pela história e memória do teatro brasileiro*. É uma pesquisa que investiga a relação entre história e o teatro abordando a vida e a obra de Benjamim Santos, sujeito que participou dos principais acontecimentos da produção teatral brasileira na segunda metade do século XX, fosse como espectador, autor, diretor, encenador ou crítico de teatro.

A segunda tese encontrada é de autoria de Idelmar Cavalcante Júnior, defendida no ano de 2017, no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFCE, intitulada: *Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. Essa tese analisa a constituição de uma memória oficial para o teatro pernambucano. Benjamim Santos é apresentado nesse trabalho como um mediador que possibilitou a argumentação sobre os consensos e dissensos inerentes à construção dessa memória oficial do teatro pernambucano, cuja constituição é pensada de forma genealógica. Essas duas teses serviram de subsídio para a construção desta seção, pois nelas estão contidas informações a respeito da trajetória de vida de Benjamim Santos.

Ademais, outras fontes de pesquisa foram consultadas, como, por exemplo, os jornais *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, além das revistas *Isto É*, *Veja*, *Caros*

Amigos e Cult, em suas versões eletrônicas, porém sem êxito, pois inexistia uma fortuna crítica acerca do autor. Importa destacar que essa busca se deu por meio de pesquisa com os seguintes descritores: “Benjamim Santos” e “O Príncipe do Piauí”, texto dramático de sua autoria. Diante da inexistência de outras fontes de consulta, não foi possível dar maior aprofundamento à discussão em torno da vida e da obra do referido autor. Isso só acentua a relevância desta pesquisa, por ser este um trabalho que contribui para o preenchimento desse vazio de análise em torno da obra dramaturgica infantojuvenil de Benjamim Santos, em especial o texto dramático *O Príncipe do Piauí*.

O teatro é, antes de tudo, diálogo. A dialogicidade presente no teatro é fruto das relações entre as pessoas em espaços distintos, seja nas grandes metrópoles, seja nos recônditos do sertão brasileiro. Em distintos momentos da história, o teatro surge como uma forma de arte que vai ao encontro do cerne do humano, uma arte que convida o espectador a conhecer um mundo multifacetado, em que os valores estão se tornando cada vez mais fragmentados. É por meio dessa arte que Benjamim Santos se insere na história da dramaturgia brasileira, em especial pela dialogicidade presente nos seus textos dramáticos.

Aos 19 anos, Benjamim Lima dos Santos foi para Recife, onde pretendia cursar Direito, porém, com sua sensibilidade, ao perceber como a população mais pobre vivia, mudou de ideia e dedicou-se aos estudos filosóficos no Seminário de Olinda, abandonando um possível futuro promissor na área das Ciências Jurídicas. Conforme aponta Nascimento (2009), seus pais, Benedito dos Santos Lima (Bembém) e Neusa da Fonseca Lima, assim como outros pais daquele espaço social, almejavam que os filhos se formassem no curso de Direito. Então, mandaram o filho caçula para Recife. Àquela época, era comum os pais escolherem a formação dos filhos, e os que eram considerados “bons filhos” davam continuidade ao trabalho dos pais.

Conforme aponta Nascimento (2009), na primeira metade do século XX, a escolha de uma formação acadêmica para a profissionalização de rapazes oriundos de famílias de posses, em especial a de Bacharel em Direito na faculdade do Recife, representava uma nova tomada de consciência do espaço, especialmente entre intelectuais que integravam uma ou mais gerações, desejosos de manter sua hegemonia no campo das decisões e do poder, na cultura e na economia, tendo o Nordeste como palco de disputas e debates.

O pai de Benjamim Santos, Benedito dos Santos Lima, foi um representante dos homens de negócio que dialogavam com a literatura, com as sociabilidades, com as novas formas de comportamento e com as práticas discursivas, por meio de uma linguagem em ação, que atribuía sentidos aos fatos e às coisas por força das atividades educativas formais e informais. Esse fato influenciou Benjamim a enveredar profissionalmente pelo caminho da dramaturgia.

Segundo Nascimento (2009), Benedito dos Santos Lima era editor do *Almanaque da Parnaíba*, um anuário lançado em 1924, que, desde os seus primeiros números, constituiu-se como uma literatura missionária, engajada particularmente no desenvolvimento da cidade. Sobretudo nos anos de 1930, era notório que o Almanaque tentava convencer a sociedade local de que Parnaíba era uma cidade moderna.

Benedito dos Santos Lima e os intelectuais que colaboravam na elaboração dos textos publicados no Almanaque eram simpáticos ao cosmopolitismo, de modo que uma Parnaíba aberta ao mundo era uma imagem não apenas desejada, mas também um projeto em execução em seus escritos. Nesse contexto, Benjamim Santos, como filho de Benedito dos Santos Lima, cresceu em um meio frequentado pela intelectualidade local, entre sujeitos que faziam parte da classe média parnaibana, como professores, funcionários públicos, empregados de companhias de exportação, estudantes e profissionais autônomos. Além disso, Segundo Cavalcante Júnior (2017), esses sujeitos constituíram um núcleo cultural avançado para o estado do Piauí no final dos anos 1930, com interesse particular em estudos de literatura e história, contemplando principalmente a cidade em que moravam.

Eles frequentavam o escritório de Benedito dos Santos Lima (que era uma continuidade de sua casa). Isso mostra o quanto o pai era referência para o filho, política e intelectualmente, além da contribuição que dera à formação cultural do futuro dramaturgo. O pai de Benjamim Santos costumava convidar artistas populares a se apresentarem em sua residência, mas isso não implica dizer que se identificava com tais tradições. Ele as percebia de forma paternalista, colocando-se como um intelectual que procurava incentivar tais manifestações, ao mesmo tempo em que concebia uma perfeita distinção entre os saberes e fazeres daqueles que eram destituídos de uma educação formal e o universo cultural do qual fazia parte.

Conforme aponta Cavalcante Júnior (2017), inspirado em seu pai, Benjamim Santos passou a ter simpatia pelas tradições populares ainda em seus anos de Parnaíba, antes de viajar para o Recife, em 1958.

Foi na Parnaíba que eu me iniciei em teatro, no circo. Foi na Parnaíba que eu vi esses espetáculos folclóricos, eles para mim eram muito importantes, foram e são até hoje, na minha formação, tanto da Marujada como do Boi e dos cantadores. Meu pai levava para o quintal de minha casa cantadores violeiros para fazer repente. Essa distinção entre o popular e o erudito não tinha muito [sentido] para mim, como não tem hoje; para o meu pai, eu acho que tinha. Ele jamais abriu espaço no Almanaque da Parnaíba para a cultura popular da cidade. Você não encontra no Almanaque Bumba-meu-Boi, Pastorinha, Marujada, violeiro... Toda a cultura popular da Parnaíba, não sei porque, já que ele gostava tanto e que ele tinha presente no escritório, no mercado e no circo, não aparece no Almanaque. Não sei explicar... (SANTOS, 2005).

Essa concepção de mundo foi decisiva para a formação cultural de Santos. Até hoje, os signos dessa época estão presentes nos trabalhos desenvolvidos por ele. O jornal mensal que edita na Parnaíba, desde 2008, recebeu o nome de *Bembém*, apelido de seu pai. A respeito desses signos, cabe a seguinte afirmação:

O destinado literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone. Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a trajetória pessoal se converte em ficção pela intromissão do outro na narrativa (SOUZA, 2011, p. 18).

Assim, torna-se necessário distinguir os polos da arte e da vida por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não neutralizar nem reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor, uma vez que: “Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho” (SOUZA, 2011, p. 19).

Embora, nas entrelinhas do texto, seja possível encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor, por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. Para Souza (2011), a diferença trazida pela crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.

De acordo com Nascimento (2009), Santos dedicou-se à Literatura com determinação. Ainda bastante jovem, lia clássicos e escrevia para o *Almanaque da Parnaíba*, produzindo, inclusive, charadas. Ganhou notoriedade pelo seu esforço e sua dedicação no Colégio São Luiz Gonzaga, espaço educacional exclusivo para o público masculino. Ali obteve adiantamento de séries, estudando durante toda a infância e adolescência com alunos de idades mais avançadas que a sua.

Segundo Cavalcante Júnior (2017), antes de sua ida para Recife, Benjamim Santos, tal como seu pai, passou a pensar a cultura a partir de um conceito hierárquico e a experimentar o mundo num tempo misto. Conseguia conciliar as tradições parnaibanas ligadas a uma burguesia mercantil com os signos da modernidade e ainda alimentar simpatia pelas tradições populares. Nele, havia espaço tanto para o tradicional como para o moderno. Por isso, sem perturbações, poderia se dedicar a sua formação católica e deslumbrar-se com James Dean, ídolo norte-americano que protagonizou o filme *juventude transviada* (1955) o qual passou a admirar, conhecendo a história e o trabalho do astro depois de sua morte. Procurou ler tudo o que

encontrava sobre ele, chegando a encomendar revistas em uma livraria da cidade. Ao mesmo tempo, encantava-se com o Bumba-Meu-Boi, a marujada e o artesanato do mercado popular. Para ele, a modernidade não ameaçava as tradições.

Conforme assevera Cavalcante Júnior (2017), embora Santos tenha dito que reconheceria a importância das tradições populares ainda em Parnaíba, sem um apelo regionalista como aquele que seduziu gente como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, o regionalismo acabou não se tornando um elemento importante para a construção da sua identidade antes de se mudar para Pernambuco.

Para Cavalcante Júnior (2017), na infância e na adolescência, o que fazia a cabeça de Benjamim Santos eram o Circo, a Literatura e o Cinema. O circo foi um signo importante da modernidade em sua cidade, pois “[...] era o lugar que reunia todas as camadas sociais da Parnaíba, durante duas horas, num espetáculo, dentro e fora. Porque quem não podia pagar ficava do lado de fora, chupando laranja” (SANTOS, 2008, p. 11).

As influências socioculturais de Benjamim Santos provêm de seu círculo familiar. Os pais o levavam para assistir a espetáculos das companhias teatrais recém-chegadas à cidade. No espaço doméstico, ocorriam representações de peças protagonizadas pelos filhos. A família do artista frequentava circos e casas de cinemas. Foi neste meio cultural que Benjamim Santos nasceu e se desenvolveu. Dessa forma, entende-se o motivo pelo qual o autor enveredou neste mundo cultural.

Santos também frequentou muito a biblioteca pública de Parnaíba nos anos 1940 e 1950, de acordo com Cavalcante Júnior (2017). Foi na biblioteca pública que leu William Shakespeare pela primeira vez e se tornou leitor de Machado de Assis. Começou a frequentar o lugar ainda menino, como extensão da biblioteca de seu pai.

No Cinema, nos livros e nas histórias em quadrinhos que lia, acabou seduzido por um objeto de desejo inusitado para uma criança: a cidade de Paris.

[...] esta paixão vem de infância, de assistir filmes, de ler sobre a Revolução Francesa. Meus amigos me gozaram muito, porque, quando menino, encontraram um caderno meu que tinha um conto que começava assim: “Paris 1789”. Aqui na Parnaíba, o cinema pobre, o Ritz, era o que passava os filmes franceses, porque o cinema da elite só passava os americanos. No Ritz, eu vi os grandes filmes dos anos 50.

Também criei Paris em minha cabeça, através de muitas leituras. A Dama das Camélias (Alexandre Dumas), o Corcunda de Notredame (Victor Hugo) e Émile Zola, Balzac, Flaubert... eu cheguei a Paris, e Paris já estava toda dentro de mim (SANTOS, 2005).¹

¹ Entrevista concedida ao pesquisador Francisco Nascimento em 2005.

De acordo com Cavalcante Júnior (2017), Santos foi a Paris no final dos anos 1980. Aproveitou a oportunidade para conhecer também a Inglaterra e a Itália, mas era Paris o seu lugar preferido, tanto que retornou cinco vezes à cidade. Em todas essas viagens, Paris nunca lhe foi estranha. Como no caso de Fedora, a cidade capturada por diferentes subjetividades, descritas por Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis*, já havia uma Paris na vida de Santos:

[...] ao chegar, peguei um ônibus e saltei no Arco do Triunfo, inteirinho na minha frente! Meu hotel ficava no miolo do Quartier Latin, e eu cheio de histórias na cabeça. Eu sabia Paris! Fui só reconhecendo as coisas, fiz roteiro de personagens: o roteiro Hemingway, com o lugar onde ele morou, a livraria que frequentou, o hotel Ritz, onde se hospedava, outro era o roteiro Joana D'Arc. Nem os parisienses conhecem todas as estátuas de Joana D'Arc que tem em Paris, e eu fui em todas (SANTOS, 2005).

Com relação ao Cinema, segundo Cavalcante Júnior (2017), Benjamim Santos chega a afirmar que aprendeu mais com ele do que com o colégio, conforme se observa neste depoimento:

Eu sempre fui *en avant*, eu sempre fui *gauche*, eu sempre fui *under* de elite, eu sempre fui diferente, porque, além de ser um menino atrevido, do ponto de vista cultural..., eu era o das turmas de dez e doze anos que sabia pronunciar *Jesse James*, quando todo mundo pronunciava Jesse James, que sabia dizer nome de artistas, nomes de filmes em inglês, quando eles não sabiam, porque eu me ligava nos sons e ouvia a pronúncia... (SANTOS, 2005).

Para Cavalcante Júnior (2017), isso mostra não apenas o quanto Benjamim Santos era sensível aos signos da modernidade, mas também deixa transparecer sua capacidade e disposição para superar o mero deslumbramento e dialogar com os novos tempos, aprender com eles:

[...] o cinema é a força mais influente dentro da minha formação. Mais do que a literatura. Na formação da Parnaíba. Eu comecei a ver cinema com seis, sete [*sic passim*] anos de idade. Com nove, dez anos de idade o castigo de meu pai era não ir para o cinema durante um mês. Para mim era o terror (SANTOS, 2005).

Quando Benjamim Santos terminou o ginásio, em 1954-1955, foi estudar no Colégio Caixeiral, à noite. Para ele, fazer um curso noturno era o começo da liberdade: “[...] mudava tanto em um colégio fardado que eu e dois amigos fomos suspensos cinco dias, e meu pai e minha mãe nunca souberam, porque a gente saía de casa todo dia com o livro e não ia para a escola, ia para a sinuca” (SANTOS, 2005). Os salões de sinuca tiveram uma força muito grande entre a juventude da época de Benjamim Santos.

Chegada a hora de estudar no Ensino Médio, as opções eram ou ir estudar fora, ou ficar em Parnaíba, para fazer o curso de contabilidade, ou estudar no Ginásio parnaibano, fazendo o

curso científico. Preferiu a escola Caixeiral, mesmo não tendo nenhuma identificação com o curso, porém era uma das poucas opções que os jovens tinham. Próximo de terminar o curso, Benjamim Santos já começava a se preocupar com o que faria quando se formasse. A falta de opções em Parnaíba acabou levando-o a Pernambuco, para disputar uma vaga na Faculdade de Direito de Recife.

Assim, segundo Cavalcante Júnior (2017), Benjamim Santos mudou-se para Recife para estudar Direito, porém não imaginava que a literatura e a representação iriam lhe proporcionar outras sensações. Segundo Benjamim Santos (2008), ele foi para Recife sem opção definida, como acontecera no final de seu curso ginásial em Parnaíba. Sabia que não queria Ciências Exatas nem Filosofia e Sociologia, das quais dominava os fundamentos básicos. Sobrava o Direito, que exigia conhecimentos em disciplinas que já despertavam o interesse dele há muito tempo, tais como Português, Literatura e Língua Estrangeira. Estas disciplinas, posteriormente, fariam com se aproximasse cada vez mais do teatro. Decidiu que iria para o Recife e que passaria um ano se preparando para o vestibular.

O artista, conforme assevera Cavalcante Júnior (2017), foi um “corpo ativo”. Aprendeu a frequentar a noite e a lidar com os seus personagens, os bêbados, as prostitutas e os marginais. Não estava mais na Parnaíba, sob proteção da família. Aventurava-se no *underground* de uma grande metrópole e, aos poucos, foi criando uma percepção simpática sobre esses personagens menos afortunados das sociedades capitalistas.

No Recife, portanto, sua experiência com o povo não foi apenas uma relação conceitual com a imagem telúrica do homem do campo, idealizada por folcloristas, que se tornou a síntese da matriz da identidade nacional. Imagem que, por exemplo, fascinava o Teatro do Estudante de Pernambuco. Foi, ao contrário, uma relação com o homem do espaço urbano. Seu contato com as artes e a cultura do Recife também foi importante, pois Benjamim pôde aprofundar seus conhecimentos sobre Cinema e Literatura.

Estabelecido na cidade, é convidado pelo amigo Roberto Ramalho a assistir ao seu primeiro espetáculo em Recife, no Teatro de Santa Isabel, o clássico *Medéia*, encenado pelo Grupo de Teatro Universitário de Pernambuco (TUP). No vislumbre do espetáculo teatral, Benjamim Santos reencontrou suas memórias e se reconheceu enquanto sujeito colaborador daquele momento. Sua formação ocorreu no entrecruzar do “protagonista” com o “espectador” e o “espaço”. Nesse viés, experimentou sensações oriundas daquele novo espaço cultural. Antes de assistir ao espetáculo no Teatro Santa Isabel, o artista tinha assistido apenas a espetáculos de circo, como *O conde de Monte Cristo*, *O louco da aldeia*, entre outros. Também obteve contato

com dramas religiosos, os quais eram apresentados no colégio em que estudava, além das encenações que realizava em casa, quando menino, para entreter a família.

Até aquele momento, Benjamim Santos só conhecia os espaços improvisados para apresentações em sua cidade, como o picadeiro do circo e o auditório do seu colégio. Sua ida ao Teatro Santa Isabel foi o seu primeiro contato com um espaço que possuía todas as suas características de teatro (local para representações cênicas) propriamente dito. Contudo, desde a infância, Santos tivera contato com textos teatrais de William Shakespeare, como *Hamlet*, *Rei Lear* e *As alegres comadres de Windsor*. No entanto, os espetáculos por ele presenciados eram de tamanha simplicidade que a trama e o desfecho importavam mais que a palavra. Dessa forma, esses espetáculos não estavam no nível dos primeiros espetáculos teatrais com que teve contato na infância e adolescência, que lhe despertaram profundas sensações.

Conforme Nascimento (2009), Benjamim Santos, como assíduo espectador do teatro recifense, testemunhou a realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que aconteceu em 1958, mesmo ano de sua chegada ao Recife. Este evento propiciou à cidade grandes espetáculos, dos mais variados tipos. Foi um momento de profundas transformações culturais em Recife, no qual se dava espaço a novos atores e dramaturgos na cena teatral local.

O destaque do Festival deve-se, em grande parte, à utilização de múltiplas linguagens na cena do palco: “Ao tempo em que eram encenadas tragédias gregas em uma casa de espetáculo, em outra se podia assistir a uma comédia de costumes, tal como era apresentada no Rio de Janeiro, ou em Recife, bem ao estilo de Ariano Suassuna (NASCIMENTO, 2009, p.185)”. Dessa forma, as apresentações não eram uniformes. A liberdade artística comandava o espetáculo teatral, de maneira a atender todos os gostos dos espectadores, alimentando assim uma estética de recepção em meio ao seu ecletismo.

A realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes marcou a história cultural da cidade, pois: “produziu em Recife uma ebulição artística. O festival aconteceu no mês de julho, e, ao cabo de dez dias, a cidade se transformou em um cenário de importantes apresentações, que viriam a contribuir, *a posteriori*, para fortalecer as demais criações teatrais do Nordeste (NASCIMENTO, 2009, p. 190)”.

O Festival possui um significado especial, pois, por sua causa, foi possível observar e analisar as principais produções que participavam da cena teatral naquele momento, os dramaturgos, os encenadores, as estéticas teatrais e, sobretudo, os indícios da modernização do teatro brasileiro. Para Nascimento (2009), o significado principal do Festival foi a experimentação de uma linguagem instauradora de sentido, resultante de uma dramaturgia

reveladora da necessidade de renovação e de novas estéticas de encenação em momentos de crise, do uso de cenários, figurinos, iluminação e bricolagem.

Essa nova linguagem, testemunhada pelos participantes, funcionou como instrumento de aprendizagem: “agindo em zonas profundas da cognição humana, ampliando o arcabouço cultural e trazendo avanços ao processo de modernização do teatro nacional (NASCIMENTO, 2009, p. 191)”. Foi nesse festival que Benjamim Santos teve contato com as primeiras obras dramáticas de Ariano Suassuna. Ao fim do evento, Santos estava ainda mais sensibilizado com as formas da arte teatral. Suas peças eram retroalimentadas pelas experiências cantadas por repentistas, evocando assim a identidade dos sujeitos por meio da musicalidade e do processo mnemônico popular.

Com relação às casas de espetáculos em que foram encenadas as obras, muitas apresentações teatrais do Festival Nacional aconteceram no Teatro de Santa Isabel, assim como no Teatro do Derby, lugar em que Benjamim Santos teve o primeiro contato com Jair Miranda, que, na época, trabalhava como cenotécnico no local, além de ser o responsável pela bilheteria. Sua influência, no que tange à preparação de cenários e de arranjos, foi significativa para a formação técnica de Santos.

As visitas frequentes aos teatros de Recife proporcionaram a ampliação do arcabouço cultural do jovem aprendiz Benjamim Santos, assim como aqueles espetáculos do Festival, como o clássico *Morte e Vida Severina*, escrito como poesia, que retrata a forma de morte e de vida no sertão, espaço da dor e do suplício.

Dessa forma, nota-se que a teatralidade da obra de João Cabral de Melo Neto também teve importância na formação do dramaturgo, pois, pelo teatro, mais do que dizer verdades que denunciam a opressão, é possível, expressar várias verdades negadas pelo controle e pelo medo àqueles que detém algumas formas de poder e as utilizam para criar mecanismos de morte, projetando-se assim uma concepção de teatro realista, popular e transformadora.

Segundo Nascimento (2009), o destaque para a obra de João Cabral de Melo Neto na memória de Benjamim Santos demonstra a carga de significação que o dramaturgo deu aos textos e as performances dos autores com os quais manteve contato: “dos quais pôde assimilar as intenções e pretensões, internalizando assim suas propostas, o que demonstra a preocupação em empreender um teatro que liberta, que desperta sonhos, que projeta desejos e, pela arte, produz um ideal de vida (NASCIMENTO, 2009, p. 193)”.

Pouco a pouco Santos foi perdendo o interesse pelo curso de Direito. Permaneceu apenas dois anos na faculdade, durante esse tempo no curso; no primeiro período, já embevecido na compreensão da Ciência do Direito e comprometido com os estudos jurídicos, foi o único aluno

a receber nota máxima na primeira prova da disciplina de Introdução à Ciência do Direito. A exigência do curso foi um dos fatores que o deixaram cético se, de fato, era o que vislumbrava para sua vida profissional.

Durante esse período inicial em Recife, Benjamim Santos também participou de grupos de jovens da Igreja Católica, fazendo amizade com estudantes como Arakém Tabajara, Marcelo Lavenere e Romeu Padilha, jovens integrantes da Juventude Universitária Católica (JUC). Conforme assevera Nascimento (2009), compreender a influência da formação católica de Benjamim Santos, externada por uma sensibilidade humanitária, é um exercício necessário para inserir sua obra dramática em momentos de criação e encenação: “em propostas de engajamento, denúncias, opções ideológicas e em categorias privilegiadas. Sua arte é uma clara identificação do autor, um direcionamento de seus percursos de vida e suas opções pessoais (NASCIMENTO, 2009, p. 198)”.

Segundo Souza (2011), a precariedade e o desconforto do homem moderno traduzem as inquietações ligadas a problemas de natureza identitária, surgidos pela convivência do eu com o outro. Portanto, todas as experiências vivenciadas por Benjamim Santos são imprescindíveis para a construção de sua *bios*. O tempo, analisado enquanto categoria frágil e nômade, capaz de modificar a relação do sujeito com o mundo pelo engendramento de uma estética dos fluidos, modifica a construção de imagens. Esse sujeito, que é lançado ao mundo, vai se moldando e construindo sua identidade.

Durante esse período de sua vida, Santos consolidou amizades em Recife e começou a participar de grupos teatrais, visitando teatros e absorvendo possibilidades estéticas e de encenação até compreender que os espaços podem ser transformados em espaços cênicos. Em meio àquele turbilhão de sensações e experiências teatrais, o dramaturgo participou de vários eventos artísticos. O contato com artistas de distintas vertentes propiciou ao jovem momentos de indecisão e conflitos internos.

Como se pode perceber, trajetória de Santos no Recife foi irregular. Até então sem certezas definitivas e procurando consumir o que a cidade grande poderia lhe oferecer em termos artísticos e culturais, ele resolve se tornar padre, acreditando que tinha uma missão a cumprir, uma vocação.

2.1 ENTRE IDAS E VINDAS: O PROTAGONISMO DE SANTOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Reorientando seus projetos pessoais, em 1961, Benjamim Santos abandonou o curso de Direito e ingressou no seminário de Olinda. Mesmo sabendo que estudaria Filosofia, seu afeto pelo teatro continuou a acompanhá-lo na nova cidade, pois a administração clerical do seminário também apreciava a arte dramatúrgica. Após dois meses no Seminário de Olinda, o artista foi convidado por Marcelo Cavalhera (superior do seminário) para dirigir a peça *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, escrita em versos, num misto de comédia, poesia e farsa.

Como aponta Cavalcante Júnior (2017), assim Benjamim Santos começou sua trajetória como autor e diretor de teatro. No início, eram atividades puramente lúdicas, previstas na programação do Seminário para os momentos de descontração dos seminaristas, entre as atividades curriculares. Benjamim não gostava dos *shows* que eram normalmente apresentados e resolveu criar os seus próprios espetáculos para a comunidade.

O sucesso evidente da apresentação foi assunto durante vários dias pelas ladeiras e casarios históricos de Olinda. Poucos dias depois, os seminaristas, alunos de filosofia, montaram um *show*. No repertório, inseriram vários números artísticos. Os seminaristas mostraram seus talentos, como canto, recitação de poesia, execução de piano etc. Santos formou um grupo de teatro, juntamente com seus colegas de seminário, com o qual montou diversos espetáculos.

O artista ficou conhecido em Pernambuco como autor de textos religiosos, especialmente com seu texto *Louvação*. Essa foi sua primeira peça de teatro que, segundo Santos, “podia ser encenada”: tratava-se de um auto de Natal. Com as devidas associações, a diegese se constitui em um Natal no espaço do sertão. As personagens se configuraram, dramaturgicamente, por meio da alegoria, como “O Anjo”, “O Boi” e “A Burrinha do Bumba-meu-boi”. A peça foi levada para o Recife, e a materialização cênica foi realizada por um grupo de jovens atores amadores, todos na faixa etária dos 15 aos 17 anos. O dramaturgo colocou em cena os personagens que fizeram parte do seu círculo cultural quando ainda morava em Parnaíba, PI. Note-se a referência pessoal à juventude de Benjamim Santos, especialmente quando recebia, em casa, visitas de cantores populares, proporcionadas por seu pai. Desse modo, faz-se pertinente compreender que

[...] a crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo e assim por diante. (SOUZA, 2011, p. 20).

Reunidos por um fio temático e enunciativo, independentemente de suas intenções ou da época em que viveram, escritores legam farto material biográfico, a ser explorado no nível teórico e ficcional. “O próprio acontecimento vivido, lembrado ou imaginado pelo autor é incapaz de atingir o nível de escrita adequado se não for processado com o mínimo de distanciamento e o máximo de invenção” (SOUZA, 2011, p. 28). Para a autora, a crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar que a ficção é produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico.

Findada sua trajetória no Seminário de Olinda, Benjamim Santos não se ordenou padre; acabou por retornar à cidade de Recife. No final de 1963, logo que acabou o curso de Filosofia, desistiu também do Seminário, percebeu que não era o que ele queria. Como tantos jovens brasileiros dos anos 1960, sobretudo os dos grandes centros urbanos, Benjamim Santos, aos 24 anos, resolveu abandonar o conforto dos projetos que a família e a Igreja ofereciam para a segurança dos seus e passou a traçar seus próprios caminhos. Era uma época de forte protagonismo juvenil.

Em 1964, iniciou seu trabalho profissional no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, participando da equipe do projeto de educação de adultos. Nesse momento, teve contato com os postulados de Paulo Freire e do Teatro do Oprimido – método teatral que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais, as quais foram elaboradas pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal. Para Boal, os principais objetivos do Teatro do Oprimido são a democratização dos meios de produção teatral; o acesso à arte dramática pelas camadas sociais menos favorecidas, não apenas como expectadores; mas, sobretudo, como fazedores de teatro; bem como a transformação da realidade por meio do diálogo teatral.

Além da experiência como educador, a aproximação com as ideias de Paulo Freire (para quem a leitura de mundo precede a leitura da palavra) propiciou ao dramaturgo uma outra contribuição: a de encenador. O teatro de Santos é de cunho didático e aborda dilemas sociais. Seu projeto estético conduz o leitor/espectador a uma profunda reflexão, visando à transformação social por meio da tomada de consciência, especialmente no momento histórico em que o Brasil se encontrava, sob a égide da Ditadura Militar.

Conforme Prado (2008), na década de 1960, o Brasil passava por um momento politicamente conturbado. A censura de espetáculos e a perseguição dos militares aos artistas criavam um cenário aterrorizante, tanto para a população quanto para os artistas. O sistema

opressor obrigava a classe artística a reconfigurar sua linguagem. Da mesma forma, o teatro tentava acompanhar os movimentos culturais que ocorriam na Europa e nos Estados Unidos.

De acordo com Nascimento (2009), nesse contexto, a dramaturgia brasileira passava pelo crivo da censura. Os censores liam os textos e assistiam aos espetáculos. Procuravam observar, dentro de suas perspectivas, nas falas, nas indumentárias e nos gestos (ações), se havia algo que contrariasse os princípios da “moral” e os “valores sociais” que postulavam. Não obstante, na realidade, queriam ter o controle absoluto do que estava sendo representado ao público, a fim de evitar a formação crítica de um público independente e reflexivo. Desse modo, era necessário reorganizar a dramaturgia brasileira. O *modus operandi* do teatro moderno, em solo nacional, consistia em metaforizar o conteúdo crítico contemplado nos textos.

Conforme afirma Nascimento (2009), nesse processo, em que novos signos passaram a integrar a linguagem e novas expressões foram inventadas, os dramaturgos assumiram um papel primordial, pois não apenas suas obras eram indicativos dos feitos humanos, mas também suas próprias vidas e as influências estéticas refletiam a consciência de um processo em constante evolução. “Por isso, durante esse processo de renovação do teatro brasileiro, também o dramaturgo e suas obras podiam ser compreendidos e inseridos no universo de produção e recepção em que também atuam os críticos, o público e os próprios artistas (NASCIMENTO, 2009, p. 205)”.

É partir dessa experiência que o teatro moderno se consolida no Brasil, como aponta Nascimento (2009), por meio de uma dramaturgia que nasceu do contato do escritor com os problemas sociais, com os conflitos interiores: “com os sonhos e anseios de grupos sociais organizados, com os suplícios de moradores urbanos, do campo ou do sertão, com a sofisticação das produções profissionais, mas também com a criatividade dos pequenos grupos teatrais amadores, que reclamavam seus lugares na cena do espetáculo (NASCIMENTO, 2009, p.207)”.

Em conformidade com os pressupostos de Nascimento (2009), entre as produções teatrais que rompem com os modelos formais e se enunciam sob o rótulo do teatro moderno, estão aquelas escritas e encenadas na década de 1960. Foi nessa fase da história que surgiu o movimento que revolucionou a história do teatro ocidental: Teatro Engajado, um teatro de denúncia e de reivindicação da liberdade, da democracia e da colaboração do povo que se anuncia por meio da linguagem.

Ademais, a linguagem teatral é uma forma de linguagem humana como qualquer outra. Sua peculiaridade reside em associar os elementos da estética à representação da vida humana, passando a ser entendida como sistema de signos ou elaborações entre as pessoas, com o objetivo de promover a expressão de pensamentos, princípios axiológicos e emoções, representados no palco (NASCIMENTO, 2009, p. 207).

Na visão de Nascimento (2009), é possível perceber que, na década de 1960, em plena vigência da Ditadura Militar, muitas peças de teatro continham elementos linguísticos próprios de uma tomada de consciência social, no que se refere aos problemas que incomodavam a sociedade, em seus anseios, sonhos e angústias. Nesse período, muitos grupos de teatro desenvolveram práticas em seus discursos, a partir de um enfoque politizador, instigando assim, por meio de encenações, a percepção de novos sentidos e a proliferação de novas formas de atuação social.

Segundo Nascimento (2009), pautado nesses ideais, foi criado, em Recife, o Grupo Construção, por iniciativa do dramaturgo Benjamim Santos, como prática produzida pela linguagem. Sua criação aconteceu num momento de grandes tensões sociais, utilizando-se de uma linguagem problematizadora e grandemente empenhada nas lutas em prol da sociedade.

Nascimento (2009) esclarece que a experiência teatral do Grupo Construção teve início em 1964, no mesmo ano em que foi deflagrado o Golpe Militar no Brasil, que aboliu o projeto de educação de jovens e adultos do qual Benjamim Santos fazia parte como responsável pela capacitação dos professores, esse projeto utilizava o método de conscientização executado pelo educador Paulo Freire.

Nascimento (2009) assevera que, somada a isso, a censura passou a fazer parte do cotidiano dos artistas. Suas ações, persecutórias e inibitivas, portanto, são propensas a análises indicativas do contexto histórico. A relação de inquietação entre Benjamim Santos e o contexto de repressão militar pode ser evidenciada por meio do seu profissionalismo no Departamento de Extensão Cultural. Nesse contexto, a repressão das ações, ligadas ao campo da subjetividade e do inconsciente, indica, por meio das encenações na década de 1960, a potencialidade do campo pulsional.

Diante desse cenário, Santos buscou novos projetos para sua produção teatral. Segundo Nascimento (2009), o dramaturgo criou então o Teatro de Arribação. Subsidiado por uma cooperativa de usineiros do Estado de Pernambuco, Benjamim Santos foi convidado a escrever e dirigir espetáculos para a Cooperarte, um grupo envolvido com teatro que buscava destinar espetáculos aos camponeses que trabalhavam nas usinas de produção de açúcar da Zona da Mata. Um desafio contraditório, sem dúvida, pois os espetáculos levados até esses trabalhadores eram financiados por seus patrões.

Dessa forma

a experiência teatral, longe de ser meramente um vínculo profissional, constituiu-se como espaço de debate, de reflexão, de tomada de consciência acerca da conjuntura política, econômica e social. O Teatro de Arribação foi uma das experiências mais profícuas do autor em sua tentativa de levar o teatro às camadas populares,

favorecendo com isso a aproximação de novos jovens, que integravam o grupo em práticas formativas desempenhadas por esse teatro. (NASCIMENTO, 2009, p. 208)

Um dos espetáculos de destaque produzidos por Santos nesse grupo foi a peça *Andorra*. Segundo Nascimento (2009), o enfoque dramático presente em *Andorra* privilegia a reflexão acerca da tolerância e da convivência com as diferenças, com a diversidade.

o espetáculo montado por Santos mostra as reações de uma cidade chamada *Andorra* (pequeno principado que se situa entre a França e a Espanha, nas montanhas dos Pireneus), ameaçada por um perigo iminente, no caso, a invasão alemã durante a Segunda Guerra Mundial, o advento da ideologia ariana, que pregava o antissemitismo (NASCIMENTO, 2009, p.191)

Após suas últimas apresentações, Benjamim Santos se desvinculou do grupo. Segundo Nascimento (2009), posteriormente, Santos foi convidado a dirigir o Teatronco, grupo de Teatro de Bonecos. Essa experiência proporcionou ao dramaturgo o contato com uma direção de teatro de bonecos. Ali compreendeu as formas de trabalho e as diversas técnicas utilizadas pelos bonequeiros para a montagem de espetáculos destinados ao público infantojuvenil e adultos. Benjamim Santos produziu *A barca d'ajuda*, um sucesso de crítica e de público. Ocorre, todavia, que este trabalho não lhe rendeu, financeiramente, o esperado. Naquele momento, os valores exigidos pelos aluguéis das casas de espetáculos estavam inflacionados, o que inviabilizava a sua utilização.

empenhando-se em produzir espetáculos teatrais que suscitasse questionamentos e reflexões, Benjamim Santos produziu esta peça, que estreou em Recife como seu último espetáculo naquela cidade. No espetáculo *A Barca d'Ajuda*, o texto produzido por Benjamim Santos trata da falta de alimentação durante uma viagem, em que os marujos, quase morrendo de fome, decidem que um dos tripulantes será comido para adiar o sofrimento dos outros. Tiram a sorte sete vezes, e por sete vezes a sorte recai sobre o capitão da nau. Quando iam devorá-lo, avistaram terra, e o resultado se torna favorável para todos. (NASCIMENTO, 2009, p. 192)

Essa nova maneira de fazer arte teatral, consagrada como “teatro dialógico”, foi introduzida no cenário brasileiro por Ariano Suassuna, professor de Benjamim Santos na disciplina de Estética durante o Seminário Regional do Nordeste, em Olinda, Pernambuco. Com ele, Santos aprendeu a usar a Literatura de Cordel como fonte para criar arte erudita e se iniciou em Federico García Lorca, importante poeta e dramaturgo espanhol. Sua obra era frequentemente carregada de elementos tradicionais e populares e, ao mesmo tempo, ele desenvolveu em seus textos outros traços culturais.

No curso de Estética, que durou um ano, Benjamim Santos e Ariano Suassuna se conheceram. O aluno chamou a atenção do professor com um excelente desempenho na disciplina, mas só após Santos deixar Olinda para retornar a Recife que a relação entre professor e aluno ficaria mais íntima. Santos visitou várias vezes a residência de Suassuna. Tempos depois, Suassuna indicou o aluno para ministrar a disciplina de Estética no Seminário de Olinda.

Após o término do curso de Filosofia, o dramaturgo parnaibano iniciou a carreira de docente no ensino superior. Com efeito, deu continuidade ao trabalho de seu mestre Ariano Suassuna, com quem, à época, já havia selado uma grande amizade.

Observando-se essa relação, pode-se dizer que os dramaturgos, em grande parte de suas criações artísticas, buscam, por meio de críticas reflexivas, o entendimento da sociedade civil organizada. Ambos fazem uso da realidade que os circunda, apresentando, em suas obras, o discurso crítico que satiriza o poder político e econômico e, por extensão, o meio social. Nesse segmento, o teatro dialógico de Benjamim Santos estabelece uma conexão entre o meio social e o indivíduo.

Ademais, pautado pelos ideais do Movimento Armorial, Ariano Suassuna escreveu histórias fincadas na tradição do povo nordestino, na tentativa de construir uma nova forma de arte, de cunho regionalista, mas cujos limites fronteiriços não impedissem a propagação nacional deste novo teatro: o Teatro Popular do Nordeste. Por valorizar e tematizar em suas peças assuntos até então nunca privilegiados, tornou-se um dos maiores representantes deste novo teatro nacional. Suassuna trouxe à baila encenações populares e festas advindas do sertão, caracterizando personagens que fazem parte de espaços marginalizados, assim como seus modos de sobrevivência.

Na década de 1960, Santos pôde se aprimorar tecnicamente como diretor de teatro, dando continuidade ao Teatro Popular do Nordeste. Tempos depois, Hermilo Borba Filho externou seu reconhecimento ao trabalho desenvolvido por Benjamim Santos, indicando-o para ser professor de Interpretação no curso de Direção da Escola de Belas-Artes. Benjamim Santos apreendeu aí muitos dos elementos cênicos que utilizou em suas criações para o teatro, frutos do convívio com dois grandes dramaturgos brasileiros. A estreita relação com Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros profissionais da área criou as condições para que Benjamim Santos valorizasse a cultura popular nordestina em suas criações cênicas.

Nessa perspectiva, a dramaturgia de Ariano Suassuna e a estética de Borba Filho contribuíram significativamente para uma nova concepção de teatro no Nordeste, que acabou por se difundir Brasil afora. Ambos, cada qual com suas especificidades, criaram uma prática discursiva de modernização do teatro brasileiro, de valorização dos espaços sociais, bem como de suas diversas manifestações culturais. Esse teatro reinventado, chamado de Teatro Nordestino, é marcado pela linguagem dramática, mas composto esteticamente pelas manifestações culturais populares, com ênfase na valorização dos costumes do povo nordestino. A linguagem deste teatro quebra padrões e se preocupa em expor as questões íntimas do humano, seus problemas sociais, suas contradições etc.

Por meio da montagem da peça *Morte e Vida Severina*, obra escrita por João Cabral de Melo Neto, Benjamim Santos construiu sua representação do sertão pernambucano. Até aquele momento, Santos não tinha conhecimento dos dramas existentes nos espaços que compreendem o sertão brasileiro. Somente a partir de 1961 estabeleceu contato com a realidade sertaneja, contemplando os modos de vida e os conflitos de interesse que produzem uma realidade ambígua: a vida que tenta a todo custo vencer a morte.

Apesar da presença de outras influências, é por meio do teatro de Ariano Suassuna, com ênfase na estética Armorial por ele empreendida, que Benjamim Santos dá continuidade à utilização das imagens do sertão. Ariano Suassuna usou em sua dramaturgia elementos à primeira vista simplórios, como a literatura de cordel e a religiosidade popular, assegurando, por meio dessa linguagem, a presença do povo nos palcos.

Segundo Nascimento (2009), as peças de Ariano Suassuna são alimentadas pelas experiências cantadas por repentistas que, na maioria dos casos, não possuíam um elevado nível de escolaridade formal; alguns sequer sabiam ler. Sua aprendizagem era resultante do cancionário popular, dada pelos processos consuetudinários ou pelos processos de imitação e experimentação. O principal elemento que mantinha presente a identidade cultural era a constituição de uma arte que privilegia a forma de vida dos sujeitos, por meio da musicalidade e da presença de uma memória ancestral.

De acordo com o autor, todas as peças a que Santos assistiu no I Festival de Teatro do Estudante, os dramaturgos que conheceu, os diretores, os estilos teatrais, enfim, todas aquelas experiências produziram-lhe impressões que não escapavam de sua mente. O Festival também serviu como um curso intensivo de iniciação ao teatro a todos aqueles que, a exemplo de Benjamim Santos, conseguiram assistir os grupos e as obras encenadas.

naquele laboratório, todos os experimentos estavam a serviço do povo, que se tornava parte integrante dos experimentos bem-sucedidos, de muitas maneiras. As novas estéticas apresentadas, bem como as obras encenadas, serviram para dar visibilidade às novas produções e destacar os jovens atores, diretores e demais profissionais. No entanto, muitos nomes foram esquecidos; não apenas montadores, carregadores e cenotécnicos mas também um grande número de atores, escritores e diretores não tiveram seus registros capturados pela história. (NASCIMENTO, 2009, p. 112)

Mais adiante, conforme estudos de Nascimento (2009), no início da década de 1970, quando resolveu ir para o Rio de Janeiro pela segunda vez, Benjamim Santos não era conhecido na capital pelo público apreciador de espetáculos. Chegou ao Rio de Janeiro sem visibilidade alguma. Não conhecia nenhum parente ou amigo naquele local. Morou, durante algum tempo, no Solar da Fossa, lugar em que se hospedaram artistas iniciantes como Gal Costa, Caetano Veloso, Tim Maia, entre outros. Era um local de moradia para os artistas pobres. Naquele

momento, Santos tinha 36 anos de idade era conhecedor das estratégias necessárias para ingressar no circuito teatral, pois cultivava a firme certeza de que sabia fazer teatro, escrever peças e dirigir espetáculos. Decidiu investir na dramaturgia infantojuvenil, escrevendo peças para concorrer a premiações em concursos.

Durante sua estada no Rio de Janeiro, na década de 1970, Benjamim Santos escreveu onze peças infantojuvenis, dentre as quais uma parte foi destinada aos concursos de teatro. É importante salientar que começava aí uma nova fase na vida do escritor, dramaturgo, encenador e diretor. Tais peças são frutos dos conturbados anos 1970, em um contexto de Ditadura Militar. Cada verso de Benjamim Santos é notoriamente o resultado do trabalho auspicioso do seu autor. Mas não só. Com o incentivo dos concursos de dramaturgia, houve um ato pessoal e individual de escrita.

O teatro infantil de Benjamim Santos foi concretizado longe de interpretações idealistas do universo das crianças. Essas peças infantis não eram, a princípio, uma previsão na carreira do autor. Inicialmente, ele sequer tinha a intenção de escrever teatro voltado para esse público; tratava-se de nicho teatral que nunca praticara ao longo dos anos em que viveu e trabalhou em Recife. Benjamim Santos reconhece, sem falsos pudores, que seu primeiro impulso em direção ao teatro infantil deu-se em 1971, tendo em vista a possibilidade de concorrer ao dinheiro do prêmio de um concurso do Serviço Nacional de Teatro. Desse modo, não se voltou a algo programático ao incorporar em seu teatro para crianças elementos ligados ao que seria uma cultura nordestina. Se o Nordeste está presente nas peças infantojuvenis de Santos, e algumas vezes ele está, sua aparição não se dá em sua forma mais óbvia, que é aquela ligada aos signos do sertão.

O Nordeste, para o dramaturgo, é algo mítico, e personagens tidos como nordestinos são incluídos como categorias em seu teatro: a rendeira, a bordadeira, o pescador e o vaqueiro, por exemplo. Parnaíba é um município localizado no norte do estado do Piauí, a cidade natal de Santos. Esporadicamente, referências a ela aparecem no formato de lembranças. Classificações, por vezes tão difíceis, como a cultura nordestina ou popular, quando articuladas pelo dramaturgo, aproximam-se do campo simbólico, da metáfora. Um exemplo dessas características é a peça *O Príncipe do Piauí*, objeto de análise desta pesquisa. A ela será dado maior enfoque na próxima seção.

Além dos aspectos visíveis da cultura popular do Nordeste na peça em questão, importa ressaltar que se percebe em seu enredo uma relação com a vida pessoal do dramaturgo, como, por exemplo, os nomes das personagens, que se referem aos pais de Benjamim Santos. Com

efeito, nesse amálgama entre ficção e realidade, a pesquisadora Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, afirma que,

[...] ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivido pelo autor, deve distinguir-se entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada para a ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso (SOUZA, 2011, p. 19).

Ainda que se consiga perceber a relação entre os textos de Santos e sua biografia, faz-se necessário reconhecer a liberdade poética da obra na (re)construção desses perfis biográficos. Consiste em procedimento de mão dupla, qual seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário, como faz Benjamim Santos em seus textos.

Portanto, é imprescindível compreender o percurso feito por Benjamim Santos, desde os seus primeiros anos de vida em Parnaíba, no interior do Piauí, até sua ida para Recife, onde pôde expandir seus horizontes, lugar em que esteve em contato com as mais diversas possibilidades de criações artísticas, até chegar ao Rio de Janeiro, na década de 1970, quando protagonizou o teatro infantojuvenil, com o qual ganhou reconhecimento, mantendo como referência, ao pensar e escrever obras, uma linguagem dramática de qualidade para crianças e jovens, com a utilização de metáforas, símbolos e signos de uma cultura tipicamente popular nordestina. Esse teatro infantil de Benjamim será o foco do próximo tópico deste estudo.

2.2 TEATRO INFANTOJUVENIL: DRAMATURGIA PARA CRIANÇAS E JOVENS NO RIO DE JANEIRO

Almejando empreender novos projetos, Benjamim Santos retorna para o Rio de Janeiro no final de 1969. Por lá foi acolhido pelo Teatro do Estudante do Rio de Janeiro. Assim como o dramaturgo, outros artistas nordestinos também foram amparados pelo grupo, que os lançou, desse modo, no circuito cultural carioca. No início da década de 1970, Santos já tinha 36 anos e uma vasta experiência para fazer parte daquele circuito teatral, pois acreditava que sabia fazer teatro, escrever e dirigir espetáculos com afinco. Foi então que decidiu ingressar na dramaturgia infantojuvenil, escrevendo e dirigindo peças para concorrer a premiações em concursos.

Atender às exigências desse novo público era tarefa cada vez mais desafiadora, uma vez que a criança não poderia ser tratada como um adulto em miniatura, portanto fazia-se necessário reconhecer e valorizar as subjetividades das crianças como sujeitos em um processo de

transformação interior. Isso requeria uma linguagem cuidadosamente selecionada, que penetrasse no imaginário infantil, tentando compreender seus desejos e materializá-los no espetáculo teatral, para que assim a criança pudesse se identificar com o conteúdo dramático e com as personagens.

Àquela época, Ana Maria Machado já era referência no teatro infantil, não apenas produzindo peças, mas também escrevendo críticas importantes. Escreveu no *Jornal do Brasil* matérias reflexivas sobre como se deveria fazer teatro para crianças. A década de 1970 foi a fase madura do teatro infantil no Brasil, e, para Benjamim Santos, a escolha pela dramaturgia infantojuvenil foi um momento de ampliação da sua carreira e de sua experiência teatral, ao mesmo tempo em que buscava reconhecimento artístico.

Na sequência, são apresentadas as peças teatrais escritas por Benjamim Santos nos anos de 1970. É importante mencioná-las para situar a obra do dramaturgo no contexto histórico do teatro infantojuvenil brasileiro. Os textos dramáticos aqui elencados são apresentados ao leitor no seu aspecto textual, com ênfase nos diversos recursos linguísticos e nas distintas técnicas utilizadas por Santos durante o processo de escrita, nos quais é possível perceber as marcas da linguagem dramática/teatral do autor.

De acordo com Nascimento (2009), precisando de recursos financeiros, Santos participou do Concurso Nacional de Teatro Infantil, vislumbrando a oportunidade de ganhar algum dinheiro com suas peças escritas para o público infantojuvenil. Com a sua primeira peça infantil *Senhor rei, Senhora rainha*, instigado pela possibilidade de ganhar os prêmios divulgados pelos órgãos de cultura do Rio de Janeiro, concorreu e venceu o concurso de teatro.

Senhor rei, Senhora rainha conta a história de duas famílias inimigas em que o filho de uma se apaixona pela filha da outra. O autor traz o tema central de *Romeu e Julieta* e o episódio de Píramo, de *Sonho de uma noite de verão*, ambas peças de William Shakespeare, contextualizados em um Brasil mágico, assemelhado a um mundo de cartas de baralho, com famílias do naipe de espadas e de copas. O texto foi escrito com versos permeados de melopeia; composto pelas tradicionais sete sílabas (redondilha maior) inscritas no cancionário medieval, intercalados por fragmentos de canções. A peça ganhou o primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil do Serviço Nacional de Teatro em 1971.

Conforme assevera Nascimento (2009), o texto de Benjamim Santos consagrou-se no universo da dramaturgia infantil e recebeu críticas positivas em jornais da época, como, por exemplo, da empreendedora do movimento de renovação do teatro infantil no Brasil, Ana Maria Machado, que participou diversas vezes do júri desses concursos:

[...] a grande virtude de *Senhor rei, Senhora rainha* é que se trata de um texto delicado, inteligente, sensível e bem-humorado. Os personagens se inspiram em cartas de baralho e as ações se desenvolvem nos reinos de copas e de espadas, rivais, criando problemas para os jovens príncipes enamorados. O ponto de partida não é original, é a adaptação de Shakespeare, é evidente, não tanto de Romeu e Julieta, mas, sobretudo, o episódio de Píramo de *Sonho de uma noite verão*, com um final feliz e substituição de um leão por um cachorro. O texto ecoa a literatura de cordel do Nordeste e os cantadores medievais ibéricos (MACHADO, 1974, p. 8).

Segundo Nascimento (2009), em relação à crítica teatral feita por Ana Maria Machado ao espetáculo de Benjamim Santos, em matéria publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, a escritora ressaltou aspectos que considerou problemáticos, como a movimentação pesada dos atores, o barulho das sapatilhas, que chegava a atrapalhar, e o uso de música, que julgou não ter sido bem resolvido. No que diz respeito ao texto encenado, afirmou que se tratava de um texto de boa qualidade, todo em redondilhas, com ecos do cancionero medieval. Quanto à forma de produção de sua primeira obra, assim se manifestou o autor:

Fiz uma peça toda escrita em verso de sete sílabas, um verso lindo. Eu peguei minha [versão] e passei no fiozinho de Romeu e Julieta, da briga de duas famílias vizinhas, em que um filho de um se apaixona pela filha do outro e juntei com o Alto do jovem Lampião, que está enxertado dentro do Sonho de Uma Noite de Verão de Shakespeare, e fiz uma peça que ficou uma graça (SANTOS, 2005).

Após receber seu primeiro prêmio, Santos resolveu formar um grupo para a encenação de seus textos. Na apresentação de *Senhor rei, Senhora rainha* contou com a colaboração da atriz Maria Carmem, que produziu figurinos para vários espetáculos que Benjamim Santos montou no Rio de Janeiro. Como assevera Nascimento (2009), o texto era super valorizado; este sim deveria ser fecundo e aprimorado. Nesse aspecto, um elemento ímpar ao trabalho de Benjamim Santos está presente no texto do espetáculo, que foi todo produzido com o tradicional recurso da redondilha maior.

O espetáculo *Senhor rei, Senhora rainha* ficou uma longa temporada em cartaz no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, Rio de Janeiro, precisamente entre os meses de abril e junho de 1974. O espetáculo focaliza poeticamente histórias do amor romântico, a influência familiar na tomada de decisões, as proibições, os conflitos e as tentativas de experimentar os sentimentos humanos em uma conjuntura recriada por personagens representados por cartas de baralho. Para o dramaturgo, assim como acontece no baralho, há na realidade um jogo de que todos compartilham, especificamente, o público, é pertinente aqui fazer menção ao *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal. É uma obra composta por ensaios escritos entre 1962 (São Paulo) até 1973 (Buenos Aires), os quais relatam experiências realizadas por Boal no Brasil, Argentina, Peru, Venezuela e em vários países latino-americanos.

Cumprir destacar que os experimentos do autor conferiram a ele, mesmo após a sua morte, o título de “Embaixador do Teatro Mundial” pela Unesco em 2009. Em sua “poética do oprimido”, Boal mostra “[...] alguns caminhos pelos quais o povo reassume sua função protagônica no teatro e na sociedade”, especialmente quanto ao chamado “sistema coringa”, processo que antagoniza com o “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”.

A linguagem concisa e clara que os atores evocam no palco fazem ecoar o sentimento de que o amor sempre vence e todos ficam felizes. Assim como *Senhor rei, Senhora rainha*, outros textos infantojuvenis do dramaturgo ganharam diversos prêmios nos concursos do Rio de Janeiro. Santos tornou-se então um dos mais reconhecidos e renomados dramaturgos da cena teatral brasileira na década de 1970, especialmente no teatro infantojuvenil.

O segundo texto escrito por Benjamim Santos em seu movimento de renovação do teatro infantil foi *Os três mosqueteiros* (1972), que recebeu o segundo lugar no Concurso Nacional de Teatro. Na obra, o autor utiliza como recurso criador a adaptação livre do homônimo romance histórico literário de Alexandre Dumas (pai), publicado como folhetim no jornal *Le Siècle* de março a julho de 1844, recontado de forma poética, numa linguagem peculiar ao seu estilo de escrita teatral.

Na peça ocorre a ação de três mosqueteiros e um jovem sonhador, chamado Dartanhã, os quais usam dos artifícios da inteligência e da coragem para transportar um colar para a rainha, que participará de uma festa em seu palácio. Essa peça teatral infantil utiliza uma obra literária já conhecida da cultura europeia como pretexto para focar valores sociais como a coragem, a bravura e o serviço da honra. No desfecho da obra, o bem vence e o corajoso Dartanhã é recompensado com a conquista do amor romântico de uma jovem servidora da Rainha, por quem se apaixonou ao longo da aventura heroica.

Na análise do texto, percebem-se diversos recursos para tratar da realidade brasileira por meio da encenação, sendo indicada veladamente a forma como o poder político desenvolve a tomada de decisão e a conquista dos objetivos, que não estão apenas nas mãos dos reis e de duques poderosos, mas também nas mãos daqueles que, unidos e lutando em prol da liberdade e do bem comum, conseguem a vitória; animando, assim, o espírito de luta dos grupos sociais que defendiam a liberdade, o fim da perseguição política e das injustiças sociais.

De acordo com Nascimento (2009), é importante destacar que, embora o espetáculo tenha sido escrito em linguagem simples, visando a compreensão e a recepção do público infantil, o teatro de Benjamim Santos cumpre o que Dominique Maingueneau (1996) aponta como “duplicidade da enunciação teatral”, ou seja, coerente com a posição teórica adotada e com o objeto de estudo, a obra do dramaturgo piauiense tangencia traços do teatro

contemporâneo, seguindo uma linha de desenvolvimento que, desde a apresentação, focaliza a noção de duplicidade pertinente à arte dramática. Destaque-se que a duplicidade intrínseca ao texto teatral (fábula/espetáculo; personagem/ator; actante/ator; autor/diretor; autor/enunciador) parece refletir-se em todo o texto de Santos. Essa duplicidade é ainda mais evidente e complexa, porque a palavra, no teatro, participa, simultaneamente, de duas situações de enunciação muito diferentes entre si, embora “estritamente intrincadas”: a da representação da peça, por meio da qual um autor se dirige a um público; a da situação representada, em que as personagens dialogam “num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação” (MAINGUENEAU, 1996, p. 159). Em suma, no plano da representação (*mise-en-scène*), a obra de Benjamim Santos aproxima-se tanto das crianças (público específico) quanto dos pais ou responsáveis (público por extensão) que as conduziram ao local do espetáculo.

O autor Benjamim Santos premiado no Concurso Nacional de Teatro no Rio de Janeiro, ao lembrar do conteúdo da obra, afirmou:

Os três mosqueteiros foi uma versão livre do tema de Alexandre Dumas. Em versos livres, o texto é entremeadado de canções e conquistou o segundo lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil do Serviço Nacional de Teatro, em 1972, e [foi] montada [*sic*] pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1974, recebeu prêmio de um dos três melhores espetáculos infantis do ano. (SANTOS, 2005).

Para Nascimento (2009), encenado para um público infantil, o espetáculo transmitiu, numa linguagem simplória e aberta, uma aventura permeada de perigos, pela constituição de sociabilidades, pela reflexão, focando nas diversidades, nas estruturas do poder.

Com uma estética engajada em valores sociais e morais, apresentando aos espectadores o cerne do humano e suas múltiplas facetas como ponto de partida para a compreensão dialógica do espetáculo, Benjamim Santos se insere nesse universo da dramaturgia infantojuvenil e ganha notoriedade com suas peças, as quais dialogam com temporalidades e espacialidades múltiplas.

Em suas peças destinadas ao público infantojuvenil, há uma relevante característica. O dramaturgo buscou desenvolver, em seus textos, o signo teatral “música” como recurso que visa interromper a ação do espetáculo. Isso foi possível por meio do estudo de técnicas de Bertolt Brecht e do teatro que havia realizado em Recife, tanto em *shows* de música popular quanto no Teatro Popular do Nordeste, grupo de Hermilo Borba Filho, com características de um teatro épico, em que o “eu-lírico” é narrador e personagem, e o público age analisando e refletindo as situações propostas em cena. Segundo Nascimento (2009), o teatro infantojuvenil de Benjamim Santos foi um processo de continuidade do teatro que ele fez em Recife, nos

shows de música popular e nos três anos em que trabalhou no Teatro Popular do Nordeste (1965-1968) como assistente de direção de Hermilo Borba Filho e depois como encenador.

Segundo Nascimento 2009, ambientadas na Ditadura Militar, apesar de serem escritas para crianças, suas peças refletiam a situação política da época. Representando o ambiente antidemocrático e a censura às artes, que também atingiram o teatro para crianças, Santos concebeu a peça *Viagem sideral*, alvo de censura. Foram retirados alguns trechos da obra. Como era usual nesse período de obscurantismo, os censores, de forma arbitrária, carimbaram todas as páginas do texto. A estratégia adotada por Santos na materialização cênica foi não retirar nem um ponto, sequer uma vírgula, pois, segundo o dramaturgo, os censores não voltavam para assistir aos espetáculos. Quando retornavam, não conseguiam localizar, ao assistirem ao espetáculo, o corte que havia sido determinado.

Nessa peça, o autor se preocupou em instigar a curiosidade sobre as conquistas espaciais, as inquietações sobre a chegada do homem à Lua, a descrença de muitas pessoas naquele acontecimento ou mesmo na existência de outras formas de vida fora da Terra, com um enfoque na construção do herói espacial que tenta produzir a liberdade em outros planetas, tecendo críticas às formas de pensamento e aos comportamentos destrutivos que viriam a afetar negativamente todo planeta. O texto antecipa a perspectiva de muitos problemas que os homens produzem em sua relação com natureza, como a perda da compreensão histórica dos processos sociais e a destruição inevitável do planeta, que se tornariam pauta de debates e estudos pelo mundo inteiro em décadas posteriores. (NASCIMENTO, 2009, p. 180)

Viagem sideral reflete uma contribuição do autor à compreensão dos processos que utilizam a linguagem como mecanismo gerador de sentido e como prática social, tendo sua escrita caracterizada como elemento inventivo. Conforme aponta Nascimento (2009), a invenção do processo histórico e dos fatos sociais que alimentam o texto são matéria-prima para discussão literária e encenação no palco. A obra em apreço disputou o Concurso Nacional de Teatro, conquistando o terceiro lugar.

Relacionando o texto com o contexto político, logo no início percebe-se o foco no problema da desmemória, como um mal que afeta a sociedade brasileira. Era recorrente a demonstração de vigilância da linguagem e dos gestos, das divulgações e das apresentações feita pela censura nas produções artísticas do período, e o olhar vigilante à produção de Benjamim Santos não fugiu à regra geral (NASCIMENTO, 2009, p. 182).

Segundo Nascimento (2009), muitas evidências desse controle praticado pelos órgãos de censura da Ditadura Militar saem das páginas dos textos e atuam no espetáculo. Em muitos casos, são produzidos inconscientemente por dispositivos existentes na memória dos dramaturgos, em outras situações são indicados como uma tática para que o público pudesse entender a ausência de liberdade na criação e na encenação teatrais durante a década de 1970.

Na continuidade de seu trabalho dramaturgico para crianças, Benjamim Santos escreveu também o *Castelo das Sete Torres*, garantindo o segundo lugar no Concurso Nacional de Teatro Infantil da Fundação Guaíra, no estado do Paraná. De acordo com a crítica jornalística da época, esse foi o trabalho de maior sucesso do autor na dramaturgia infantojuvenil. Segundo o crítico de teatro Armando Branco (2005), o espetáculo de Benjamim Santos era uma das exceções, como aqueles feitos por Maria Clara Machado, Ilo Krugli, Sylvia Orthof e outros poucos, que conseguiam fugir da ideologia dominante à época em relação ao teatro infantojuvenil, uma vez que:

[...] a maioria dos dramaturgos elaboravam espetáculos cujo códigos verbais e visuais obedeciam a certo tipo de refinamento que nada tinha a ver com a vivência da maioria. Espetáculos só digeríveis e assimiláveis por crianças bem-criadas, que estudavam em colégios particulares e que aos sábados e domingos saltavam dos carros do ano à porta dos teatros (CASTELO BRANCO, 2005, p. 12).

Nessa peça, o autor lida com a sensibilidade e a consciência infantis. No texto, não há uma ideia conclusiva de que o universo adulto e a realidade objetiva sejam negativas. Com efeito, Santos propõe a retomada da capacidade criadora e imaginativa da criança, de forma saudável e interativa. No decorrer da trama, o autor mostra como o personagem príncipe, que gostava de “nadar pelo céu” como um gavião, ao invés de governar o reino, sai da fantasia/sonho para assumir práticas reais e objetivas. Embora tenha consciência dos perigos e ameaças presentes no mundo que o circunda, integra-se à realidade. Em vista disso, conclui-se que a peça não era um atestado de que o mundo é ruim, mas um estímulo para que nos defendêssemos disso, abstraindo a realidade e vivendo o sonho. Portanto, a peça ficaria entre o alienado e o esquizofrênico. Benjamim Santos expõe a aliança que propõe entre a realidade objetiva e a fantasia de cada pessoa.

Em linhas gerais, as peças infantojuvenis de Benjamim Santos são resultado e objeto dos conturbados e arrebatadores anos 1970. De acordo com Nascimento (2009), cada verso escrito pelo dramaturgo é notoriamente o resultado do trabalho criativo e renovador de seu autor. Ocorre, todavia, que o artista não alcançou este *status* apenas com o incentivo dos concursos de dramaturgia, mas também pelo ato pessoal e individual de escrita. Com efeito, seu trabalho resultou em um impulso coletivo de renovação do teatro para crianças. Essa renovação, que já era uma realidade no sudeste do Brasil, ganhou uma nova roupagem com a dramaturgia de Santos; atestando, por meio do seu teatro infantojuvenil, a relevância e a singularidade de seus versos.

Uma outra peça que constitui esse acervo infantojuvenil é *A loja das maravilhas naturais*, que integra o livro *Teatro Infantil*. Esta obra também foi premiada pela Fundação Guáira. Escrita em 1975, aborda a aventura de três árvores que saem do estado do Piauí e vão ao Parque das Quatro Estações com o objetivo de convencer a Primavera a passar uma temporada no Piauí. Após a premiação, a peça ficou aguardando sua montagem durante cinco anos. Em 1980, foi encenada na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1976, o dramaturgo concorreu ao concurso promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro com a peça *A donzela foi à guerra*. A trama é ambientada no Nordeste e adaptada à linguagem infantil. A diegése retrata a história da vida de cultivadores que têm suas plantações atacadas por uma praga de gafanhotos.

Segundo Nascimento (2009), em 1979, seguindo a concepção estética de Ariano Suassuna quanto ao uso da literatura de cordel para a elaboração do enredo e do romanceiro popular, Santos escreveu *O pavão misterioso*, peça inspirada na composição de Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima. Trata-se de um herói astuto, que deseja conquistar uma moça, porém o pai da amada é contra o relacionamento. Após conquistá-la, o jovem foge em uma invenção mágica, análoga a um pavão.

Na encenação do espetáculo, o dramaturgo procurou evidenciar, no palco, as formas mais expressivas da cultura popular do Nordeste. Desse modo, a cultura deixa de ser apenas objeto de espetáculo e converte-se em mola propulsora, marcando os contornos da encenação. Conforme aponta Nascimento (2009), a música do espetáculo mesclava baião, choro e marcha, ampliando gradativamente a sonoridade do espetáculo, própria ao tratamento cômico dado à peça.

O texto foi escrito baseado no romanceiro popular do Nordeste, na versão livre da literatura de cordel. O prestígio mais intenso dessa peça veio quando recebeu da Fundação Nacional de Arte, em 1979, o Prêmio Mambembe de melhor peça de teatro infantil. *O pavão misterioso*, ao implantar na dramaturgia infantojuvenil expressões do fantástico popular, com seus mitos e crenças, sugere uma nova forma de escrever teatro para crianças e jovens, recebendo da crítica carioca expressiva valorização. Reconhecido por seus recursos linguísticos diversos e suas distintas técnicas para escrever teatro infantil, a peculiaridade e o cuidado para com a escrita deram bastante prestígio a Benjamim Santos, fazendo a cultura popular do Nordeste ser reconhecida pela sociedade do Rio de Janeiro.

Segundo Nascimento (2009), o Nordeste é espaço central na peça, cujos discursos tentam moldá-lo, defini-lo e enquadrá-lo. A linguagem é repleta de elementos tidos como peculiares aos nordestinos: cabra da peste, corisco, sertanejo, esfomeado, o ódio, a fome, a

ignorância, o fado, a sina e personagens do folclore, como Mateus e Catirina. Estes últimos dão título ao texto, que é marcado pela musicalidade e a poeticidade.

Como assevera Nascimento (2009), a ficção, marca da criação, e a razão também estão presentes, num embate constante em meio aos diálogos proferidos pelos atores. Estes, sem cor, sem rostos, sem nomes, sem corpos definidos, dão vida a uma história cheias de cenas que tentam imitar a realidade: ilusões amorosas, atos sexuais, paixões, nascimentos.

Segundo Nascimento (2009), no meio das discussões, mais palavras que ajudam a estereotipar o nordestino, desta vez seus hábitos alimentares: leite de cabra, pirão de leite, farinha escaldada, mel de rapadura, chá de cidreira. Tudo isso vai formando, para quem assiste, uma imagem clara e cômoda do que seja o Nordeste, um lugar das “donas Tonhas”, das salsas e dos carrapichos, dos canapuns e das pitombas.

Assim, ao lado de Ana Maria Machado, Ilo Krugli, Sylvia Orthof, Maria Helena Kuhner, João das Neves, Bia Bedran e Maria de Lourdes Martini, Benjamim Santos protagonizou esse importante tipo de teatro convivendo com o autoritarismo de 1970. Nessa fase, fez de seus textos marcas da inovação e proposições para questionar modelos estéticos; criou cenários e propostas cênicas. Essa agitação criativa por parte desses artistas conseguiu reformular a dramaturgia infantojuvenil brasileira; sobretudo no Rio de Janeiro, palco principal dessas manifestações.

Conforme aponta Nascimento (2009), sendo o Rio de Janeiro uma caldeira de atividades culturais, ele também mudou a forma de Santos ver o teatro e sua relação com a problemática social. Passou então a encarar a realidade carioca com profissionalismo, escrevendo esses espetáculos que o consagraram. Assim, enquanto mudava a maneira de escrever e encenar teatro para crianças, Benjamim Santos também era modificado pelo mesmo processo, em que a criação performa seu criador. Essa fase pode ser considerada como sua fase de maturação artística.

A peça *O príncês do Piauí*, objeto de análise desta dissertação, concebida em 1980, quando o autor já não participava de nenhum grupo de teatro, integra as produções infantojuvenis da dramaturgia de Benjamim Santos. Nesse período, o autor já havia deixado de produzir espetáculos para crianças e estava voltado para a criação de roteiros e direção de *shows* de música popular com consagrados cantores. Diferentemente das demais peças citadas, a obra *O Príncipe do Piauí* não foi elaborada para concursos de dramaturgia infantil. Importa mencionar que esta foi a sua penúltima peça escrita para crianças e a primeira com contornos realistas e dramáticos. Na próxima seção, será analisado o texto dramático *O Príncipe do Piauí*.

A partir da exposição da trajetória de Benjamim Santos esboçada aqui, é possível evidenciar que, no contexto da dramaturgia brasileira, ele ocupa um lugar de destaque como um sujeito que fez parte do movimento de renovação do teatro brasileiro na década de 1970, ao fazer uso, em suas peças, de uma linguagem simbólica, metafórica. Sua capacidade poética produz efeitos intrassubjetivos que são articulados por uma reflexão pessoal e por um declarado compromisso social. Nos seus textos dramáticos, não há a conclusão de que o universo adulto e a realidade objetiva são ruins, não se propõe o esmaecimento da criança em seus desejos e sonhos.

A dramaturgia que compõe sua obra, em cada uma de suas partes, mostra a trajetória pessoal, social, cultural, existencial e dramática do próprio autor. Esses traços podem ser observados desde a infância, na influência cultural do pai e da arte que se fazia em seu entorno; em suas experiências ainda jovem no Recife; na sua participação no primeiro festival de teatro e em seu deslumbramento com a diversidade de linguagens nele expostas; na prática do Teatro de Arribação e do Teatro de Bonecos; na vivência do Teatro Popular do Nordeste e nas influências de Ariano Suassuna, Borba Filho e, por extensão, Gabriel Garcia Lorca, nos quais visualizou os vínculos entre o cordel e a arte erudita; em sua ida para o Rio de Janeiro e a convivência com outras perspectivas de arte, especialmente a influência de Ana Maria Machado; e no resultado de todo esse percurso – sua dramaturgia infantojuvenil da década de 70 do século XX.

Esse percurso, paulatinamente, foi desenhando as bordas da linguagem dramática de Benjamin Santos. Um teatro de cunho didático, enlaçado com os dilemas sociais por meio da junção entre literatura de cordel e arte erudita. Um teatro cuidadoso de seus elementos técnicos, que busca recursos na forma de uso da música por parte de Bertold Brecht, mas também no teatro épico de Hermilo Borba Filho, um teatro que tem a cultura popular como mola propulsora. *O Príncipe do Piauí* é um drama que reúne todas essas marcas da linguagem de Santos e nos faz, enquanto leitores/expectadores, assumir a postura de busca, própria à condição humana.

3 FIO A FIO: A TESSITURA DO TEXTO DRAMÁTICO *O PRINCÊS DO PIAUÍ*

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.
 E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.
 (MELO NETO, 2007, p. 319).

Esta seção apresenta uma análise da peça *O príncês do Piauí*. De início, o texto discorre acerca da fábula (história) da peça, ou seja, apresenta um resumo, trazendo para o leitor uma compreensão geral sobre o enredo da obra. Além disso, nesta seção, são abordados aspectos relacionados à constituição (materialidade linguística) da peça *O Príncipe do Piauí*, com a análise das personagens (suas configurações dramáticas e perspectivas ideológicas). Para isso, foram utilizados teóricos como Décio de Almeida Prado (2002), com *A personagem no teatro*, do livro *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido e outros.

Neste texto, também se explora como e de que modo se constituem o tempo e o espaço na peça, fazendo-se algumas considerações a respeito da análise das didascálias. Essa incursão em *O príncês do Piauí* foi possível por meio das contribuições teóricas de Anne Ubersfeld (2013), com o livro *Para ler o teatro*; de Jean-Pierre Ryngaert (1996), com *Introdução à análise do teatro*; e de Patrice Pavis (1999), no seu *Dicionário de Teatro*, em consonância com os postulados de Gaston Bachelard sobre a poética do espaço. Portanto, esta seção está centrada na ação dramática do texto e intensifica a análise dos diálogos e das personagens por meio de referências à composição dramaturgica da obra. Além disso, foram adicionadas ao texto fotografias das montagens da peça, uma ocorrida em 1980 e a outra em 1999, em Teresina, no estado do Piauí. Ao fim da seção, são realizadas algumas reflexões a respeito das contribuições do texto dramático infantojuvenil de Benjamim Santos para o ensino.

O texto dramático é o que se pode chamar de bitransitivo. Primeiramente, como outros gêneros verbais escritos, transita do autor para o leitor. Em seguida, diferentemente dos outros textos, pensa o leitor como autor de um outro texto, o espetáculo, que, por sua vez, tem um

novo leitor, o espectador. O leitor do texto escrito trabalha com as diferentes estruturas, formações, camadas de sentido, relações semântico-formais e espaços vazios criados pelos diferentes elementos que formam a linguagem dramática. Esse é o propósito da viagem pelas palavras do texto dramático que se propõe nesta análise de *O Príncipe do Piauí*. A opção pelo estudo desse texto se deve à singularidade de sua trama, pois, de modo próprio, ela expõe espaços e temporalidades ricos em componentes significativos para a compreensão do processo de amadurecimento do personagem principal.

A peça em questão rompe com o modelo aristotélico da regra das três unidades: unidade de tempo, ação e lugar. Nas peças gregas e latinas, as ações dos personagens se desenvolviam num único espaço; na trama, o tempo desenvolvia-se no período de um dia, porque estava centrado na solução de um conflito. Com a unidade de ação, a ruptura também é clara: a ação deve ser centrada no personagem principal – rei, rainha ou outra figura nobre. No texto de Santos, tempo, ação e lugar mudam constantemente, conforme os personagens se movem dentro da peça, mas isso será esclarecido mais detalhadamente no correr deste texto. Na peça de Benjamim Santos, tem-se um texto dividido em nove atos, cada ato contém um título temático, e pelos títulos é possível sinalizar para o leitor o que irá acontecer na trama. Afinal, títulos costumam ser chaves para entradas nos textos, até para compreendermos suas estruturas/classificações.

O Príncipe do Piauí é um texto dramático que contém em seu núcleo os seguintes personagens humanos: “Bembém”, “Neusa”, “Princês”, “Mãe Catinha”, “Brejo”, “A Mulher do Brejo”, “Serafim Caçador” e “Moça Maria”. Há, também, no espaço diegético, os personagens bonecos: Zazá e Zezé. Por fim, cumpre mencionar, a presença, na materialidade do drama, os personagens fantásticos “Cabra Montês”, “Mutuca” e o “Morto-Carregando-o-Vivo”.

Com efeito, é importante destacar que “Princês” era o nome que os pais Neusa e Bembém haviam dado ao protagonista; quando o filho crescesse, segundo os pais, escolheria o nome que quisesse para si. Quando jovem, o menino pergunta à mãe o seu nome de batismo, pois acreditava que aquele nome não combinava com ele, dizendo que não conhecia mais ninguém que se chamasse assim. A mãe revela a querela que foi a escolha do nome do filho. Neusa e Bembém queriam nomes diferentes, como, por exemplo João ou Francisco, porém nunca chegavam a um acordo. Por fim, Neusa decidiu que, se fosse menino, seria Princês; e se fosse mulher, poderia ser chamada de Princesa.

Princês fica pensativo quanto ao que a mãe lhe contou, em seguida, conversa com Mãe Catinha, que, no texto de Benjamim Santos, exerce o papel de uma madrinha, como uma

segunda mãe mesmo. Mãe Catinha era uma senhora de cabelos brancos que fazia esteiras, as quais Princês vendia na feira. O protagonista revela para Catinha que descobriu que não tinha um nome de verdade, que não tinha nome de gente. Mãe Catinha o repreende, dizendo que seu nome é Princês, “o Princês do Piauí”, mas, inconformado, o personagem diz que ninguém tem esse nome, portanto não lhe serve. Após a conversa, instigado por Mãe Catinha a sair em busca de um nome com o qual se identificasse, Princês decide então ir embora de casa à procura de seu nome; para tanto, ele deve conhecer a beleza, a dor e o amor.

Figura 1 – Primeira montagem da peça *O Princês do Piauí*, em 1980 – Teresina, PI – Direção: Tarciso Prado



Fonte: Assai Campelo (fotógrafo).

Na hora da partida, o jovem promete à mãe que voltará. Nesse momento da narrativa, a mãe entrega alguns objetos simbólicos a ele, como o relógio, o fio de tecer e a lamparina. Durante a trajetória à procura de seu nome, Princês vive várias situações desafiadoras; ele conhece a Cabra Montês, que será sua companheira durante todo seu percurso. A cada situação vivenciada pelo personagem, ele se desfaz de um dos apetrechos dados pela mãe. Chega o momento em que o personagem conhece a beleza; isso acontece quando ele e sua cabrinha passam por um lindo lugar, cuja beleza natural é exuberante. Ao observar a paisagem de terra

verde, rios cheios e céu muito azul, ele pergunta a sua cabra se ela já havia visto algum lugar mais bonito que aquele; então Príncês afirma que sua mãe é linda, reconhecendo então que já conhecia a beleza, mas que nunca prestou atenção nela. Na sequência, Príncês e sua cabra conhecem a Mutuca, que, no texto de Santos, representa a seca: por onde a Mutuca vai passando, a seca vai se espalhando.

Figura 2 – Segunda montagem da peça *O Príncês do Piauí*, em 1999 – Teresina, PI – Direção: Arimatam Martins



Fonte: acervo do Grupo Harém de Teatro.

Em seguida, o personagem conhece a dor, mas esse conhecimento acontece em dois tempos dentro da narrativa. Príncês só vai percebê-la no segundo momento, quando Serafim, o caçador, aparece e mata sua cabrinha. Antes, conhecera um casal que estava com sede e faminto, ainda carregando uma criança no colo; era o Brejo e a Mulher do Brejo, eles já tinham passado pela Mutuca e estavam muito debilitados, fugindo da seca que assolava a região em que moravam.

A dor de perder a cabrinha, sua companheira de viagem, deixa Príncês arrasado. Sua cabra foi confundida com uma capivara, pois era noite e não se enxergava nada. Com muita insistência por parte de Príncês e após ele oferecer alguns de seus objetos que ainda restavam, Serafim resolve não levar a cabra consigo. Nesse momento, Príncês afirma que foi preciso sua cabrinha morrer para que ele reconhecesse a dor, quando na verdade já a havia conhecido através do Brejo, da Mulher do Brejo e de seu filhinho. Durante esse momento, entra Moça Maria em cena, que, vendo o sofrimento do pobre jovem, intervém para que Serafim deixe a cabra, oferecendo a ele, além dos objetos de Príncês, um cordão de ouro.

Figura 3 – *O Príncipe do Piauí* – Teresina, PI



Fonte: acervo do Grupo Harém de Teatro.

Na sequência, Príncipe conhece o amor, em sua volta para casa com Maria, pela qual se apaixonara. Em seu regresso, conta para Maria tudo o que lhe acontecera até aquele momento. A personagem pergunta se ele não vai conhecer o amor, e o protagonista revela que ficou cansado, que vivia tão bem em sua casa até o dia que resolveu sair para procurar seu nome. Maria sugere que ele volte para casa. Príncipe se despede dela, mas volta, dizendo-lhe que não sabe mais o caminho de volta para sua casa, pois Serafim levou seu fio-estrada. Então decidem procurar o caminho juntos. Posteriormente, Maria pergunta o motivo pelo qual Príncipe não olhava em seus olhos quando falava com ela. A personagem pergunta a ele qual a cor dos seus olhos, e ele erroneamente responde que são pretos. Quando Príncipe olha para Maria, percebe que na verdade são castanhos, da cor de um raio de sol. Perguntando sobre o que vê no fundo dos olhos de Maria, ele diz que se vê, reconhecendo que aquele é Príncipe.

De volta para casa, o protagonista descobre, por meio de Mãe Catinha, que Neusa havia sido levada pelo rio, por se recusar a sair de casa quando o rio encheu. Assim, Príncipe decide então refazer a vida ao lado de sua amada, Maria. Em suma, com a ajuda de Maria, após conhecer o amor, a personagem desperta para o fato de que este sempre foi e sempre será seu verdadeiro nome, ou seja, reconhece a si mesmo e se faz reconhecer enquanto o Príncipe.

Durante todo o texto, temos os personagens bonecos, que desempenham um papel secundário na peça. Na sequência, serão enfocadas as configurações dramáticas e as perspectivas ideológicas de cada personagem.

Conforme aponta a teórica francesa Anne Ubersfeld (2013), a personagem não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Patrice Pavis (1999, p. 285), pondera que:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara, uma persona, que correspondia ao papel dramático no teatro grego. É através do uso de pessoa em gramática que a persona adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana.

Nesse segmento, deve-se compreender que, no teatro, o papel do ator é uma estrutura de signos os mais diversos, de seus gestos, de seus movimentos, sua postura, sua mímica, seu figurino etc. Em suma, essa dupla percepção do ator pelo espectador/leitor é de grande alcance para o texto/espetáculo teatral.

Neusa, no texto dramático de Santos, é uma personagem de destaque. Ela desempenha o papel da mãe, é ela quem dá vida ao protagonista Princês. De acordo com Pallottini (1989), a menção ao ator começa a sugerir quem é o personagem, uma vez que os atores nada mais fazem senão representar personagens, fazer de conta que são outras pessoas que não eles próprios e, por meio dessas pessoas ficcionais, veicular o conteúdo de uma peça de teatro. Ademais, Neusa é a senhora do fio; no texto, a personagem tece redes e esteiras:

Princês: Minha mãe tecendo a rede! A rede pra se dormir.

Neusa: Meu Princês! É o fio... é o fio que faz a rede. Eu vou somente deixando o fio seguir pelo caminho.

Princês: e quem vai levando o fio? É minha mãe. E quem se senta no chão e segura o fio nas mãos? É minha mãe. É você. Você é a mãe do fio... a dona do fio... a senhora do fio!

Neusa: depois é só espisar o fio que vai seguindo. A gente fica só olhando... vendo por onde o fio vai passando. Primeiro o fio está preso na mão da gente... depois o fio se solta... se larga e não precisa mais da gente (SANTOS, 2018, p. 368).

No texto de Santos, uma das representações do fio aponta para a tessitura textual. Assim como no poema de João Cabral de Melo Neto *Um galo sozinho não tece uma manhã*, essa tessitura é a composição textual, é o texto que vai sendo construído, são os fios da história do Princês que se entrelaçam, cruzam-se e se formam por intermédio da senhora do fio, sua mãe, fios esses que nenhuma tesoura pode cortar, fios com os quais se costura a vida na luz e na

sombra do caminhar do protagonista, no percurso que ele fará durante todo o texto. São os fios da memória, tecendo a identidade do Princês. A trama é tecida pelas mãos cautelosas de seu autor, afinadas na arte de lidar com o desafio. Texto e tecido são palavras etimologicamente, de fato, emaranhadas. Aqui, essa metáfora se revela talvez a melhor possível, justamente por isso, para falar da tecelagem.

Assim como Neusa Maria, Mãe Catinha também tece. Várias histórias e alguns mitos gregos, tais como Penélope, Moiras, Ariadne e Aracne, buscam retratar o ideal feminino da mulher, um ideal não enquanto gênero, mas como pulsão de vida. Essas histórias discorrem sobre mulheres que anseiam e, enquanto anseiam, tecem e bordam. Ana Maria Machado (2001), em seu livro *Texturas*, mencionando os estudos de Treusch-Dieter sobre a fiação, a tecelagem e a mulher, indica que a atividade de tecelã pode ser estimada como o protótipo da operosidade feminina. Lembrando, também que é um acontecimento histórico que fiar e tecer permaneceram em mãos de mulheres até o advento do tear mecânico.

É possível que, em seu texto, Santos tenha designado às mulheres o ofício do tear por conta dessa tradição. Em suma, a relação da palavra “texto” com tecido, com tecer, têxtil, textura e tecelagem nos indica o símbolo da trama dos fios tecidos para falar da rede das palavras na composição de um texto.

Em seguida, temos outro personagem muito importante na trama, que é Bembém, o pai do Princês. Para Ubersfeld (2013), a personagem textual está rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados, conforme a história desse ou daquele texto. No texto dramático, Bembém é um homem trabalhador, muito humilde, que vai à feira todos os dias para vender os artesanatos que Neusa, sua mulher, e Mãe Catinha fazem:

Neusa: pode até ser. Agora me conta, como foi lá na cidade? A feira foi boa?

Bembém: foi boa sim, vendi tudo.

Neusa: vendeu as verduras?

Bembém: vendi todas as verduras

Neusa: vendeu a rede?

Bembém: vendi. Vendi muito bem vendida.

Neusa: e vendeu as esteiras da Mãe Catinha? (SANTOS, 2018, p. 359).

Assim, conforme assevera Ubersfeld (2013), vê-se que a personagem fala e, falando, diz a respeito de si um certo número de coisas, que podem ser comparadas com o que outras dizem a respeito dela. Desse modo, pode-se fazer o arrolamento das consignações (essencialmente psicológicas) da personagem, analisando-se em seu discurso o conteúdo

psicológico que define suas relações com seus interlocutores ou com outras personagens. Bembém não permanece até o fim da trama, ele morre quando Príncês ainda é criança:

Neusa: e o tempo foi-se passando... e chegou o dia em que o Bembém foi-se embora. O Bembém foi-se embora... o Bembém morreu e nunca mais voltou. Eu chorei um dia e chorei uma noite... mas depois me acostumei... e o Príncês foi crescendo... ficou um rapaz. Um rapaz muito formoso! E por aqui, por essas terras, todo mundo conhece o meu Príncês. E todo mundo gosta do meu Príncês. (SANTOS, 2018, p. 365).

Para Ubersfeld (2013), o discurso de uma personagem é um texto, parte apontada de uma totalidade mais ampla, que é o texto literário completo da peça – diálogo e didascálias. Mas ele é também, e sobretudo, uma mensagem, que tem um emissor-personagem e um receptor (interlocutor-público) em relação com as demais funções de toda mensagem, em especial com um contexto e um código. No texto de Santos, todos os personagens estão interligados, todos fazem parte do mesmo espaço na luta pela sobrevivência em meio ao clima do sertão.

Nessa rede de relações, tem-se Mãe Catinha, que, na peça, desempenha o papel de segunda mãe do protagonista. A personagem é fundamental para a compreensão do percurso do herói, pois é ela quem o instiga a sair em busca de seu nome: “Catinha: se você ainda fosse criança era fácil. Agora você já é grande... então você tem de sair procurando seu nome” (SANTOS, 2018, p. 374).

Segundo Ubersfeld (2013), para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida é preciso esvanecer a bruma, não apenas ver no discurso do personagem o estoque de informações que permitirá desemaranhar seu caráter ou sua psique, mas ver como é o conjunto das suas linhas peculiares, suas relações com as demais personagens, em suma, sua situação de fala, que permite aclarar um discurso indeterminado.

Mãe Catinha é quem conduz Príncês na busca pelo reconhecimento do seu nome. Ao final da diegese, quando Neusa é levada pelo rio com sua casa, percebe-se nas filigranas do texto que Catinha é como se fosse a segunda mãe do personagem. Assim, diante desse contexto, é possível desenhar um mapa dos traços distintivos da personagem, ao menos parcialmente, não apenas a partir dela mesma, mas, também, como frisado, de suas relações de conjunção e de oposição com as demais personagens, auxiliando; portanto, na constituição da personagem em sua totalidade.

Segundo Pallotini (1989), o modo *como* são os personagens de um texto dramático requer que se saiba muito bem o que eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram a cumprir, enfim, qual o seu papel naquele lugar.

Conforme o que se tenham proposto a fazer e, portanto, o que tenha tido o autor em mente quando os criou, ainda fantasmas sem forma, conforme suas vontades, seus desejos, seus sentimentos e suas funções, será dada a sua caracterização.

Assim como os demais personagens do texto dramático de Santos estão interligados numa rede de sentidos, também Moça Maria o está. Um dos temas da situação dramática que se concretiza na personagem Maria como condutora da ação é que ela desempenha o papel de adjuvante do herói. É por intermédio dela que o personagem principal conhece o amor. Ela ajuda Príncês a reconhecer seu verdadeiro nome e ajuda-o a voltar para casa. Assim como Neusa e Mãe Catinha, Moça Maria também tece:

Príncês: e você aprende a fazer esteiras. A Mana Catinha ensina você a fazer esteiras.

Maria: eu sei tecer. A minha mãe me ensinou a fazer rede... e um dia eu fico fiando e fazendo rede e outro dia eu faço esteira.

Príncês: Você sabe fiar?! Você senta no chão e segura o fio nas mãos... e fica olhando o fio para o fio não se perder. Você será a mãe do fio... a senhora dona do fio. (SANTOS, 2018, p. 401).

Dessa forma, percebe-se que, no texto dramático, a personagem é o “que diz” e “diz o que é”. Qualquer entendimento ou compreensão que se tenha da personagem ocorre pelo processo de mediação das palavras inscritas nos diálogos de cada drama. Todos as personagens cumprem uma ação no texto dramático, e os estudos teatrais atribuem seminal relevância à relação entre personagem e ação, pois a ação é o elemento principal e determina o restante inclusive as personagens. Cumpre destacar que ação e personagem não se contradizem, mas se relativizam, se homologam.

O equilíbrio entre ação e personagem aparece em *O Príncês do Piauí* porque as personagens são interessantes na forma como falam e se relacionam. Cada qual tem sua individualidade, não se confunde com as demais e surpreende o leitor/espectador. A ação de busca do que se perdeu, como acontece com o protagonista, é decorrente do caráter das personagens, igualando sua importância no texto dramático.

Essa percepção que se tem do caráter e do papel dos personagens pode ser vista nos momentos em que eles vão se apresentando, pouco a pouco, nas falas e nos diálogos que travam com outras personagens.

Segundo Costa (2015), do ponto de vista psicológico, as personagens podem ser planos, ou seja, minimamente descritos e previsíveis, ou redondos, bem desenvolvidos, complexos e não previsíveis. São os redondos que mantêm a atenção do leitor/espectador, desejoso de saber o que irá acontecer e como irá acontecer. Os personagens podem apresentar características de

planos em determinada situação dramática e serem complexos em outros momentos da ação. Serão personagens mais interessantes para a leitura, uma vez que seu comportamento variável torna o leitor mais atento e permite um exercício produtivo de criação de significados por parte de quem lê.

Quanto às personagens previsíveis, segundo Costa (2015), há três espécies que com frequência aparecem nas narrativas destinadas às crianças: os tipos, os estereótipos e os arquétipos. Para análise do texto de Benjamim Santos, o que interessa aqui são os personagens arquetípicos, ou seja, aqueles que têm uma complexidade e uma dimensão que os tornam modelos, que outros podem seguir ou com os quais podem identificar-se: a mãe amorosa, a exemplo de Neusa; o idoso sábio, a exemplo de Mãe Catinha; ou mesmo o herói vencedor, como Princês.

Ademais, o teatro para crianças, com bastante liberdade, adota um estilo que mistura o realismo, o absurdo e a fantasia. Como é o caso da peça em questão, em que as personagens apontam para essa visão menos classificatória ou tradicional, ao amalgamar atores e bonecos. No texto de Santos, tem-se os personagens bonecos Zezé e Zazá. Eles estão sempre presentes quando há mudança de uma cena para outra, como se eles anunciassem o que vai acontecer na sequência:

Zezé: olha ali, Zazá!

Zazá: o quê, Zezé?

Zezé: o Princês! O Princês vem chegando.

Zazá: vamos embora. Vamos embora.

Zezé: por que, Zazá? Você tem medo do Princês?

Zazá: ele não tem nome. Você sabe que eu não gosto de gente que não tem nome. Eu vou embora. (SANTOS, 2018, p. 379).

Note-se que tudo se resume ao boneco que aparece e diz algumas graças, depois canta e sai de cena. A finalidade visível não é descrever, muito menos decodificar um personagem qualquer numa conjuntura determinada. É simplesmente fazer que o boneco, por sua força, imponha-se no drama, involuntariamente a um sentido coerente para seu espectro. O papel dos bonecos no texto de Santos é conduzir o leitor/espectador para um mundo peculiar, onde o fantástico se torna cotidiano. Ademais, os diálogos entre os bonecos dão impulso à ação. Penetrando-se nesse mundo e tentando compreendê-lo, tem-se o boneco como objeto plástico, como arte, até o momento em que ele perde sua natureza de simples escultura e adquire a de ser dramático, quando se incorpora ao espetáculo como personagem alegre, a quem o bonequeiro empresta a alma e conseqüentemente a vida:

Zazá: e quem é que pensa?

Zeze: ele.

Zazá: ele quem?

Zeze: o homem

Zazá: que homem?

Zeze: o bonequeiro

Zazá: qual bonequeiro?

Zeze: esse aí embaixo.

Zazá: em baixo de onde?

Zeze: aí segurando você. Olha. (SANTOS, 2018, p. 367).

Esse tipo de jogo teatral acontece quando o ator utiliza mediações entre ele e o público, nas quais o objeto/boneco é intermediário dessa relação. A definição de Amaral (1991, p. 69), por certo, corrobora na identificação dos traços fundamentais desta linguagem: “[...] boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público”. Esse universo, em que se aceita como possível a convivência entre todos os personagens diferentes, é uma das características predominantes do teatro para o público infantojuvenil. O que torna aceitáveis as falas, os comportamentos, as ideias e os sentimentos desses personagens é a coerência da ação.

Além dos personagens bonecos, há, no texto dramático de Benjamim Santos, os personagens fantásticos, que são uma extensão dos personagens bonecos, só que apresentados de uma outra forma. Em *O Príncês do Piauí*, as personagens de cunho fantástico são a Mutuca, o Morto-Carregando-O-Vivo e a Cabra Montês:

Príncês: eu nunca ouvi falar na Mutuca.

Mutuca: é porque sou Mutuca somente para os amigos mais íntimos. Os homens daqui me chamam de Seca.

Príncês: ou Seca ou Mutuca, tanto faz... mas eu quero é distância da senhora e, por favor, desapareça o mais depressa possível.

Mutuca: não sei porque essa gente não gosta de mim! Não se preocupe... já estou indo mesmo. Já terminei o meu trabalho aqui no Sertão. Vou descansar um pouquinho. (SANTOS, 2018, p. 384).

Além da atuação das personagens bonecos e fantásticos, observa-se o uso de didascálias para descrever as ações e gestos a serem efetuados pelo objeto/boneco. Essas indicações dão ao leitor/espectador indícios de como são e o que são esses personagens, como se caracterizam e como se apresentam ao público. “Música. O palco se ilumina e entra a cabra Montês dançando, como um bicho de bumba-meu-boi” (SANTOS, 2018, p. 378). A respeito das didascálias, será

dado maior enfoque nesse elemento em outro momento desta seção. Apenas interessa frisar aqui a pertinência delas, no sentido de descrever cenas e detalhar as ações dos bonecos.

Segundo Prado (2009), a personagem do teatro surge através do ator, que fala diretamente ao público. No teatro, a personagem constitui a totalidade da obra, portanto o autor deve tornar consciente as características da personagem, bem como comunicar essas características por meio dos diálogos, pois o leitor/espectador não tem acesso direto à consciência do personagem. O personagem do teatro é caracterizado pela ação e pelo tempo, e por meio do ator é exibido ao público:

[...] a personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador, a história não nos é contada, mas mostrada como se de fato fosse a própria realidade. Essa é de resto a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação para transformar, idealmente, a narração em ação (PRADO, 2009, p. 85).

Há outras personagens que se destacam em *O Príncês do Piauí*, como o Brejo e a Mulher do Brejo. Trata-se de um casal de retirantes que está fugindo da seca que assola a região em que vivem:

Príncês: Meu senhor... porque estão assim tão cansados?

Brejo: É sede. Foi a velha Mutuca que por aqui passou.

Príncês: A senhora nem aguenta caminhar.

Mulher: É fome. Foi a velha Mutuca que por aqui passou. (SANTOS, 2018, p. 385).

O casal de retirantes representa uma grande parte da população nordestina que vive o drama da seca. São pessoas humildes, as quais lutam diariamente para amenizar o sofrimento de viver com escassez de água e, muitas vezes, de comida também. Ao colocar questões como essa em sua fábula, Santos possibilita ao leitor/espectador conhecer e refletir a respeito dos diferentes modos de vida, especialmente pelo fato de que essa é a realidade de muitos nordestinos. Para o teórico Jean-Pierre Ryngaert (1996), existe um teatro do “silêncio”, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador. Essa utopia de um “para além das palavras”, que emerge como algo mais poderoso que as palavras, ao se enraizar no indizível, readquire vigor sempre que o teatro perde o fôlego e se “empoeira”. Sempre que o texto se limita a ser refúgio de uma representação mecânica que perpetua rituais esvaziados de sentido, ou o álibi de uma cultura que deixou de ser indispensável.

Segundo Ryngaert (1996), os discursos das personagens são reunidos sob a mesma sigla, que constitui a primeira pista de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma

indicação importante. A exemplo disso, Princês, de início, rejeita o seu nome. Adiante reconhecerá que esse sempre foi seu nome de verdade. Pode-se dizer que Princês é um herói; não um herói comum, mas um herói à maneira de Benjamim Santos, herói popular, herói do povo, aquele que representa uma dada parte da sociedade.

O herói do texto de Santos é o herói humilde. Segundo Rosenfeld (1982), um teatro atual e popular não pode deixar de ocupar-se com as preocupações e angústias de um povo. Deve ter, antes de tudo, defender os interesses do povo e, por conseguinte, de apresentar, analisar e se posicionar criticamente diante da realidade, visando à conscientização do seu público. Tais conscientização e interpretação da realidade dependem, em parte, do tipo dos personagens centrais.

Assim, por meio da saga do protagonista Princês, é possível refletir a respeito de como vivem as pessoas que moram no sertão, pois trata-se de um personagem que evidencia as marcas de uma determinada cultura e de uma determinada sociedade. É esse herói que representa uma parte do povo nordestino, exatamente a parte menos afortunada, que precisa conviver com pouca água e pouca comida. Princês é um herói porque resiste em meio à pobreza e à escassez de água, que caracterizam o sertão do Nordeste, é um herói porque consegue viver cada dia com esperança e otimismo, vendo o lado bom da vida, para vencer as dificuldades que lhes são impostas.

Segundo Pavis (1999, p. 193), em seu *Dicionário de Teatro*,

[...] em dramaturgia, o herói é um tipo de personagem dotado de poderes fora do comum. Suas faculdades e atributos estão acima daqueles dos simples mortais, mas “o surgimento do herói estabiliza a imagem do homem”. Quando o herói não executa ações extraordinárias, e não força a admiração do espectador provocando sua catarse, ele é, pelo menos, reconhecível como a personagem que recebe a cor emocional mais viva e mais notável.

Diante disso, é de extrema importância a escolha do protagonista (e dos outros personagens) para um teatro que pretende interpretar a nossa realidade e, ao mesmo tempo, ultrapassá-la, exaltando a ação em favor de um futuro melhor. Para Rosenfeld (1982, p. 45),

É sobretudo através do protagonista, da sua condição e situação, do seu êxito e do seu fracasso, das suas inter-relações humanas com indivíduos e massas e da sua mentalidade geral, pela qual são determinados o horizonte da sua visão e as palavras ao seu alcance (aquele e estas talvez ampliadas por um narrador), que terá de ser projetada, interpretada e criticada a realidade social e, dentro dos propósitos antes expostos, ao mesmo tempo comunicada a necessidade do empenho ativo em favor de valores humanos e sociais; sobretudo terá de ser reafirmada, através dele, a capacidade do homem de agir, de avançar e de progredir. Pois o teatro de que se fala visa à humanização da sociedade.

Na diegése, o protagonista representa uma realidade que é interpretada através dele, do seu comportamento e de suas relações; ao mesmo tempo em que é homem comum e incomum, herói e não herói, o homem anônimo do nosso tempo, vítima das engrenagens. É também o homem singular capaz de se sobrepôr ao conformismo e ao peso da rotina; que é parafuso e alavanca, rodinha e motor. Para Rosenfeld (1982), exige-se, enfim, que seja objeto e sujeito, que represente a massa e o líder:

Bembém: Neusa não é melhor, Francisco?

Neusa: quando ele for grande, ele escolhe. Por enquanto ele é somente Príncês. O nosso Príncês.

Bembém: o Príncês do Sertão! (SANTOS, 2018, p. 363).

O herói humilde que ora se apresenta é um indivíduo comum, mas, apesar disso, sugere virtualidades humanas extraordinárias, como, por exemplo, quando ele oferece água e comida para o casal de retirantes: “O seu humilde heroísmo permite a exaltação das virtualidades humanas” (ROSENFELD, 1982, p. 51). Ou mesmo quando, deixa de lado seus sentimentos, se despoja dos objetos que sua mãe lhe ofereceu para amparar seu trajeto e os entrega ao caçador que matou sua cabra companheira de viagem. Em várias partes da fábula, é possível observar suas virtudes.

Um outro modo de caracterizar esse personagem herói é por meio da linguagem. Conforme aponta Prado (2009, p. 99),

[...] os verdadeiros dramaturgos mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria mas as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.

No texto infantojuvenil de Santos, essa linguagem enriquece a dinâmica textual e caracteriza os personagens; uma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la:

Neusa: então espere. Você sabe que eu tocava bandolim antes de me casar?

Príncês: a senhora já me contou.

Neusa: eu tocava bonito. Foi meu pai quem me deu o bandolim de presente. E agora eu dou pra você. Tome (SANTOS, 2018, p. 377).

A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo pelo uso que faz da linguagem. Trata-se de uma potência de escrita, uma mente que torna reais os pensamentos e

as ideias do autor na forma de escrita verbal. É uma identidade que constrói o texto com duas faces: a que pode ser lida e a do espetáculo.

Segundo Pavis (1999), a linguagem dramática é a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção criativa do espectador, decifrador da arte do teatro, desde que ele se preste ao jogo refinado da decodificação dos signos manifestos no palco. No texto dramático, quase tudo se apresenta em forma verbal, seja pelas didascálias, seja pelos diálogos propriamente dito.

Os diálogos desenvolvem-se por meio das ações dos personagens. O que torna o texto dramático compreensível, aceitável, produtor de sentidos e encenável são os diálogos e a ação representados ao longo do texto e do espetáculo. Portanto, personagens são sobretudo diálogo e ação. Ora, as palavras são os gestos em si, como, por exemplo, no jogo de ação e reação; de pergunta e resposta; de dominação e esquiva dos bonecos inscritos em *O Príncipe do Piauí*:

Zeze: Zazá!

Zazá: o que é, Zeze?

Zeze: lá vem.

Zazá: quem?

Zeze: O Príncipe.

Zazá: que Príncipe?

Zeze: o Príncipe do Sertão.

Zazá: que Sertão?

Zeze: Sertão do Piauí. (SANTOS, 2018, p. 365).

O diálogo é uma brincadeira, uma espécie de parlenda, e esse jogo dá mais dinamicidade ao texto dramático de Santos. No jogo de pergunta e resposta acima, expressões como “lá vem”, “quem?” e “Que Príncipe?” concretizam essa amarração, pois ambos falam do mesmo assunto: a vinda do Príncipe. Assim, é possível perceber que os diálogos do texto dramático cumprem funções distintas, dentre as quais a de identificar os personagens, expressar ideias, sentimentos, recordações, desejos e temores, além de anunciar comportamentos futuros.

Conforme aponta Ubersfeld (2013, p. 78):

[...] aquilo que se convencionou denominar conflito interior da personagem, é no teatro colisão de discursos [...] toda análise do discurso, por pouco rigorosa que seja, não pode deixar de mostrar que o discurso da personagem não é uma torrente contínua, mas a justa posição de camadas textuais diferentes, que entram em relação, geralmente conflituosa. Mais que isso: são essas camadas discursivas diferentes que propiciam o diálogo. A relação entre discurso da personagem e diálogo constitui uma verdadeira relação dialética.

Assim, dessa relação dialética, surge um outro relevante elemento no texto infantojuvenil de Benjamim Santos, que é a linguagem cumulativa do jogo *Quer que eu conte?*

Princês: conte.

Catinha: contarei. Quer que eu conte?

Princês: conte.

Catinha: contarei, quer que eu conte? Contarei. Quer que eu conte?

Princês: (*alegre no jogo*) conte. Conte a história da casinha de Bambuá coberta de Bambuê (SANTOS, 2018, p. 370, grifo no original).

Desse modo, articulados numa longa correlação, os acontecimentos parecem não ter fim. Por vezes, por certas ocasiões, de fato, não terminam, ou não nunca terminariam, trazendo trechos mais ou menos longos, que se repetem e/ou se acumulam. Tal particularidade implica na ideia de um infundável recomeço, de um ciclo que nunca se cerra, de circularidade: a história não tem final, portanto pode seguir indefinidamente ou voltar para o começo. Por exemplo, a outra história cantada pela personagem Catinha:

Princês: quantos patos?

Catinha: eram muitos! De tardezinha, quando chegava a hora dos patos irem dormir... o lindo rapaz ia levar os patos e os patos iam entrando, passando pelo portãozinho e o lindo rapaz ficava contando os patos que iam passando: um... dois... três... quatro... e dizia:

Princês: passa-pato!

Catinha: e os patos passando.

Princês: cinco, seis, sete, oito, nove...

Catinha: passa-pato.

Princês: e os patos passando... 295, 296, 297, 298... (SANTOS, 2018, p. 373).

É possível notar a presença de enumeração. A unificação das ações é seguida de enumerações, como a contagem dos personagens. São assim pequenas narrativas cíclicas, nas quais o desenlace retorna à fórmula do início, repetindo-a outra vez, sem nunca acercar-se do fim. Pode-se dizer que esse é um recurso utilizado pelo autor para dialogar com o teatro infantojuvenil, por meio da presença da tradição popular e da oralidade na literatura infantojuvenil contemporânea. O cerne está no processo lúdico com a linguagem, na conglobação das situações.

Recursos da linguagem poética São comuns nessas histórias, seja no emprego de versos e rimas, seja no uso de elementos sonoros, como a reprodução de palavras e as onomatopeias. Ademais, compõem um tipo de narrativa que interage com o universo infantil naquilo que ele

tem de mais precioso: a brincadeira. Brincadeira com a repetição, com a recorrência, com a surpresa e com a linguagem.

Por meio desses diálogos, dos jogos de palavras e da articulação da linguagem nas amarrações, é possível perceber que esse aspecto reforça as ações dos personagens na diegese de Santos. Para Pavis (1999), a ação é uma sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens. A ação é, ao mesmo tempo, o conjunto dos processos de transformação visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais.

No texto dramático *O Príncês do Piauí*, as ações pressupõem uma dinâmica que acontece durante toda a narrativa dramática. As ações estão centradas na busca do protagonista por seu nome, na jornada que faz pelos lugares descritos na fábula, nos espaços que percorre. É por meio do conhecimento da dor, da beleza e do amor que essas ações vão ganhando força de representação. Para Pavis (1999, p. 4), pois:

[...] a ação está ligada, pelo menos para o teatro dramático (forma fechada), ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagens(s) a agir para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação que não tem outro barômetro que não os discursos. Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir (PAVIS, 1999, p. 4).

Assim, em *O Príncês do Piauí* as personagens agem sob determinadas circunstâncias, na tentativa de resolver seus conflitos. Um claro exemplo é quando Príncês decide sair em busca de um nome com o qual ele pudesse se identificar. Nesse contexto, havia um conflito que precisava ser resolvido por meio das ações manifestadas na intriga da peça. Ryngaert (1996) afirma que intencionalidade de uma intriga consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lhe os fios, para desnudar sua subjacente mecânica. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, às suas relações de causalidade, ao passo que o enredo considera apenas uma sucessão temporal dos fatos. Desse modo,

[...] não existe método propriamente dito para determinar a intriga, e os elementos que a constituem remetem a um modelo implícito, o de uma peça construída em torno de um ou de vários obstáculos, de conflitos que culminam no nó da intriga e se resolvem no desfecho. Identificar a intriga equivale, portanto, a avaliar a progressão exterior de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram de situações conflitantes que conhecem. Escavamos um pouco abaixo o enredo para determinar um funcionamento da ação e as personagens que ela põe em jogo (RYNGAERT, 1996, p. 63).

Em vista do exposto, pode-se perceber que, no texto infantojuvenil de Santos, a intriga consiste nos obstáculos que o personagem encontra ao longo do caminho que percorre até encontrar seu nome. São os desafios que esse percurso lhe impõe: despojar-se dos seus objetos, a perda de sua companheira de viagem, o caçador, que quer levar o animal consigo, o casal de retirantes, que sofre com a seca e a fome. Todas essas situações vão criando uma progressão dramática que culmina no retorno de Princês a sua terra, e é lá que esses conflitos serão resolvidos, quando descobre que seu nome sempre foi Princês. É por meio do contato com a dor, com a beleza e com o amor que o protagonista rompe com as fantasias da infância e depara com o mundo real que o cerca.

Nessa relação dialética, há as indicações cênicas (didascálias) no texto dramático de Benjamim Santos. Conforme aponta Pavis (1999), indicação é todo o texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça: o nome das personagens, as indicações das entradas e saídas, a descrição dos lugares, as anotações para interpretação etc. Em *O Princês do Piauí*, essas indicações cumprem esse mesmo papel descrito por Patrice Pavis: “[...] pega um novelo de fio e se põe a tecer. O telão dos bonecos se ilumina. Aparecem Zazá e Zezé” (SANTOS, 2018, p. 365). Destaca-se que é por meio das indicações cênicas (didascálias) que o leitor tem a percepção do funcionamento da peça.

Ademais, as didascálias também servem para esclarecer informações a respeito da composição da peça. Também é possível que o leitor compreenda a passagem do tempo, como na seguinte indicação: “Tempo. Neusa aparece trazendo o rolo de fio, um estojo de bandolim, uma lamparina e arrastando uma cadeira. O Princês se desfaz da esteira” (SANTOS, 2018, p. 375). Ora, para Pavis (1999, p. 207),

[...] a partir do momento que a personagem não é mais um simples papel, que assume traços individuais e se naturaliza, torna-se importante revelar seus dados num texto guia. É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem respeito não só às coordenadas espaço temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena.

Veja-se o seguinte exemplo:

[...] entra o Morto-Carregando-o-Vivo. É um personagem do bumba pernambucano, caracterizado por um ator que traz preso à cintura um boneco do seu mesmo tamanho; o tronco, braços e cabeça estão à frente do ator, enquanto as pernas estão penduradas da cintura para trás. As calças do ator correspondem ao paletó do boneco, e as calças do boneco correspondem ao paletó do ator. A figura completa deixa a impressão de que o inanimado está carregando o ser vivo. Ele canta e dança. É fácil encontrar imagens dessa figura do bumba-meu-boi (SANTOS, 2018, p. 388).

Observe-se que essas informações, tão precisas e sutis, pedem uma voz narrativa. Assim, conforme assevera Pavis (1999), a indicação cênica não é um gênero autônomo, uma escritura homogênea, é um texto de apoio para os textos do diálogo. Só se pode estudá-la no interior do texto dramático inteiro e fechado, como um sistema de remissões de convenções, logo em relação com a dramaturgia.

Ubersfeld (2013) pondera que as didascálias podem, no decorrer da ação, indicar uma passagem de tempo, o progresso da ação, como, por exemplo, mudança de estação: “[...] sobe o telão da Seca, deixando aparecer o do Inverno. Cessa a chuva. Entram o Príncipe e a Cabra” (SANTOS, 2018, p. 389). Mudança de hora, passagem do dia à noite, e vice-versa: “[...] vai escurecendo, escurecendo... e termina O Príncipe do Piauí” (SANTOS, 2018, p. 403). Mudança no cenário, marcando uma passagem que pode ser denotada, ao mesmo tempo, como espacial e temporal, toda modificação no cenário que conote, salvo indicação em contrário, um deslocamento no tempo:

O Príncipe apanha seus apetrechos, atira o fio e os dois começam a marcha enquanto entra a música e desce um telão de fundo com exuberante pintura de Sertão-no-inverno: muita folhagem, rios descendo, cachoeiras, pássaros voando, gado pastando, galinhas ciscando... A Cabra Montês feliz da vida, respira fundo, salta e berra de alegria (SANTOS, 2018, p. 381).

Outrossim, o tempo e o espaço são elementos imprescindíveis ao texto dramático, e é por meio da relação espaço-temporal que ocorre o processo de amadurecimento do personagem principal do texto de Santos. Espaço e tempo são categorias difíceis de captar pela leitura do texto, mas, no entanto, influenciam diretamente no plano da representação. Conforme Ryngaert (1996), a organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço, e os autores permitem-se desenvolver os episódios complicados de suas histórias. Os heróis têm o tempo para viajar, meditar num deserto distante. Pode-se trazer à baila, à título de exemplificação, uma passagem quando o Príncipe resolve fazer a jornada em busca do seu nome “Príncipe: mãe, quando eu achar meu nome eu volto. Você me espera? *Um abraço emocionado. Saem por lados diferentes. O Príncipe vai carregando todos os seus apetrechos. Escurece o palco*” (SANTOS, 2018, p. 377, grifos no original).

Segundo Ubersfeld (2013), há significantes do tempo no discurso das personagens. Dessa forma, cumpre salientar, que o tempo é semeado por microssequências informativas, as quais assinalam o progresso da ação, a marcha do tempo, a sequência dos acontecimentos: “Neusa: te esperei. Bembém: demorei a chegar? Neusa: não, mas eu fiquei o tempo todo te esperando. Depois, quando o vento começou a soprar, fiquei mais alegre” (SANTOS, 2018, p.

357). Outro aspecto importante a respeito do tempo no texto dramático são os tempos verbais, indicando a presença do futuro ou do passado: “Neusa: vai ser um menino...”; “Bembém: e depois... quando ele crescer...”; “Princês: depois eu volto. Quando tiver um nome eu volto” (SANTOS, 2018, pp. 357, 362, 376). Outrossim, o presente do texto dramático indica uma relação específica com o tempo.

O tempo não é apenas a duração, nem a relação entre muitas temporalidades, é também o momento, isto é, a referência, o retorno da ação teatral para um momento determinado do passado longínquo ou imediato: “Catinha: desde menina que faço esteiras, mas hoje quase não dá. A palha se mistura na minha vista” (SANTOS, 2018, p. 371).

Nota-se que o sistema teatral do tempo não é compreendido sem o inventário dos signos que conotam a degradação ou o melhoramento. A morte, o casamento, o retorno para seu lugar de origem são alguns exemplos que merecem destaque. Desse modo, para Ubersfeld (2013), todo o encerramento da ação deve ser analisado como um segmento autônomo, no qual assinalamos não somente o funcionamento do final do tempo da ação, mas também todo o funcionamento temporal do texto, à medida que uma final restauração da ordem, ou eterno retorno. Com efeito, supõe um outro regime de tempo; portanto, uma significação ideológica diferente de uma abertura final sobre o novo.

Somada a isso, é notória a presença das didascálias, pois é por meio delas que são extraídos os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico, já que, como se sabe, fornecem ao leitor/espectador indicações de lugar mais ou menos precisas ou detalhadas: “[...] *atira o fio-estrada e os dois caminham enquanto se escuta um som longínquo de bandolim. Depois de algum tempo, escuta-se alguém tossindo; uma tosse rouca e feia de alguém se aproximando. A música desaparece. A Cabra reage tremendo de medo*” (SANTOS, 2018, p. 383, grifos no original). Por meio das indicações cênicas, também é possível imaginar o modo de ocupação do espaço: “[...] *a Cabra se senta interrompendo a passagem*”, “[...] *a Cabra levanta e se põe a lamber as mãos do Princês*” (SANTOS, 2018, p. 380, grifos no original).

Conforme estudos de Ryngaert (1996), o lugar textual implica uma espacialidade concreta, com duplo referente. Significa dizer que o espaço teatral é o próprio lugar da *mimesis*: construído com elementos do texto, ele deve afirmar-se, ao mesmo tempo, como imagem de alguma coisa no mundo. O texto é o elemento que permite a mediação entre o espaço cênico e o universo sociocultural. É possível perceber, no texto de Santos, que o espaço sociocultural em que a diegese transcorre é o espaço do sertão, e os diálogos dos personagens sinalizam esse espaço durante todo o texto:

Bembém: Príncês é bonito! Ele parece mesmo um Prinspo... [*sic passim*] pode até ser que um dia ele seja o Príncês do Sertão... ou o Príncês do Piauí!

Neusa: O Príncês do Piauí?

Bembém: se o Piauí não tem Reis... como é que vai ter Príncês?

Neusa: é só a gente inventar. Inventa um Rei para o Piauí... depois de inventado, pode ter um Príncês. (SANTOS, 2018, p. 362).

Assim, nota-se na peça a localização precisa de onde se desenvolvem as ações dos personagens: no sertão. No momento em que o personagem Príncês se depara com a ausência de identidade em seu nome, a sequência da diegése se complica, e essa complexidade se manifesta textualmente pela saída do Príncês do seu espaço de acolhimento, que é a casa, para percorrer outros espaços em busca de seu nome.

As imagens da casa e do sertão são mostradas como projeções de uma realidade situada nos recantos mais remotos da experiência humana. Esses dois cenários podem ser observados por um ponto de vista dialético entre o ser que vive a estória e o espaço por ele vivenciado. O que chama atenção nessa relação entre espaço/personagem/espaço é o despojamento: “Príncês: [...] quero levar uma lembrança daqui desta terra tão linda que me revelou a Beleza. Uma folhinha deste pedaço de Sertão chuvoso. E vou deixar esta cadeira que já está me pesando carregar...” (SANTOS, 2018, p. 382).

À medida que Príncês percorre os diferentes lugares, estes exigem o abandono (deposição, perda) de algo até o momento em que acontece o amadurecimento interior do personagem, em razão das vivências acumuladas em cada um desses espaços. Ocorre, todavia, que, dialeticamente, isso se inverte, uma vez que a personagem se desnuda dos objetos que o identificavam no exterior, como a cadeira, o fio de tecer, a lamparina, o relógio e o bandolim. É esse despojamento do que há fora que possibilitará a estabilidade e consistência do “eu” interior. Esse transcurso completo revela o devir do indivíduo. Ele intercala espaços de indefinição em que o circuito da identidade se completa por meio da tomada de consciência do ser.

Percebe-se a contribuição do espaço nesse processo de vir a ser. No espaço em que Príncês nasceu e cresceu – não se sabe se é uma vila, um bairro, uma fazenda etc. –, apenas é possível perceber que se trata de uma história situada no sertão, mais especificamente no “Sertão do Piauí”. No lugar de onde saiu Príncês, a casa, seu espaço inicial, não há a compreensão de si, já que o personagem não aceita seu nome. A marca aí é de incompleta indefinição, e é essa incerteza sobre o seu nome que leva o jovem a iniciar uma jornada por outros espaços do sertão.

O protagonista não tem a consciência do mundo que o cerca antes de fazer esse percurso. O que existe é o eu, que centraliza o mundo em si: “Neusa: você não pode escolher seu nome aqui mesmo? Princês: vai demorar muito. Lá fora vai ser mais depressa...” (SANTOS, 2018, p. 376). Ao sair do espaço da casa, Princês adentra outros espaços do sertão e, ao adentrar esses espaços, mune-se dos objetos que lhe são dados pela mãe Neusa e pela Mãe Catinha. Esses objetos o caracterizarão na estória, assim como naquele espaço se dará a experimentação em toda a sua intensidade, enriquecendo o personagem em meio ao embate com a sua consciência.

Nessa dialética dos espaços, Bachelard (2008) afirma que o ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha, não está cercado pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou reencontrá-lo sólido ao nos aproximarmos de um centro de ser. E se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao ‘recolhermos’ em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral. “Por vezes é estando fora que o ser experimenta consistências” (BACHELARD, 2008, p. 218).

Aqui, enfatiza-se o espaço, especialmente da casa, conforme a concepção de espaço proposta por Bachelard. Esses espaços dão significância aos personagens; como afirma o autor, o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Bachelard (2008) enfatiza, ainda, que a casa natal é uma casa habitada, pois gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. É por meio de nosso inconsciente que evocamos as lembranças de nossa casa natal. A respeito disso, Bachelard (2008, p. 35) afirma que “[...] habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”.

Em um trecho da peça *O Princês do Piauí* é possível perceber essa relação profunda entre o ser e o seu lugar de habitação: “Catinha: o rio levou sua casa também. Princês: levou minha casa?” (SANTOS, 2018, p. 399). O que se nota, nesse trecho, é que não há mais para onde Princês voltar, não há mais sua casa. Nessa hora, a casa torna-se um canto: “O canto é o refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local próximo da minha imobilidade” (BACHELARD, 2008, p. 46).

O processo vivido por Princês ao percorrer esses espaços, por meio das situações que ele vivencia ao longo da jornada em busca do seu nome, contribui para o amadurecimento do personagem. Note-se que, ao sair do espaço de sua casa, ele era um jovem, mas, por ocasião do seu retorno, o leitor/espectador se depara com um homem que passou por profundas transformações:

Catinha: [...] será que você ficou diferente?

Princês: fiquei sim. Fiquei muito diferente.

Catinha: eu compreendo. É como uma plantinha que vai crescendo e aí fica bem grande e bem forte. E quando chove ela se molha toda e a gente pensa que ela está triste... mas não está não. As folhinhas ficam brilhando, molhadas de chuva... depois, quando faz sol, ela se balança ao vento e as folhas ficam felizes e alegres. (SANTOS, 2018, p. 398).

Desse modo, o processo vivido por Princês mostra um homem convivendo com a incompletude, situação que o leva à constante busca. Na verdade, a tomada de consciência está em se saber incompleto. Em sua saída de casa, Princês leva alguns objetos consigo em sua jornada; no entanto, ao percorrer os diferentes espaços, o protagonista vai os abandonando à medida que se depara com as dificuldades do percurso. A incorporação do relógio, do fio e de elementos abstratos presentes no texto dramático merece uma observação mais lenta, por conta da simbologia que representa. Na sequência, analisam-se os elementos simbólicos que ganham destaque na construção diegética e os efeitos de sentido que se materializam na trama/intriga.

3.1 AS IMAGENS SIMBÓLICAS DO TEXTO DRAMÁTICO INFANTIL DE BENJAMIM SANTOS

Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2007, p.10) compreendem o campo do simbólico a partir do “[...] esforço do homem para desemaranhar e conter um destino que lhe escapa por meio das obscuridades que o cercam”, pensado “[...] na encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente”. Por meio dos elementos simbólicos que constituem a peça *O Princês do Piauí*, podemos compreender a crise identitária e a dimensão existencial que irrompem no protagonista. É este processo antropológico, o vínculo afetivo com o símbolo, que esta subseção explora, quando traz reflexões em torno da teoria do imaginário simbólico, por meio dos elementos que permeiam a peça *O Princês do Piauí*.

É individualmente conveniente examinar, no tocante aos símbolos, uma realidade de partida, a exemplo da anunciada pelas imagens citadas no texto dramático de Santos. Tomar consciência desta realidade implica a certeza de que todo símbolo se sustenta por uma vocação que colhe indistintamente o particular e o universal, que não deixa de se familiarizar com o olhar preciso de Chevalier & Gheerbrant na afirmação de que “[...] cada símbolo é um microcosmo, um mundo total” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 187). Diante dessa premissa, evidencia-se o texto dramático *O Princês do Piauí*. Indefinidamente sugestivos, os símbolos internalizam um ritmo nervoso, que dá conta de expressar emoções, tensões,

afetividades, sonhos etc. Assim, foram selecionados os elementos simbólicos que ganham mais destaque na construção diegética de Benjamim Santos.

A começar pelo fio de tecer, elemento que é uma constante em quase toda a trama. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2007), o simbolismo do fio diz respeito ao agente que liga todos os estados da existência entre si: o fio liga este mundo, e o outro mundo, e todos os seres. Ora, na trama, Neusa, Mãe Catinha e Maria são mulheres que conduzem essa tessitura. A intimidade entre o tecer e a trama permite a reflexão sobre a ação das tecelãs perante a vida em si, como aquelas que dão a vida ou direcionam o caminho, que conduzem o protagonista. Como afirma Campelo (2008), todos os mitos que envolvem a tecelã ou a fiandeira demonstram que o poder recai justamente no fato de a mulher lidar com o fio e, por meio de sua ação, determinar o destino da humanidade. “Princês: você sabe fiar?! Você senta no chão e segura o fio nas mãos... e fica olhando o fio para o fio não se perder. Você será a mãe do fio... a senhora Dona do fio” (SANTOS, 2018, p. 401).

Além do fio, outro elemento simbólico que merece destaque na construção diegética de Santos é o herói Princês. Configura-se como um herói não por seus grandes feitos, mas por sua luta contra as adversidades de seu tempo, um herói humilde, que representa tantos homens comuns do sertão nordestino. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2007), o herói simboliza a união das forças terrestres e celestes. O apelo do herói está no cerne da moral aberta. A primeira vitória do herói é a que ele conquista sobre si mesmo. “Princês: sou eu. Meu nome é Princês. Eu sei que sou eu... lá no fundo” (SANTOS, 2018, p. 396). O protagonista conquista sua vitória quando luta contra os signos do seu tempo, por meio do otimismo, da esperança e da bondade.

Por extensão do herói humilde, há um aspecto que caracteriza o personagem: o próprio nome “Princês”. É possível perceber, no texto dramático, que os personagens pertencem a uma parte da sociedade que não teve acesso à educação; portanto, o leitor/espectador é capaz de compreender que os pais queriam, na verdade, nomear o filho de Príncipe: “Bembém: Princês é bonito! Ele parece mesmo um Prinspo...” (SANTOS, 2018, p. 362). Conforme aponta Chevalier & Gheerbrant (2007), o príncipe exprime as virtudes régias no estado da adolescência; ainda não dominadas e exercidas. A ideia de juventude e de radiância está ligada à de príncipe. A qualidade de príncipe é a recompensa por um amor total, ou seja, absolutamente generoso. Corolário: o nome “Princês” marca a identidade do personagem na trama. A respeito do nome, Chevalier & Gheerbrant (2007, p. 678) ponderam que o nome pessoal é bem mais que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo: “O conhecimento do nome proporciona poder sobre a pessoa: aspecto mágico, liame misterioso do símbolo”. Assim, para Princês, o reconhecimento de um certo modo de existir acompanha um modo novo de nomear:

Princês: É. É isso mesmo. Meu nome é Princês! Ah, eu quero dizer pra todo mundo que meu nome é Princês. Céu... escuta: o meu nome é Princês! Chão, pedra, terra, árvore, rio... todos vocês, escutem: o meu nome é Princês. Eu conheço a Beleza e conheço a Dor... mas já achei o meu nome e nem foi preciso conhecer o Amor (SANTOS, 2018, p. 396).

Na trama, existe uma história e uma memória intrínsecas à nomeação do protagonista. Seu nome guarda uma dimensão social, uma vez que ele próprio insere o Princês nesse social preexistente.

A humildade, que é uma das características de Princês, leva mais adiante à presente reflexão simbólica, qual seja, analisar o termo pobreza, que, para Chevalier & Gheerbrant (2007), é semelhante à infância, é o retorno à simplicidade, ao desprendimento do mundo manifesto, sendo a infância o retorno à própria origem. De fato, o protagonista tinha uma vida bem simples. É possível perceber essa simplicidade em vários momentos da narrativa: “Princês: gosto da Maria com um amor muito grande. Ela vai me ajudar... não me ajuda, Maria, a construir uma casa aqui dentro deste roçado?” (SANTOS, 2018, p. 400).

É possível estabelecer um paralelo com a biografia de Benjamim Santos, que fez esse caminho, do mesmo modo que o personagem; o autor também saiu de casa, passou pelo Recife e pelo Rio de Janeiro e, só no final desse percurso, escreveu *O Princês do Piauí*.

O amor também é outro aspecto que merece especial atenção para Chevalier e Gheerbrant (2007). O fato de que o amor seja uma criança simboliza, sem dúvida, a eterna juventude de todo amor profundo. “O amor é a alma do símbolo, é atualização do símbolo, porquanto este é a reunião de duas partes separadas do conhecimento e do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 47). “Princês: será? Será que é mesmo? Maria... você me deu seu coração? Maria: pois foi quando eu conheci você, eu senti que gostava de você. Queria entregar meu coração a uma pessoa que eu amasse. E entreguei” (SANTOS, 2018, p. 400).

A chuva é um elemento simbólico de considerável relevância na trama de Benjamim Santos. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2007), a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É fato evidente que se trata do agente fecundador do solo. A relevância da chuva para a construção textual de Santos é particularmente especial, pois a peça se passa em um lugar onde a seca predomina; para os personagens, ela é o anúncio de novos tempos, de fartura, de plantação, de alimentos, dentre outros benefícios. “Princês: ah, que lugar bonito! Nem parece que é o Sertão. Tudo tão verde! O céu tão azul! Os rios cheios! Isto aqui é muito lindo! Muito bonito! É o Sertão depois da chuva. É muito belo” (SANTOS, 2018, p. 381).

Assim como a chuva, o rio também é especial nesse texto, pois, segundo Chevalier & Gheerbrant (2007), o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte: “Catinha: Não, não pode mais. Choveu muito. O rio encheu e foi subindo e subindo... e carregou a minha casa. Minha casa foi-se embora correndo na correnteza do rio” (SANTOS, 2018, p. 399). O rio é, sob esse ponto de vista, um elemento primordial de sustentação da memória da personagem. O rio e a morte são trazidos na imagem das águas que correm inexoravelmente: “Catinha: ela não quis sair. Disse que estava esperando você voltar e por isso não podia sair da casa. Ela foi-se embora pelo rio” (SANTOS, 2018, p. 399). “Seja a descer montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão dos desejos, sentimentos e intenções” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2007, p. 546.)

O tempo é uma constante no texto de Santos; há na diegese referências ao tempo e ao relógio, que o representa. O relógio é um dos objetos que a mãe do protagonista entrega a ele no momento de sua partida: “Neusa: não. Espere um pouco. Leve também este relógio. Foi o Bembém que me deu de presente. É pra você se lembrar que o tempo vai passando” (SANTOS, 2018, p. 377). Para Chevalier & Gheerbrant (2007), o tempo é simbolizado pelo movimento giratório, por todas as figuras circulares. Os ciclos representam o início e o fim de algo. Do mesmo modo, na forma como os relógios de ponteiros são desenvolvidos, com uma rotação completa, que reinicia após chegar aos doze números de hora, há a interpretação de que a vida funciona assim também, com o fechamento de um ciclo e o começo de outro. Durante esse percurso que Princes faz, há sempre o começo e o fechamento de ciclos.

3.2 AS IMPLICAÇÕES DO TEXTO DRAMÁTICO INFANTOJUVENIL PARA O ENSINO: A LEITURA DRAMÁTICA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA

À guisa de conclusão, esta subseção traz algumas reflexões diante da possibilidade de o texto dramático de Benjamim Santos ser trabalhado em sala de aula, com vistas a contribuir para o ensino de crianças e jovens. Importa ressaltar que o texto dramático é um texto destinado à representação, assim, não se pode trabalhar com esse gênero sem considerar essa parte importante que a ele é concedida: a representação. Interessa aqui apresentar alguns caminhos para a ampliação do trabalho com o texto dramático, de modo a ir além daquelas atividades mais óbvias (leitura silenciosa e encenação), que muitas vezes já são realizadas na escola.

O espetáculo teatral dirigido ao público infantojuvenil pode apresentar várias formas de abordagens dramáticas, inclusive o jogo, que, se conduzido de modo adequado, pode resultar na montagem de um espetáculo teatral. De acordo com Belinky & Gouveia (1990), a função de educar está entre as mais importantes do teatro para crianças. A formulação da educação que apresentam, porém, é ampla e não se associa ao teatro entendido como método: “[...] educar é fornecer instrumentos intelectuais, morais e éticos necessários à criança (e ao ser humano em geral) visando à sua integração individual, familiar e social, consciente e responsável” (BELINKY; GOUVEIA, 1990, p. 32).

Nessa perspectiva, os autores descrevem os elementos do teatro necessários para que as crianças assimilem a educação por eles idealizada, intuito pelo qual afirmam:

[...] no palco devemos criar situações e conflitos que precisam ser resolvidos. E a maneira encontrada para essa resolução vai desencadear na criança processos mentais que a levarão a formular conceitos de comportamento e de relacionamentos adequados para o desenvolvimento harmonioso da sua personalidade (BELINKY; GOUVEIA, 1990, p. 33).

Ademais, o teatro (texto dramático + encenação) é por excelência, a arte do homem exigindo a sua presença de forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação. O ato de dramatizar está potencialmente contido em cada um, como uma necessidade de compreender e representar a realidade. No meio teatral, a leitura dramática situa-se no começo dessa trajetória e diferencia-se do espetáculo teatral, que utiliza, além do figurino, o cenário, a música e a iluminação.

Ao nomear os tipos de leitura dramática, Patrice Pavis (1999) afirma que, quando ocorre o processo de aprendizagem do texto, bem no início dos ensaios, a leitura é chamada de vocalização. Contudo, com o passar do tempo, a leitura dramática tornou-se uma atividade a ser feita para uma plateia. Segundo Pavis (1999), a apresentação de uma peça nova, sem cenário nem figurino é chamada de espacialização. Com base na observação e na análise dinâmica de diversos projetos que se realizaram na cidade do Rio de Janeiro, a pesquisadora Marta Metzler (2006, p. 231) oferece uma definição importante da leitura dramática:

[...] constitui-se na apresentação pública de uma leitura de texto teatral, atores que interpretam uma peça ou parte dela com o texto em mãos. Em geral, há um diretor da apresentação que define como ela se dará, podendo priorizar ou o poder da visualidade e ação da palavra, quando os atores interpretam sentados ou de pé, sem movimentação (neste caso, frequentemente leem também as rubricas); ou a cena, quando o diretor cria algumas marcações que substituem a leitura de rubricas e, em alguns casos, sugere figurinos, objetos cenográficos, trilha sonora, iluminação.

A definição apresentada por Metzler (2006), embora se diferencie um pouco da oferecida por Pavis (1999), traz ao educador informações necessárias para a compreensão do funcionamento da atividade com o texto *O Príncipe do Piauí*. O primeiro modo de apresentação apresentado por Metzler (2006) é o mais simplificado, pois não existem marcações de cena, nem outro elemento que não seja o texto. A autora ainda acrescenta que a preparação da leitura inclui um breve estudo do texto e do autor pelo diretor e pelo elenco; a seleção de partes do texto que serão lidas, quando não é possível apresentá-lo na íntegra; a escalação do elenco; e a organização dos ensaios.

Nota-se que a apresentação para o público não é, de modo algum, o primeiro contato dos atores com a peça escrita. Requer o estudo das cenas, a dedicação em ensaios, assim como a presença do diretor, cumprindo sua função, que é, de modo geral, ajudar cada ator a descobrir a dramaticidade de sua personagem, a entonação e as inflexões verbais necessárias para dizer o texto, as expressões faciais ou um gesto econômico que pode pontuar a cena. Todos esses cuidados são tomados para que a palavra do texto dramático fique em evidência.

Quando a opção do diretor se faz pela ausência de ação física dos atores, de cenário ou de figurino, e quando o uso da iluminação não pretende impor um conceito cênico, mas unicamente possibilitar a visibilidade do palco, evidencia-se a palavra. Todos, elenco e público, estão concentrados nela:

[...] quando diferentemente, o diretor cria marcações, elas não são esboços de uma possível encenação, não chegam a configurar uma concepção de cena [...] e em geral são criadas apenas para dinamizar a leitura. Em qualquer dos casos, portanto, a via principal de comunicação com o público é a palavra. Por isso, a leitura dramatizada é uma atividade em que, por definição, a dramaturgia é elemento central. (METZLER, 2006, p. 232).

Cabe destacar que “a boa leitura”, ou seja, a leitura dramática realizada adequadamente, por si só coloca a dramaturgia em evidência, pois desperta atenção do público para o texto teatral. Além disso, a leitura convida os espectadores a imaginar os elementos (signos teatrais) que constroem a cena, como as ações sugeridas pelo texto, os cenários, os figurinos, os efeitos de iluminação e som. Por meio do texto dramático de Benjamim Santos, é possível pensar numa transposição da leitura dramática para o universo escolar, em que os alunos fazem o papel dos atores, os professores o do diretor, ou vice-versa. A preparação da atividade pode ocorrer na sala de aula, enquanto o resultado pode ser apresentado para a própria turma ou mesmo para toda a escola.

Assim, conhecedor das preferências temáticas da turma, do nível de amadurecimento dos alunos ou dos projetos desenvolvidos na escola, o professor deve estudar o texto dramático

com os alunos. A preparação da atividade, que inclui o estudo do texto dramático *O Príncipe do Piauí*, geralmente é chamada de oficina de leitura dramática. A apresentação do texto denomina-se sessão de leitura dramática. Após a turma se inteirar do texto, percorrer suas cenas, discutir sua temática, seu enredo, suas personagens, entre outros aspectos, professor e alunos podem organizar grupos, de acordo com o número de personagens.

No texto de Santos, a exemplo dos personagens fantásticos, o texto se coloca como um desafio aos encenadores, pois não é tão simples conceber visual e fisicamente personagens tão peculiares como “O Morto-Carregando-o-Vivo” e a “Mutuca”. Assim, torna-se um exercício interessante para os alunos imaginar, na leitura dramática, essas personagens e as ações que elas desenvolvem. São múltiplas as possibilidades de trabalhar com o texto dramático em sala de aula e em outros espaços; desse modo, é relevante trazer a arte dramática para a discussão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos dramáticos infantojuvenis estão cada caindo cada vez mais no gosto de crianças e jovens, assim como no de pesquisadores. Além de permitir a encenação, o livro de teatro passou a demandar a leitura do texto impresso, seja de forma individual e silenciosa, seja em uma atividade coletiva proposta pelo professor. É visível e considerável o empenho de algumas editoras em oferecer aos leitores textos teatrais no formato de obras atraentes, com projetos gráficos esteticamente ricos, como livro *Teatro Infantil*, de Benjamim Santos, organizado pela Funarte em 2018. Por meio desse empreendimento, foi possível pesquisar um dos textos dramáticos infantojuvenis do referido autor. Importa destacar que um dos objetivos primordiais desta pesquisa é plantar a sementinha para que novos pesquisadores, leitores e apreciadores do texto teatral infantojuvenil possam conhecer o trabalho deste autor.

A primeira seção permitiu-nos traçar um panorama historiográfico da dramaturgia infantojuvenil no Brasil, além de mostrar ao leitor que as especificidades da dramaturgia, como a trama, o diálogo e o espetáculo, estão presentes em qualquer texto dramático, seja para adultos ou para crianças. Também foi possível explicitar o percurso que alguns autores fizeram ao longo de décadas para constituir uma identidade própria para o gênero dramático infantojuvenil, com destaque para alguns autores como Figueiredo Pimentel, Ana Maria Machado, Tatiana Belinky, Júlio Gouveia etc. Desse modo, nota-se que, no Brasil, o teatro para crianças e jovens oscilou entre adaptações e invenções. Por fim, foi possível mostrar ao leitor que o Nordeste produziu um teatro infantojuvenil com a mesma qualidade que as demais regiões do País, por meio de uma linguagem renovadora e peculiar. Que fincou raízes no Movimento Armorial, empreendido por Ariano Suassuna, cuja importância foi reconhecida pelo teatro infantojuvenil de Benjamim Santos.

A partir da segunda seção, dedicada à trajetória de vida de Benjamim Santos, é possível dizer que, para o dramaturgo, o Nordeste é um espaço em que se homologam/relativizam o mítico e o mnemônico. Suas personagens se configuram, à primeira vista, como personagens-tipo, tais como a rendeira, a bordadeira, o pescador, o vaqueiro, entre outros. Além desses fatores, a referência à Parnaíba, PI, cidade natal de Santos, é recorrente em suas produções. O projeto estético do artista é pautado pela articulação da cultura popular nordestina com o campo do simbólico, da metáfora. Um exemplo disso é a peça *O Princês do Piauí*. Foi a partir de suas vivências e experiências, tanto no Nordeste como no Rio de Janeiro, que o autor conseguiu estabelecer-se como uma das figuras mais relevantes da dramaturgia infantojuvenil brasileira.

Na terceira seção, é possível inferir que, com a obra *O Príncipe do Piauí*, Benjamim Santos direciona o labor teatral para a realidade social nordestina, remetendo o leitor/espectador a um universo repleto de lirismo, angústia, símbolos. Todos estes elementos nos conduzem à reflexão de ser/estar no mundo. Com sensibilidade artística, o dramaturgo descortina e metaforiza as relações humanas figurativizadas por “personagens humanos”, “personagens bonecos” e “personagens fantásticos”. As *personas* estão imersas em espaço inóspito, enquanto o herói (Príncipe) está em constante conflito identitário. Destaca-se, sobretudo, a luta das personagens pela sobrevivência no sertão. Importante salientar que o autor procura trazer à baila questões sociais como a indústria da seca e a cultura nordestina. Nesse aspecto, Benjamim Santos busca, em tom aparentemente simples e descompromissado, denunciar um quadro caótico e desintegrado das figuras humanas no espaço sertanejo.

Na esteira de *O Príncipe do Piauí*, Benjamim Santos mantém-se fiel aos seus princípios criadores, vinculados ao Movimento Armorial. Ao produzir a obra, considerou os interlocutores e as imagens pressupostas, bem como o(os) lugar(es) que esses interlocutores ocupam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeiam a memória discursiva do povo do sertão nordestino. Provido de poucas didascálias e consideráveis referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça *O Príncipe do Piauí* inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (2002), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade funda onticamente o próprio espetáculo, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

O texto (de *textum*, *tecer*) é um tecido de vários fios entrecruzados, que no teatro envolve ou pode envolver não só a conjugação de diferentes linguagens (verbal, gestual, musical, coreográfica) como também a de todos os elementos de encenação (trilha sonora, cenário, luz, figurino) que compõem a cena do mundo. A riqueza e a variedade desses elementos, dos quais a literatura dramática voltada para a criança oferece inúmeros exemplos, são também critérios fundamentais de uma escolha feita com discernimento.

Assim, os textos dramáticos infantojuvenis de Benjamim Santos são, sem dúvida, fiéis a esses critérios de escolha, fato notório quando o leitor deixa que seus versos falem, por meio de uma escrita baseada no folclore e na cultura popular, não só do Piauí, como de todo o Nordeste. Ver, ouvir e se deixar envolver pelos versos de Santos é tarefa para todas as idades. Portanto, este trabalho se encerra com as contribuições que o texto dramático pode oferecer ao

ensino, nas mais diferentes esferas de formação de leitores, seja em bibliotecas, em casa ou em escolas. Afinal, a leitura e o convívio sistemático com o texto teatral oferecem às crianças e aos jovens a possibilidade de lidar com o impulso criativo que move o fazer, o pensar, o dizer, o sentir, o debater. Temas profundos e mesmo contraditórios, explorados de modo cênico, teatral, ficam ao alcance da criança, do jovem leitor, do público escolar. Isso não significa superficialidade, mas sim que, por meio do teatro, pode-se falar de tudo às crianças. De fato, por meio do texto teatral infantojuvenil de Santos é possível notar que tudo é uma questão de linguagem: adequada e bem dosada.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Brasília: Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BHABHA, Homi. *Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG. 1998
- CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. *Interdisciplinar*, [S. l.], Ano 3, v. 7, nº. 7 | edição especial | p. 43-57 – Jul/Dez de 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3yNvJsD>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. 2017. 315 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3BE3ZbX>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. revisada e atualizada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- COSTA, Marta Morais. Coordenadas para a leitura de textos dramáticos. In: GRAZIOLLI; Tadeu (org.) *Teatro Infantil: História, Leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015. p. 57-85.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MACHADO, Ana Maria. Novidades muito boas. *Jornal do Brasil*, Caderno de Teatro, Rio de Janeiro, p. 8, 1974.
- MACHADO, Ana Maria. *Texturas Sobre Leituras e Escritos*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2001.
- MELO NETO, Joao Cabral de. In: SECCHIN, Antonio Carlos (org.). *Poesia Completa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 319 (Biblioteca Luso-Brasileira. Série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

- METZLER, Marta. Leitura dramatizada: objeto de fruição – instrumento de estudo. In: *CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 4. 2006, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2006, p. 231-232. 1 CD-ROM.
- NASCIMENTO, Francisco Assis Sousa. *Teatro Dialógico: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. 2009. 247 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3mTAnCZ>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- NEWTON JÚNIOR; Carlos. *Ariano Suassuna: Almanaque Armorial*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Àtica, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-102.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11-49.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SABATO, Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo. Global, 2001.
- SANTOS, Benjamim Lima dos. *Entrevistas*. Entrevistador: pesquisador Francisco do Nascimento. [S. l.]: nov. 2005. Não paginado. 1. DVD.
- SANTOS, Benjamim. Bembém, estilo e bom humor. *O Bembém*, Memorial, Parnaíba, p. 12, Ano 1, n. 8, 2008.
- SANTOS, Benjamim. *Teatro infantil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2016.
- SISTO, Celso. Gênero dramático e suas particularidades. In: GRAZIOLLI; Tadeu (org.) *Teatro Infantil: História, Leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015. p. 31-55.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZILBERMAN, Regina. Teatro para crianças e jovens: questões históricas e caminhos investigativos. *In*: GRAZIOLLI, Tadeu (org.). *Teatro infantil: história, leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015, p. 13-29.