

O CAVALINHO AZUL, DE MARIA CLARA MACHADO: ENTRE A DRAMATURGIA E A NARRATIVA DA AUTORA CARIOCA

BETWEEN MARIA MACHADO'S DRAMATURGY AND NARRATIVE A STUDY BASED ON THE BOOK: *O CAVALINHO AZUL*

Fabiano Tadeu Grazioli¹ (URI; FAE)

RESUMO

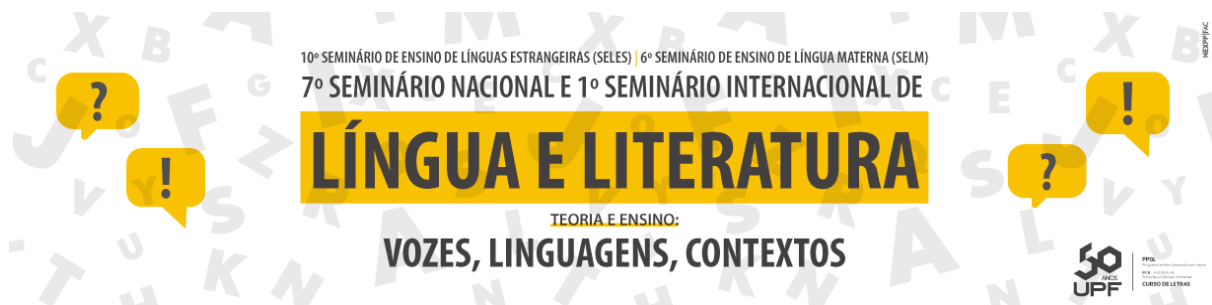
Uma mesma história para crianças e jovens pode compor textos de diferentes gêneros literários. Essa ocorrência é verificada no caso de textos dramáticos, os quais têm, muitas vezes, seu formato original adaptado para o gênero narrativo, o que chama atenção daqueles acostumados a selecionar e estudar obras para o público infantil e juvenil. É o caso da obra *O Cavaleiro Azul*, de Maria Clara Machado, que nasceu texto dramático e foi adaptado para a narrativa pela própria autora. Contudo, na adaptação, a obra sofreu uma simplificação em seus elementos intrínsecos, os quais, se observada com mais cuidado a estrutura narrativa, poderiam ser mantidos pela autora, não destituindo a história de aspectos importantes de sua constituição. Nossa proposta, neste artigo, é realizar uma comparação da dramaturgia e da narrativa de Maria Clara Machado, tendo como *corpus* as duas versões da obra indicada, e apontar dois casos em que a narrativa poderia ter operacionalizado modos de adaptar que não destituíssem o texto de elementos significativos. Os autores que embasam o estudo são Regina Zilberman (2015), Ivo Cordeiro Lopes (1997), David Ball (2014), Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013), Peter Hunt (2010) entre outros. Percebe-se, no desenvolvimento do trabalho, que a autora carioca tem conhecimento e domínio da dramaturgia e sabe articular seus elementos na construção de um texto dramático consistente e inventivo, o que não corresponde à sua vocação para a narrativa, que sofre empobrecimento quando a autora propõe-se a realizar adaptações das histórias já conhecidas no teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia. Narrativa. Maria Clara Machado.

ABSTRACT

The same story can be composed in different literary genres for children and teenagers. This is possible to be verified in the dramatic texts, which often have their original format adapted for the narrative genre. Furthermore, this calls the researchers' attention as they are used to select and study the books that were written for children and youth public. This is the case of Maria Clara Machado's book: *O Cavaleiro Azul*, which was first written as a dramatic text and then, it was adapted to the narrative genre by the author. It is important to highlight that the work has suffered a simplification in its intrinsic elements during the adaptation process and they could be maintained by the author if the narrative structure would be observed carefully. Thus, important history aspects of its construction would not be removed. Furthermore, the objective of this article is to make a comparison of Maria Clara Machado's narrative and dramaturgy. For this happen, two versions of the indicated book will be used as a *corpus* to point out two cases in which the narrative could be adapted without making significant elements fade away. This study is based on the following authors: Regina Zilberman (2015), Ivo Cordeiro Lopes (1997), David Ball (2014), Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013), Peter Hunt (2010), among others. It can be seen in the development of the book that the author has dramaturgy knowledge and mastery. Therefore, she also knows how to articulate her elements in the construction of a consistent and inventive dramatic text.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo mesmo programa. Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Erechim, da Faculdade Anglicana de Erechim/RS e do Colégio Franciscano São José, de Erechim/RS. Diretor de teatro. E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br



However, the author does not have vocation to narratives, which are already familiar in the theater by the public and they suffer impoverishment during the adaptation process.

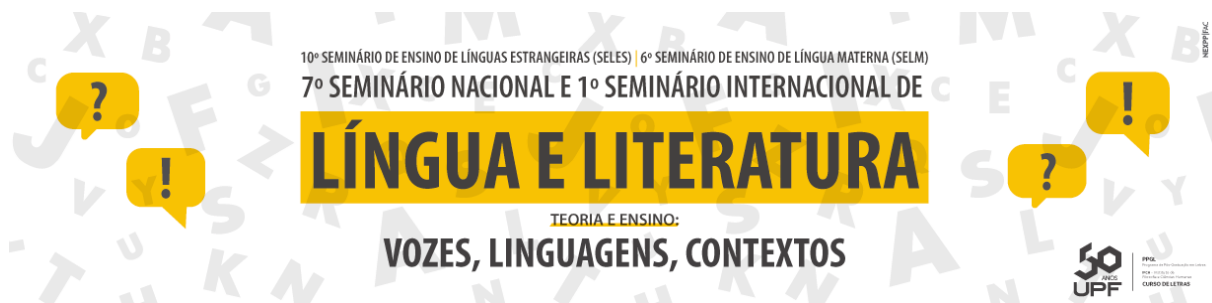
KEYWORDS: Dramaturgy. Narrative. Maria Clara Machado.

1 INTRODUÇÃO

A presente comunicação parte de uma questão intrigante na literatura infantil contemporânea: por que as editoras que publicam os textos dramáticos de determinados autores optam também pela publicação do mesmo enredo no formato narrativo, fazendo uso do livro-ilustrado como suporte? Já observamos tal ocorrência com obras de Ilo Grugli, Sylvia Orthof e Maria Clara Machado; muitas vezes as diferentes versões da história são publicadas por editoras diferentes, outras vezes pela mesma editora, como é o caso da Nova Fronteira, editora carioca que publicou, nos últimos anos, as versões dramáticas e narrativas de *Pluft, o fantasminha* e *O cavaleiro azul*, de Maria Clara Machado. Não acreditam, os editores, na potência do gênero dramático enquanto texto escrito para ser lido pelas crianças, ou consideram a dramaturgia, nesses casos, um texto que mais interessa aos leitores do círculo das Artes Cênicas e a narrativa mais atrativa para as crianças em geral?

As interrogações do parágrafo anterior guiaram-nos na escolha da temática e do *corpus* deste trabalho, que elege as duas versões de *O Cavaleiro azul*, de Maria Clara Machado, como material de comparação e objeto particularmente delimitado de nossa análise. Quanto ao processo de adaptação, não assimilamos como problemático o fato de um mesmo enredo transitar por formatos distintos de textos e nos baseamos nos estudos de Linda Hutcheon (2013) para afirmarmos que as adaptações são revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas e representam modos distintos de interagir com os públicos de diferentes épocas. A novidade, entretanto, é o fato de a adaptação em questão ser realizada pela criadora do primeiro texto, ou seja, o dramático, e ambos inscrevem-se no âmbito da palavra escrita, isto é, ambas constituem textos literários. A tensão ou problemática que surge neste estudo se evidencia por conta de a adaptação não se construir com a mesma qualidade do texto original, como analisaremos adiante.

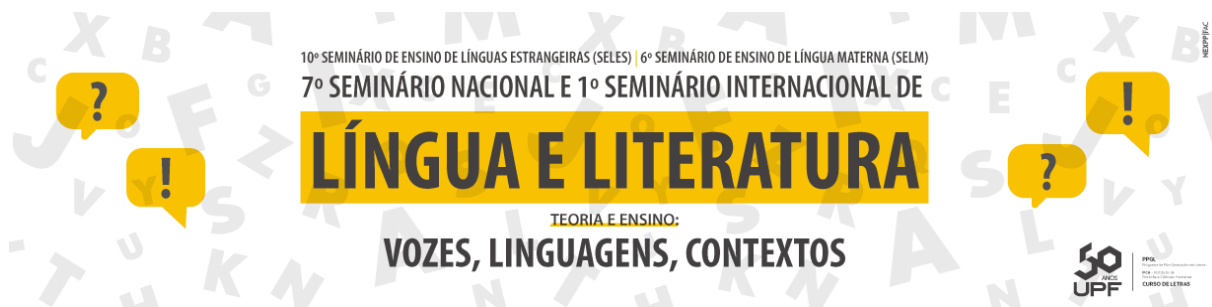
Luiz Fernando Carvalho (2009), tratando das adaptações que ocorrem da literatura para a televisão ou o cinema, afirmou, no DVD da minissérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a linguagem das minisséries: “Costumo dizer que não acredito em adaptação. As adaptações sempre são de alguma forma o achatamento da



obra, o assassinato do texto original”. (CARVALHO, 2009). Salvo as diferenças nas linguagens das obras a que Carvalho (2009) faz referência (adaptações da literatura para o cinema e a televisão), podemos adiantar, desde agora, que Maria Clara Machado, ao adaptar seu próprio texto dramático para a narrativa, optou (conscientemente ou não) por um processo de simplificação da obra original, quase que um “achatamento”, para usar a expressão de Carvalho (2009), da dramaturgia em direção à narrativa. Nosso objetivo, neste trabalho, é apontar prejuízos verificados no texto narrativo tendo como ponto de partida o projeto dramático da autora exposto em *O cavalinho azul*. Porém, cabe destacar que temos noção de que nem tudo que figura no texto dramático como acerto ou invenção corresponde, na narrativa, a uma solução adequada. O fato de a dramaturgia e a narrativa possuírem poéticas particulares será respeitado, já que não seria produtivo tomar a fidelidade como ponto de partida da análise. Levantaremos, no curto espaço que nos cabe, dois pontos da simplificação do texto que representam descaracterização da obra original e que, em um pouco de esmero da autora, poderiam figurar na narrativa de modo diferente. Neste artigo bastante pontual em relação à análise de um viés singular do *corpus* em questão, levantaremos considerações encontradas nos estudos de Regina Zilberman (2015), Ivo Cordeiro Lopes (1997), David Ball (2014), Gérard Genette (1995), Jacqueline Held (1980), Massaud Moisés (1969), Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013) e Peter Hunt (2010).

2 DRAMATURGIA E NARRATIVA: APONTAMENTOS SOBRE *O CAVALINHO AZUL*

O cavalinho azul é uma criação exemplar da produção dramática de Maria Clara Machado, segundo considerações de Zilberman (2015). O protagonista da peça é Vicente, um menino pobre que tem o amigo que dá título à peça vendido por seu pai, que precisa “ganhar uns cobres”. O animal não aponta somente para uma amizade do garoto, mas é também a representação do sonho de Vicente. A imaginação do menino é potencializada na figura do cavalo, pois o que os demais personagens e a plateia enxergam é um velho e magro pangaré. Mas Vicente, dotado de imaginação, transforma o animal em um lindo cavalo azul. Sua potente fantasia também modifica o modo de ver o lugar onde moram. Ao invés de enxergar um espaço seco e quase sem vida, o menino visualiza uma campina verde e promete levar o



cavalinho para pastar neste lugar onírico. A distância do amigo vendido leva o menino a percorrer uma trajetória de buscas, longe da família. Em grande parte de sua jornada, tem como companheira uma menina, que se torna sua amiga, depois de se encontrarem na plateia do circo, primeiro lugar em que Vicente procura o cavalo, e que é empreendimento justamente de seus adversários na história: ladrões farsantes que se interessam pelo cavalinho azul descrito pelo menino porque querem exibi-lo no circo para ganharem muito dinheiro. Com inventivo enredo de ações que acontecem em lugares distintos do país, no final, os ladrões são presos e Vicente, já sem a companhia da menina, que decidiu voltar para casa, em uma cena singela e de puro lirismo, reencontra o amigo.

Em *Teatro para crianças e jovens: questões históricas e caminhos criativos*, Zilberman (2015, p. 25, grifos da autora) assim faz referência ao texto teatral de Maria Clara Machado escolhido para este trabalho:

O cavalinho azul reitera um tema próprio aos mitos e à literatura infantil: o do amadurecimento interior a partir de uma experiência vivida longe da família. A personagem passa por uma viagem iniciatória, que reforça sua identidade e sua segurança interna, porque se mostra capaz de vencer as dificuldades, sem comprometer a idoneidade pessoal. No caso do texto de Maria Clara Machado, a imaginação desempenha papel fundamental, pois, graças à força da fantasia, Vicente não esmorece, levando a busca até o fim, ao contrário da menina, que abandona o companheiro no meio do trajeto. A peça valoriza, pois, a imaginação, sem a qual Vicente ficaria limitado à vida sem perspectivas de sua família. Esta, porém, não é desacreditada, já que o garoto retorna ao ponto de partida, após ter alcançado seu objetivo. Como todo herói viajante, a personagem deseja reencontrar seu lar, para onde traz o resultado de sua aventura.

O protagonismo e as características de Vicente, na peça de Maria Clara Machado, encontram correspondência no espectador mirim. A imaginação do menino, ferramenta com a qual ele enfrenta as dificuldades de sua trajetória, é recurso próprio da infância. A dramaturga não buscou tal característica fora do círculo conhecido dessa fase da vida. Assim, a criança logra identificação imediata com o protagonista, já que também idealiza os seres com os quais convive, as pessoas e o mundo à sua volta.

Ivo Cordeiro Lopes (1997, p. 169), em sua dissertação de Mestrado em Letras/Literatura Brasileira, intitulada *Pluft, o fantasma e O cavalinho azul, de Maria Clara Machado: a criança e o conhecimento advindo e buscado*, trata a trajetória de Vicente como um rito de passagem:

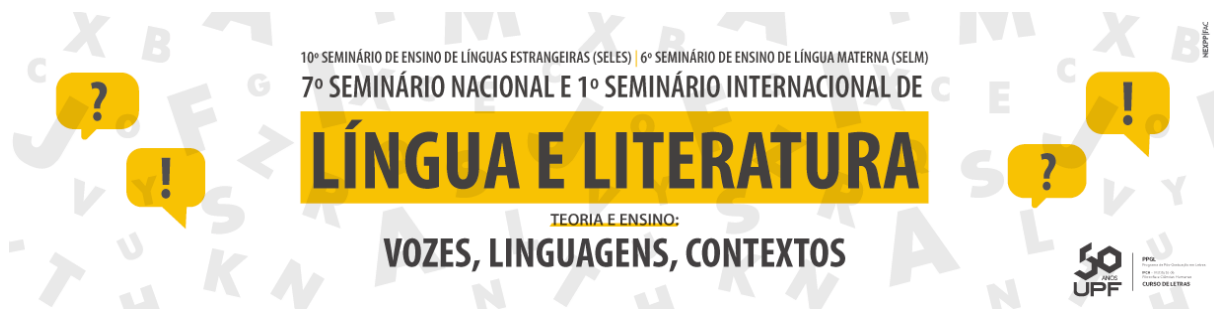


Quando o Menino empreende sua busca do Cavalinho azul mundo afora, ou do conhecimento, [...] ele parece não esperar colher todos os frutos que colheu. Além do cavalo, que na verdade simboliza todos os sonhos de um menino, ele aprendeu a conhecer melhor os homens... Aprendeu a reconhecer o lado bom e mau dos homens. Ele voltou para casa mais fortalecido com esse conhecimento, ainda que a constatação do lado ruim das coisas traga a quem constata sofrimento e desencanto... As experiências de conhecimento por que passa Vicente – sua saída de casa à procura do bem perdido; a consciência que teve de que o circo pode acolher a maldade, além da magia; que o mundo vasto possui habitantes indiferentes aos sofrimentos e anseios das crianças; que seus pais, ainda que não intencionalmente, causaram-lhe sofrimento ao vender seu cavalo –, somadas todas, causaram sua passagem da condição de menino à de adolescente, ao menos no nível do amadurecimento psicológico e social.

Em seu estudo, Lopes (1997) definiu a busca do menino pelo cavalo como a demanda pelo conhecimento. Mas na trajetória pela qual se desloca, que pode representar a passagem da infância à adolescência, o protagonista logrou outras aprendizagens, elencadas pelo autor. Notamos que são aprendizagens sobre a vida, as pessoas e o mundo, bem diferentes das aprendizagens advindas do meio escolar no qual Vicente está inserido: o menino frequenta a escola e é orientado pela mãe a estudar Geografia logo no início da história, mas o modo de estudar lembra de imediato o método de decoreba próprio do ensino tradicional. Vicente, ao fim da história, já não é o mesmo do início, nota-se amadurecimento psicológico e social; o primeiro comandado certamente pela experiência em que aposta na sua capacidade imaginativa para encontrar o cavalo, pois o menino, embora canse muitas vezes, não esmorece na busca; o segundo orientado pela aprendizagem sobre os outros, personagens bons e ruins, com os quais entra em contato na sua trajetória, e que representam os círculos sociais que cada vez mais o menino vivenciará durante a vida.

O texto dramático que corresponde à história d'*O Cavalinho Azul* é articulado a partir da narração não convencional do velho João de Deus. Geralmente a utilização do narrador nos textos dramáticos retira a oportunidade de os personagens agirem frente ao espectador, deflagrando momentos enfadonhos e cansativos. Sobre essa ocorrência que diminui a potencialidade do texto de teatro, Ball (2014, p. 89) destaca:

[...] um coro, ou narrador, ou apresentação de pensamentos, via solilóquio, ou uma exposição (com frequência desastrosa, desajeitada, empurrada boca adentro: “Como você deve saber, eu sou seu honesto, mas inepto irmão”) são periféricos, remontam a

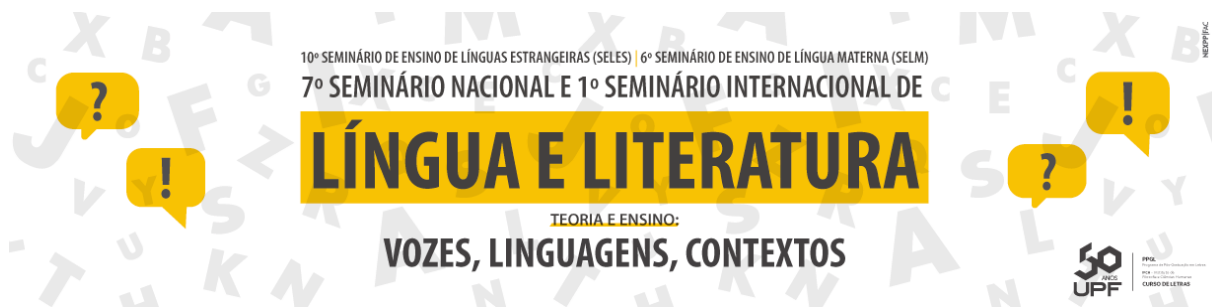


convenções especiais, e raramente oferecem informação que já não tenha sido revelada em outro lugar – e melhor ainda – através da ação.

Contudo, não é o caso da utilização do narrador no texto dramático em questão. João de Deus abre a história e, de fato, conduz a narrativa dramática, mas sua utilização é criativa e articulada. Primeiro porque o narrador é também personagem que conversa com Vicente, servindo de esteio nos momentos em que o sonho de reencontrar o cavalinho azul parece inatingível. Vicente, por várias vezes, adormece aos pés de João de Deus e seu tamborete, que o acompanha durante toda a história, situações singelas e de um lirismo surpreendente. Segundo porque, em uma história com tantas aventuras, faz-se necessário selecionar frente ao espectador o que de fato precisa ser visto. As nove cenas que compõem a peça são recortes da história de Vicente que o narrador manipula para que o público mergulhe na ação dramática toda vez que a narração cessa e o espetáculo aconteça de fato. Mas Maria Clara Machado não repete informações nesse processo, como destaca Ball (2014). As ações são contadas por João de Deus ou são vividas no palco pelos personagens, não congestionando, dessa forma, texto e espetáculos com informações repetidas. E, por último, um terceiro motivo que torna a utilização do narrador uma prática criativa dentro da peça: ele também é responsável pela introdução e retira alguns cenários durante a encenação, desempenhando essa função muitas vezes enquanto fala seus textos. Assim, notamos, a presença do narrador na peça é recurso inventivo e criativo e não lega prejuízo de nenhuma ordem ao texto dramático em questão.

Já o texto narrativo retirou de João de Deus as funções que ele desempenha na peça. Justamente em uma estrutura que não condena a presença do narrador (que, pelo contrário, exige a existência e articulação dessa figura para que o processo narrativo de fato aconteça), ele poderia figurar como condutor da história. Na estrutura que Maria Clara Machado monta para a história d'*O cavalinho azul*, percebemos um narrador que processa ao leitor todo o relato, mas que não participa da história. Ele conhece o que narra e se preocupa em mostrar os fatos que compõem o enredo, do jeito que lhe convém, intercalando os acontecimentos à sua maneira, tornando-se, principalmente por não participar da história, um narrador heterodiegético². Coube a João de Deus o papel de personagem coadjuvante que aparece uma ou duas vezes na história e que não desempenha atribuição importante no relato: sua função é

² Tomamos como referência, para essa classificação, a obra *Discurso na narrativa*, de Gérard Genette (Lisboa: Vega, 1995).



meramente ilustrativa. Uma vez que foi destituído de sua incumbência em relação à peça teatral, não compreendemos o motivo de ter continuado na história, se, como afirmamos, não desempenha papel algum frente à história, nem se envolve com a trajetória de Vicente, como no texto dramático. O único vestígio de João de Deus narrador é encontrado na abertura do texto:

Esta história foi um velho que me contou.
Um velho com uma barba enorme, tão grande que quase chegava ao chão.
Ele se chamava João de Deus.
Era vagabundo, andava pelas estradas vendo as coisas.
De tanto ver, sabia uma porção de histórias dos outros.
Foi ele que me contou a história de Vicente e seu cavalo.
(MACHADO, 2010, p. 7).

A narrativa apresenta períodos curtos que, justamente pela brevidade, podem lembrar versos. Mas o texto não é um poema e as frases e parágrafos curtos são uma característica da criação em questão que, neste caso, não agrega qualidade ao texto. Tais parágrafos são intercalados com outros mais desenvolvidos e estruturados. A partir do fragmento acima, o narrador segue a história fazendo uso da função que antes informamos (heterodiegético). A autora parece resgatar a importância de João de Deus informando que a história que será narrada foi contada por ele. Trata-se, a partir de nosso ponto de vista, de uma tentativa de transferir a importância que o narrador-personagem tinha no texto dramático. Contudo, visualizamos a possibilidade de João de Deus figurar na narrativa de modo mais inventivo e dinâmico, conservando aspectos que o tornam importante na dramaturgia.

O cavalinho azul no formato de texto dramático apresenta um final poético e com abertura para a imaginação e fantasia que guiaram o menino Vicente em sua trajetória de busca pelo cavalo azul:

VELHO: Como vocês viram, os três músicos foram presos; a menina, levei para a casa dela. Todas na cidade estão esperando Vicente voltar. Ele continuou correndo o mundo.
(*Na cena surge Vicente todo esfarrapado, sem um pé de sapato, comendo um pedaço de pão – o ator ou a atriz que interpreta Vicente deve trocar de roupa para esta cena*).
VELHO: Quando estava muito cansado, vinha deitar aqui perto de mim.
(*Vicente deita-se perto de João de Deus*).
VELHO: E foi assim que um dia... Vejam vocês...

LÍNGUA E LITERATURA

TEORIA E ENSINO:

VOZES, LINGUAGENS, CONTEXTOS



(No palco uma luz azulada e estranha começa a clarear a cena. Vicente se apruma e aproxima-se do meio do palco, atento. Ele está quase em silhueta. Tudo está azulado. A música 30ABC, num crescendo, acompanhada pelo galopar de um cavalo, anuncia a aproximação do cavalinho azul, com cauda branca. Este cavalo representa o mesmo pangaré do início da peça, agora transfigurado. Vicente imóvel, observa).

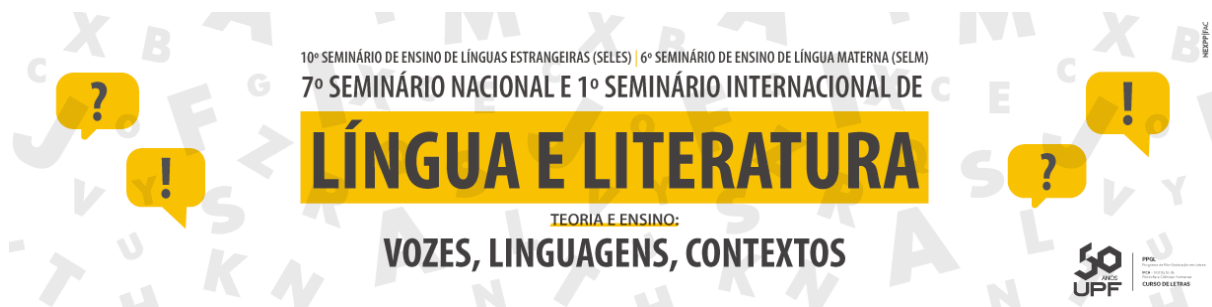
VICENTE *(Como se estivesse fazendo a coisa mais natural do mundo, sem absolutamente encarar a aparição do seu cavalinho como algo impossível, pega a corda que, como na primeira cena, caía do pescoço do cavalo e começa a fazer com ele as mesmas evoluções)*. Upa! Upa! Meu cavalinho, vamos já para casa. Papai, mamãe, a menina e o palhaço estão todos me esperando na entrada da cidade. Todos esperam a nossa volta. Upa! Upa! Upa! Para casa meu cavalinho. A galope! Para casa!

(O cavalo dá várias galopadas em torno do menino, enquanto a música cresce, a luz se acende e se apaga em vários tons de cores, e o pano se fecha). (MACHADO, 2009, p. 73, grifos da autora).

É na volta do amigo de Vicente que a sua visão idealizada, alimentada pela imaginação e pela fantasia, funde-se à história vivida lida ou representada: o cavalo idealizado, azul e de rabo branco, que antes era visto somente pelo personagem, agora aparece em cena, revelando não mais a realidade (o pangaré magro e velho), mas o cavalo na perspectiva do protagonista. Essa aparição é momento de legitimar, no espetáculo e no texto, a visão da criança que se sobressai à vida real, mostrando ao leitor, ao público e aos personagens que verão o cavalo no seu regresso a imagem que sempre prevaleceu na imaginação do menino. Notamos, nas rubricas finais, que Vicente não se surpreende com a visão, pois é esta visão que ele constrói e sustenta durante toda a narrativa dramática. Somente o público e as personagens que verão o cavalo transfigurado na figura idealizada pelo protagonista admirar-se-ão do cavalinho azul. É o mundo fantástico fundido à realidade no palco. O fechamento do texto é inventivo e colabora na perspectiva de fazer o modo como Vicente vê o mundo prevalecer sobre a realidade. Quanto à fusão do real e do imaginado, Jacqueline Held (1980, p. 39), reflete:

Se o fantástico, a meio caminho do real e do irreal, é essa zona fronteira inatingível, crepúsculo, cão e lobo em que os contornos se misturam, esse “outro lado do sonho” [...], esse “reverso do espelho” de Lewis Carroll, perspectiva em que o cotidiano toma outra aparência, em que vemos todas as coisas de maneira diferente, não mantém, por isso mesmo, estreita relação com a infância?

Essa estreita relação que a imaginação e a fantasia mantêm com a infância levaram Maria Clara Machado a apostar na fusão entre imaginação e realidade no final do seu texto.



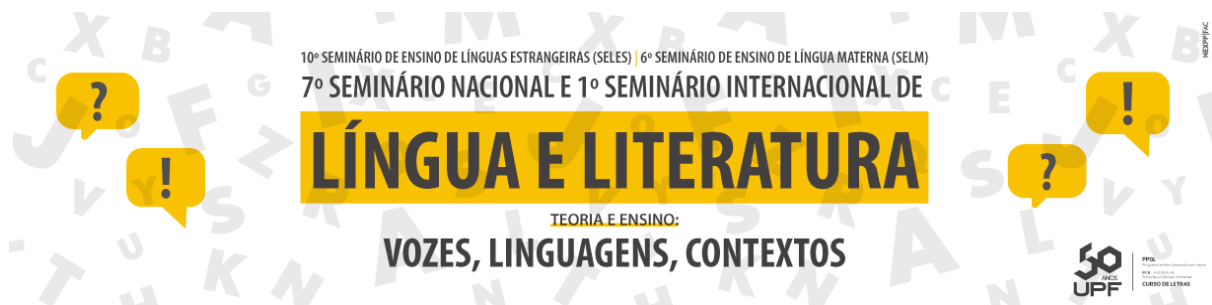
Held (1980) adianta-nos que tal percurso é próprio da infância, e que, no mundo infantil, realidade e fantasia convivem e se fundem, como na peça. Logo, a infância em sua plenitude está contemplada na construção dramatúrgica da autora carioca. Contudo, no texto narrativo, o final é simplificado e perde o impacto que verificamos no texto dramático. Nas palavras de Maria Clara Machado (2010, p. 40):

E Vicente encontrou seu cavalo.
Vindo de muito longe, galopando feito um doido, pacatá!, pacatá!, pacatá!
Vicente tinha certeza que ele viria.
Numa campina verde, debaixo de um céu muito azul, um dia qualquer.
Azul!
Enorme, galopando e voando.
E foram os dois para casa.

O final da narrativa perde em construção e significado. O encontro esperado acontece, mas sem as nuances que o texto dramático apresenta. Além de o final surgir abruptamente na história e ser breve, como se verifica acima, a autora não articulou a aparição do cavalo na perspectiva de Vicente, destituindo o fechamento de um elemento que remete o leitor para a força motora do texto: a capacidade da imaginação e da fantasia suplantarem a realidade, no caso das crianças. A possibilidade/necessidade de se mostrar os acontecimentos no texto dramático e, por consequência, na encenação favorecem o aparecimento do pangaré transfigurado em cavalo azul no final da peça de Maria Clara Machado. Contudo, a autora poderia ter articulado de alguma forma a presença do mesmo recurso no texto narrativo. O final ganharia em simbologia e na proposta que parece permear a construção do texto. A impressão que construímos é a de que, na narrativa, a escritora descuidou do seu próprio projeto literário para a história em questão.

3 O PALCO IMAGINÁRIO E A POTÊNCIA DESSE RECURSO NO TEXTO DRAMÁTICO DE MARIA CLARA MACHADO

A estrutura do texto dramático, que apresenta diálogos e rubricas (indicações cênicas), coloca em funcionamento no intelecto do leitor um sistema criativo a que os estudiosos chamam de palco imaginário. Moisés (1969, p. 221) é um dos autores que tratou deste mecanismo: “Assim, o leitor arquiteta na imaginação um palco em que transcorre a fábula da

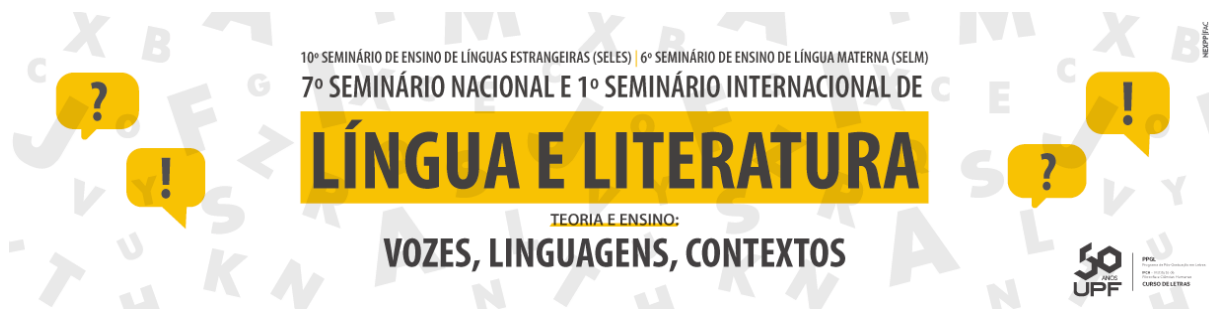


peça. Ao fazê-lo está apto a estabelecer a segunda destrição da análise do texto teatral, referente à sua representabilidade, seu potencial de tensão dramática comunicável ao leitor e a comunicar ao espectador”.

O autor é duplamente singular em sua colocação. Em meio a autores que julgam que o texto teatral é capaz de se atualizar somente no palco, ele vê a possibilidade de o leitor fazê-lo em um palco imaginário, montado mentalmente, que serve de local para a narrativa processada pelo texto e credita ao leitor a aptidão de interagir com a linguagem cênica a partir da leitura do texto. De acordo com Moisés (1969), o potencial da tensão dramática pode ser recuperado pelo leitor do texto do mesmo modo que pelo espectador da encenação. A partir das considerações desse estudioso, podemos afirmar que a leitura do texto teatral, frente aos outros gêneros, é um exercício de imaginação vital, pois a natureza do gênero dramático atribui-lhe uma particularidade, a qual associa a possibilidade de encenação às possibilidades de interpretação do sujeito leitor. O fato de essa possibilidade estar latente, gritante em sua composição, exige que sua leitura “dê conta” de atualizar mentalmente toda a narrativa dramática e imaginá-la, devendo o leitor apostar nessa faculdade humana para realizar uma leitura significativa do texto teatral. Ryngaert (1996, p. 25) também tratou desse recurso:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco.

Ryngaert (1996) considera, e com razão, a leitura do texto teatral impresso uma atividade completa, totalizada. Na leitura desse gênero literário, a encenação ocorre em um palco imaginário, como já levantamos a partir de Moisés (1969). Trata-se de uma leitura que percebe o texto a caminho do palco, ou seja, o leitor cria, no seu palco imaginário, as engrenagens necessárias para projetar o espetáculo, imaginar as cenas, as personagens, o desenrolar dos diálogos e das ações, como quem vai, de fato, conceber a encenação do texto. Mas não a faz, ficando todo o esquema imaginado na sua mente, como resultado do processo de leitura. Em *Ler o teatro contemporâneo*, Ryngaert (2013, p. 30) também trata da leitura do texto teatral, nestas palavras:



A leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja “incompleto” por natureza [...]. Ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.

A leitura que revela as tensões que movimentam o texto mantém relação com o potencial de representação que existe na dramaturgia tida como de qualidade. É por haver esse potencial que é possível revelar ao leitor as tensões que o encaminham para as próximas cenas. A concretização provisória a que Ryngaert (1996) faz referência é justamente o palco imaginário, que projeta uma concretização provisória da cena, até que venha outra e ocupe esse lugar, e outra, e assim sucessivamente, até todo o enredo ganhar as luzes do palco imaginário do leitor.

Em *O cavaleiro azul*, Maria Clara Machado é muito pertinente na projeção do palco imaginário na mente do leitor, basta que observemos a cena final da peça, que transcrevemos na seção anterior. Seu modo de lidar com as indicações cênicas (sempre claras e informativas), bem como com os diálogos que tece, tem potência para projetar as cenas da peça no palco imaginário do leitor jovem e adulto. Contudo, a autora não encontrou, na composição do texto narrativo, recurso que substituísse de modo eficiente aquele elemento presente na dramaturgia. Nesse sentido, o texto narrativo não ativa prontamente recursos dentro da estrutura narrativa que deem conta de projetar tão claramente as cenas, como no texto dramático. Esse é um dos motivos que nos levaram a afirmar, no início deste estudo, que a narrativa de Maria Clara Machado sofre uma simplificação no processo de adaptação, não conseguindo mobilizar recursos narrativos que correspondam àqueles tão bem desenvolvidos na dramaturgia. Quem sabe isso ocorra porque a vocação literária da autora inscreve-se na dramaturgia e não nas searas do texto narrativo.

4 CONCLUSÃO

Maria Clara Machado não escreveu seu repertório de peças teatrais para serem lidas pelas crianças. É muito importante que se registre que a autora produziu seus textos

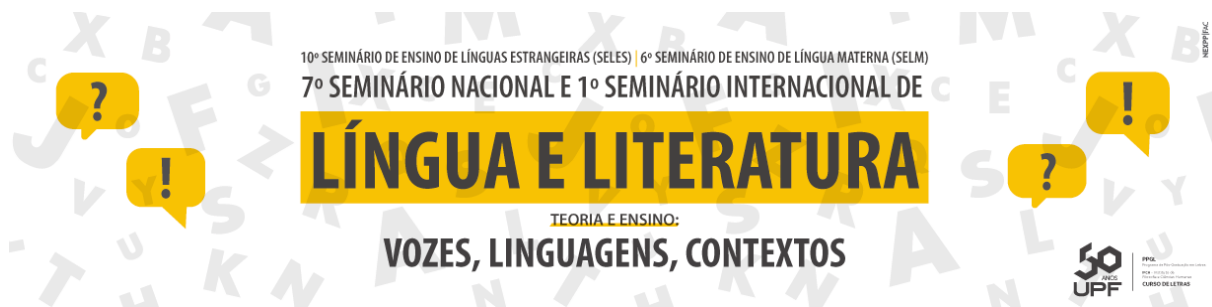


dramáticos para que jovens e adultos d'O Tablado (grupo de teatro que criou e dirigiu) representassem para crianças, conforme podemos depreender das palavras de Zilberman (2015, p. 24):

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 Machado encarregou-se também da formação deles, visando à profissionalização de uma equipe especificamente voltada ao repertório para crianças e jovens. Por fim, construiu sua casa de espetáculos, completando o ciclo da produção à circulação, tendo em vista o público com o qual lidaria doravante.

Essa foi a tônica do trabalho da dramaturga durante sua trajetória. E, segundo deduzimos, ela tinha em mente que os seus textos não se destinavam ao leitor criança, basta observarmos, por exemplo, a seleção do léxico que compõe as rubricas do fragmento final do texto, que articula palavras do mundo adulto e do meio cênico. Foi por isso que preparou versões simplificadas de suas peças, em especial da que elegemos para este estudo. Dessa maneira, a autora atenderia dois nichos de leitores bem específicos: o círculo das Artes cênicas, ao qual pertencem os jovens e adultos interessados em encenar os seus textos dramáticos, e os leitores crianças, que poderiam conhecer o enredo das peças que, quem sabe um dia, assistiriam encenadas no teatro.

As editoras pelas quais Maria Clara Machado transitou também sabiam que suas peças de teatro não constituíam textos para serem lidos pelas crianças. Tanto isso é verdade que as edições de suas obras na editora Agir apresentavam para os referidos textos um projeto gráfico que mais favorece a leitura e o estudo do texto para o palco do que a constituição de um livro artístico para a infância. Quando a Editora Nova Fronteira passou a publicar a autora carioca, modificou o projeto gráfico das peças, mas ele continuou atendendo as necessidades do leitor que precisa ler e estudar o texto, seja para direção ou atuação, preparo de cenários e figurinos. Nas duas editoras, as peças em questão apresentam fotografias das montagens dirigidas por Maria Clara Machado n'O Tablado, o que, a nosso ver, representa uma maneira de indicar caminhos para diretores, figurinistas e cenógrafos interessados na montagem da peça. O livro artístico só foi pensado e produzido para a versão narrativa/simplificada da peça, com projetos gráficos e ilustrativos que buscam aproximar os leitores da história. Além disso,



por constituir uma história bem delineada, *O cavalinho azul* aproxima-se do tipo de texto indicado pelos especialistas às crianças, como bem afirmou Hunt (2010, p. 187): “[...] durante as primeiras fases de desenvolvimento, as crianças preferem histórias com um elemento de desfecho – isto é, aquelas que permitem a sensação de um final. Mais do que isso, elas preferem algo que seja resolvido, que a normalidade seja reestabelecida, que a segurança seja enfatizada”. Por isso, o investimento de apresentá-la às crianças em outro formato, o narrativo.

Outro detalhe que temos que levar em consideração é o fato de a história em questão já gozar de prestígio da crítica e principalmente de público pela sua trajetória no teatro, o que garantiria a aceitação do texto narrativo pelas crianças e pelos mediadores de leitura, responsáveis pelo cardápio literário dos pequenos.

Por fim, cabe registrar que o talento da autora carioca para a dramaturgia é salutar, bem como seu conhecimento de tal gênero, basta escolhermos para a leitura uma de suas quase vinte peças para a infância. Porém, transitar por entre os gêneros literários não é atividade para todos os autores. Quem sabe seja o caso de Maria Clara Machado.

REFERÊNCIAS

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. São Paulo: Globo Marcas DVD, 2009.

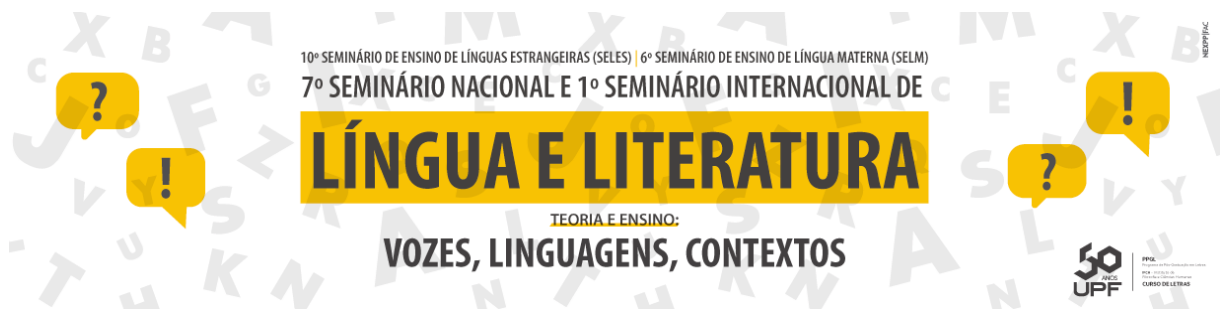
GENETTE, Gérard. *Discurso na narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder, as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LOPES, Ivo Cordeiro. *Pluft, o fantasminha e O cavalinho azul, de Maria Clara Machado: a criança e o conhecimento advindo e buscado*. Curitiba: UFPR, 1997, 196 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.

MACHADO, Maria Clara. *O cavalinho azul*. Ilustrações de Graça Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.



_____. *O cavaleiro azul e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

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