

# Literatura infantil e ensino – considerações sobre a dramaturgia de Oscar Von Pfuhl

**Osmar Pereira Oliva**

Unimontes

**Cláudia Andrade Souto**

Unimontes

**Resumo:** Oscar von Pfuhl escreveu peças teatrais voltadas para o público infantil, valorizando o imaginário da criança e as maravilhas do seu mundo de sonhos. Em sua poética, há o jogo com as palavras, o uso de recursos lúdicos diversos, mas há, também, um recorrente apelo à conscientização e moralização do seu leitor e espectador. Esse problema motivou essa pesquisa: como o autor articulou aspectos estéticos a reflexões políticas e sociais. Nossos estudos comprovaram que a composição do teatro de Pfuhl, com característica das fábulas, desencadeia também alguma moral, algum ensinamento para o leitor infantil, assumindo, portanto, uma tendência conscientizadora, sem deixar de valorizar a fantasia, o lúdico e os jogos com as palavras.

**Palavras-chave:** literatura infantojuvenil; teatro; moral; consciência.

**Title:** Children literature and teaching – some remarks on Oscar Von Pfuhl's dramaturgy

**Abstract:** Oscar von Pfuhl wrote plays for children, valuing their imagination and the wonders of their world of dreams. In his poetry, there is the game with words, the use of many recreational resources, but there is also a recurring call to the reader's and viewer's consciousness and

moralization. This problem motivated this research: how the author articulated esthetic aspects to political and social reflections. The studies showed that Pfuhl's theater composition, with the characteristics of fables, also triggers some moral, some teaching to the child reader, assuming therefore a conscientizing trend, while enhancing fantasy, fun and wordplay.

**Keywords:** youth literature; theater; moral; consciousness.

Oscar Rocha von Pfuhl nasceu no Rio de Janeiro em 1903 e faleceu em 1986. Médico, graduado pela Universidade de São Paulo em 1940, e dramaturgo, exerceu sua atividade de escritor teatral na cidade de Santos, São Paulo. Foi casado com Gilberta Autran von Pfuhl, irmã do ator Paulo Autran. Em 1963, presidiu o Sindicato dos Médicos de Santos, São Vicente, Cubatão, Guarujá e Praia Grande (Sindimed). Iniciou, antes dos dez anos de idade, a escrita de pequenos textos para teatro de fantoches, os quais aprendeu a fazer e a manipular. Produziu diversos textos teatrais e teve muito destaque nos anos 60 por suas peças de teatro infantojuvenil. Durante alguns anos, escreveu roteiros para televisão, dentro do mesmo gênero, e teve ocasião de publicar alguns livros de teatro. Dentre suas publicações estão: *As beterrabas do Sr. Duque* (1967); *O natal do ferreiro* (s/d); *Um elefantinho incomoda muita gente* (1968); *Belinha e a Fera* (s/d); *A máscara do minotauro* (s/d); *Seis bichos à procura de uma história* (1982); *As goiúvas* (1982), representada pelo grupo GAL de Santos, São Paulo, e sob a direção de Gilberta Autran von Pfuhl. *Seis bichos à procura de uma história* e *As goiúvas* encontram-se no livro *Textos de teatro infantojuvenil*, de 1982. Também fazem parte da dramaturgia de Oscar von Pfuhl *Jeremias, herói* (1966); *Tatá, um tamanduá apaixonado* (1972); *A bomba do Chico Simão* (1962); *Dom Chicote Mula Manca* (1969), encenada em 1971, com participação de Regina Duarte; *A árvore que andava* (1960); *Chapeuzinho Vermelho* (s/d); *Verinha e o lobo* ou *Um lobo na cartola* (1962); *O circo de bonecos* (s/d), traduzido para a língua inglesa pelo próprio Pfuhl, sendo intitulado *The circus of puppets* (1981), e *Romão*

e *Julinha* (1982). As quatro últimas peças foram encenadas pelo Teatro de Grupo, no Teatro Aliança Francesa de São Paulo. Seus textos dramáticos infantojuvenis, publicados durante as décadas de 60 e 70, período no qual o Brasil vivia sob o regime militar, surpreendem por questionarem crítica e abertamente temas antes impensáveis para seu público, como o autoritarismo, o obscurantismo, a repressão, a falta de liberdade e de respeito ilustrados claramente em *Jeremias, herói* (1966), por exemplo.

Dentre as publicações de Pfuhl citadas, foram encontradas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e disponíveis para compra (na Estante Virtual – site de venda de livros usados), até maio de 2016, *O circo de bonecos*, *The circus of puppets*, *Romão e Julinha*, *Dom Chicote Mula Manca*, *Seis bichos à procura de uma história* e *As goiivas*, ressaltando que ambas encontram-se em *Textos de teatro infantojuvenil*, *Jeremias, herói*, *Tatá, um tamanduá apaixonado* e *Teatro de Oscar von Pfuhl*, uma coletânea composta por *Um lobo na cartola*, *A árvore que andava*, *A bomba do Chico Simão*, *As beterrabas do Sr. Duque* e *Um elefantinho incomoda muita gente*.

Percebe-se a dificuldade de lidar com um autor cuja obra não está disponível nas livrarias, com edições restritas e praticamente sem estudos acadêmicos. Apenas dois artigos referentes à sua dramaturgia foram publicados, sendo eles “Da inocência à consciência – amor e crítica social em *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl” (30/11/2012), do autor Osmar Pereira Oliva e “Representações de femininos contestadores em *Jeremias, herói* de Oscar von Pfuhl” publicado em julho de 2012, de autoria de Kênia Lisboa Colares Novais. Pfuhl também é citado no artigo de Joaquim Francisco dos Santos Neto (2014), intitulado “Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro”.

### **Literatura infantil e teatro para crianças – alguns apontamentos**

A definição de literatura infantojuvenil, embora também incompleta, está inserida em teses defendidas por pedagogos que demarcam a não existência de uma literatura especialmente escrita para

crianças, mas a adaptação das obras-primas da literatura universal assim como obras especiais destinadas às crianças conforme a diferença de sua mentalidade. Ambas as teses supracitadas são contraditadas por vários exemplos. *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, *As viagens de Gúliwer* (1726), de Jonathan Swift, as obras de Júlio Verne, destinadas ao público adulto, são mundialmente consagradas pelas crianças. O clássico de Robert Louis Stevenson, *A ilha do tesouro* (1883), *Pinocchio* (1883), de Collodi (Carlos Lorenzini), os contos maravilhosos de Andersen e Perrault encantam tanto o público infantil como também o adulto.

Independente de qualquer tese, conceituar literatura infantil pode envolver conceitos morais e implica, essencialmente, valores estéticos, não permitindo que a premência de um elimine a do outro. A estética, que envolve a arte em geral e engloba a literatura como modalidade específica, dissemina-se pelos fenômenos da percepção, da sensibilidade e da inteligência por ela implicados. Precisamos pensar a literatura infantil como uma obra de arte que pode exercer influência sobre as crianças, ou adultos, instruindo ou divertindo.

Em seu livro *Literatura infantil brasileira* (2011), Leonardo Arroyo reforça as teses citadas, afirmando que a

conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza, com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, na maioria das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. É o que ressalta facilmente ao longo do estudo de sua história, que vai encontrar no aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis – indisfarçável surpresa (ARROYO, 2011, p.26-27).

A literatura infantil tem suas funções mais abrangentes, seja ela instruir ou distrair, ou ambos. O prazer, no entanto, envolve ideias e ideais que afetam seu público infantil. Sem a arte, que embriaga de prazer, em viagens de imaginação e criatividade, a obra literária infantojuvenil pode

apossar-se de uma função educativa, objetivando o desenvolvimento da sensibilidade e do senso crítico. Conduzir leitores e espectadores a julgar o que lhe é destinado e usufruir desse prazer é um dos maiores benefícios dessa arte.

O teatro, classificado como obra literária e não apenas como uma realização cênica, pode ser expresso em prosa literária ou em linguagem poética, e é estruturado em diálogos e em cenas representadas por personagens. A tragédia grega foi sua primeira manifestação, presentificando um mundo em conflito. No texto dramático, figura, além do diálogo, a interação verbal enriquecida pela linguagem corporal, cenário e figurino, dentre outros. A palavra, sempre orientada social e ideologicamente para o seu público, é fundamental para a atribuição de sentido ao texto. O teatro infantil, apesar de ter surgido com preocupações didáticas, sendo marginal em relação ao gênero destinado ao adulto, consegue alcançar seu reconhecimento artístico no Brasil com o surgimento do grupo teatral amador O Tablado, em 1951, dirigido por Maria Clara Machado (1921-2001).

As primeiras fábulas, de Jean La Fontaine, surgiram em 1668 e, no Brasil, como fabulista pioneiro, temos Monteiro Lobato (1882-1948), que recontava as famosas criações de La Fontaine e de Esopo. Conforme Hênio Tavares, em *Teoria literária* (1981), a fábula apresenta, de modo geral, duas características: tem por assunto a vida dos animais e por finalidade uma lição de moral. (TAVARES, 1981). Assim, a fábula permite instruções dentro de preceitos morais, através de narrativas com personagens inanimados e/ou animais e uma moral. Esse caráter educativo, conscientizador e pedagógico, que faz uma analogia entre a vida humana com as histórias vivenciadas pelas personagens, é denominado de moral. Esse ensinamento é geralmente apresentado no fim da narrativa, constatado na conclusão da história. Apesar de a moral ser um tema muito recorrente na Filosofia, não nos aportamos nessa disciplina; restringimos apenas ao tom conscientizador e moralizante das peças de teatro de Pfohl, no sentido de que elas ensinam respeito, ética, cidadania, justiça, dentre outros temas que a moral abarca. A concepção de moral e de

conscientização foi, conseqüentemente, utilizada a partir dos elementos estruturadores da fábula.

A Semana de Arte Moderna de 1922, que foi um marco para as artes, não abrangeu o teatro, que ficou adormecido por longos anos. Sua renovação aconteceu em 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, que escandalizou o público e modernizou o palco brasileiro. *Vestido de Noiva* fez um grande sucesso assim como o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Com o golpe militar em 1964, veio a censura e um número enorme de peças foi proibido. A partir dos anos 70 o teatro ressurgiu mostrando produções constantes.

O teatro infantil teve mais visibilidade no Brasil no século XX. Maria Antonieta Cunha fixa que a peça a ser representada para crianças deve apresentar todas as características de um bom espetáculo para adultos. Essa crítica também ressalta o que Maria Clara Machado, um dos nomes mais expressivos do teatro brasileiro e especialista na dramaturgia infantil, publicou em outubro de 1969, no Rio de Janeiro, no Boletim da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, n.5:

Verdadeiros aventureiros se lançam ou se atrevem a fazer teatro para crianças, desconhecendo não somente a criança, ou melhor, ignorando-a, como desconhecendo também as regras básicas para se fazer um bom espetáculo; produção e direção de atores quase sempre postas em segundo plano, cenas mal ensaiadas onde os atores, muitas vezes, apenas estão procurando sobreviver economicamente, sem se empenharem realmente nos papéis que representam. Teatro de segunda classe, onde nem os críticos teatrais dos principais jornais se aventuram a ir para não morrerem de tédio ou de vergonha. Preferem calar ou silenciar, ou melhor, não assistir a tais espetáculos que estão sendo oferecidos todos os fins de semana às crianças (MACHADO, *apud* CUNHA, 1985, p.109-110).

Marco Camarotti discute que o teatro para crianças foi durante muito tempo designado como “teatrinho”, diminutivo que pode caracterizar a visão do teatro infantil como uma “atividade menor”, que

tinha a princípio um caráter puramente pedagógico e patriótico, presente em Coelho Neto (*Theatro infantil*, 1928) ou Figueiredo Pimentel (*Theatrinho infantil*, 1938). “Eles escreveram pequenas comédias e monólogos, de grande ingenuidade, que as crianças recitavam, com a finalidade primordial de encantar os adultos, quase sempre parentes dos pequenos declamadores” (CAMAROTTI, 1984, p.17).

Até a década de quarenta este gênero esteve sempre nas mãos de educadores, não sendo ainda uma atividade empresarial, a cargo dos artistas de teatro. Em 1948, com a estreia de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, o teatro infantil ganhou lugar de destaque e na década de cinquenta mais outro impulso com o aparecimento de Maria Clara Machado e seu O Tablado, grupo amador de finalidades artístico-culturais, fundado em 1951.

Camarotti afirma também que, se antes de Lúcia Benedetti o teatro infantil não era feito por artistas adultos, O Tablado revelou e lançou na carreira teatral grandes nomes do teatro brasileiro, entre autores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas e técnicos. Somente nos anos setenta, o teatro infantil brasileiro passou a despertar o interesse de maior número de pessoas, dentre elas jovens escritores que a ele se dedicam com excelentes intenções e realizações (CAMAROTTI, 1984).

Marco Camarotti identifica alguns problemas relacionados ao teatro, e dentre eles está “o descaso que normalmente os adultos apresentam em relação à inteligência e capacidade crítica da criança e à importância de um teatro a ela destinado” (CAMAROTTI, 1984, p.16). E na dramaturgia de Oscar von Pfuhl encontramos uma poética comprometida com o respeito ao seu público ao ilustrar situações de repressões vividas pelo seu povo, além dos aspectos negativos característicos da Ditadura, que levam à conscientização sobre situações reais enfrentadas por nossa sociedade e ao desenvolvimento de uma postura crítica, não subestimando o potencial do seu leitor infantojuvenil.

### Oscar Von Pfuhl e o teatro que “ensina”

Na dedicatória de *Jeremias, herói* (1996), Pfuhl reverencia “a todos aqueles que desagradaram déspotas com suas ideias ou ações, e por isso vieram a sofrer perseguições ou perda de seus bens mais preciosos: a liberdade e a vida” (PFUHL, 1996, s.p.), confirmando seu repúdio à submissão, à injustiça, ao medo, ao sofrimento gerados pela prepotência de ditadores. Podemos afirmar que Pfuhl percebe no público infantojuvenil uma alternativa de resistência e questionamento, o que é negado em muitas produções destinadas a esse leitor. *Jeremias, herói* foi encenada pela primeira vez em Santos (SP), vinte anos após sua primeira publicação, “[...] estreando em 1º de março de 1986, com um elenco de alunos do SESC-Santos, sob a direção de Neyde Veneziano.” (PFUHL, 1996, s.p.). Coincidentemente, 1986 é o ano do falecimento de Pfuhl e ano seguinte ao encerramento da Ditadura Militar.

Pfuhl foi uma das vozes da literatura e do teatro brasileiros comprometidas com a liberdade de expressão que se opunha abertamente contra a Ditadura. Seu processo de construção literária procura trazer para o público infantojuvenil a “inexistência de heróis e vilões clássicos, dando a entender que a luta do Homem se faz em favor da transformação das forças agressivas e destruidoras, existentes dentro e fora da alma humana, em impulsos construtivos” (PFUHL, 1996, s.p.). A insatisfação e objeção a esse sistema estão refletidos em *Jeremias, herói*, obra de cunho político e moralizante, com explosões de gritos à liberdade, conforme o autor informa no prefácio desse livro:

A aversão às formas mais brilhantes de energia luminosa (cores) indica a preferência pelos ambientes sombrios ou contrastados, onde o autoritarismo estimula o culto à personalidade, a obediência total e a falta de autocrítica. Coisas que por sua vez formam indivíduos ou pusilânimes ou cheios de exibicionismo sádico, como os guardas Jeremias e Plutão. Neles se acumulam tensões e revoltas mal dissimuladas, que explodem no final (PFUHL, 1996, s.p.).

Nas “Sugestões do autor” dessa peça teatral, há a indicação de cores para as roupas dos personagens, que espelham o perfil de cada um e



buscam prestigiar as cores do arco-íris. Percebemos que, desde o início da escrita desse texto, há oposição à vida sombria imposta pelo Chefe daquele país chamado Cinzelândia. O autor, porém, dá plena liberdade de escolha aos tons que serão usados. Mas a cor roxa (cor das paixões violentas) de Jeremias faz parte do texto e é fixa.

[...] Chicobé é um pobre funcionário público que espera melhorar suas condições financeiras. Usará então o amarelo. Rosa, moça tímida, merece o vermelho revolucionário porque possui a mais bela das coragens: a coragem cívica, que a faz contrariar as proibições e ensinar a verdade das cores às crianças, pondo em risco conscientemente sua liberdade. Galatéia é o traço de união entre Rosa e Chicobé, ela os aproxima e isso os faz se apaixonarem: a união do vermelho ao amarelo dá o laranja. Quanto ao verde, onde ficaria melhor senão na camisa do Chefe nacional? E o azul sobra para Plutão, psicologicamente um bebê masculino que ainda tem muito a aprender da vida (PFUHL, 1996, s.p.).

O Brasil, governado até então por militares desde 1964, quando ocorreu o golpe de Estado, teve o regime militar enfraquecido e, no governo de João Figueiredo (1979-1985), o país passou para os civis, após anos de frustração. Em 1985, Tancredo Neves foi eleito pelo Colégio Eleitoral com 480 votos contra 180 de Paulo Maluf, que representava a Ditadura. Em 21 de abril de 1985, Tancredo falece aos 75 anos de idade, e José Sarney tornou-se presidente por tempo definitivo. Mudanças viriam durante o processo de redemocratização. As primeiras delas vieram em 8 de maio de 1985, quando foi aprovada a emenda constitucional que estabeleceu eleições diretas para presidente, prefeito e governador. Os analfabetos tiveram pela primeira vez o direito ao voto na história brasileira, e os partidos comunistas foram legalizados.

A narrativa infantil, em tom de protesto em Jeremias, herói, foi encenada pela primeira vez em 1986, expressando o inconformismo com a realidade político-econômica instaurada pelo regime militar. Atores dramatizaram a queda da Ditadura no país Cinzelândia que refletia também o fim do regime militar brasileiro e novas conquistas.

Com a queda das cores cinza, branca e preta, impostas naquele país, reinariam o amarelo, que traria otimismo, alegria e riqueza (ouro); o vermelho, que simboliza a paixão, a força, a energia; o laranja, mistura do amarelo e vermelho, significaria o equilíbrio, a criatividade, o entusiasmo. O verde, cor indicada para a cor da camiseta do chefe nacional, seria o símbolo da nossa natureza, do nosso país, da fertilidade, do desenvolvimento, da esperança. O azul remete à harmonia, à saúde e à liberdade. Cores que mudariam o contexto daquele território chamado Cinzelândia.

*Jeremias, herói* narra a história de um país onde tudo é obscuro. O tempo descrito no texto é a atualidade, o que sempre nos remete a uma crítica que pode ser projetada à sociedade da época na qual o texto é lido, em uma literatura sempre contemporânea. Seu Chefe, ditador e autoritário, permite que as pessoas usem apenas o branco, o cinza e o preto, porque pretende homogeneizar tudo, diluir as diferenças e assim “uniformizar” as pessoas, para melhor controlá-las. Essas cores também estão presentes no cenário da praça central de uma estranha cidade, capital daquele país:

CHICOBÉ – [...] Sabem, há pouco tempo voltei de um país vizinho nosso. Um lugar muito esquisito, as casas, as ruas, as roupas das pessoas, era tudo cinzento, ou então preto e branco. Por isso esse país se chamava Cinzelândia. Lá eu quis vender os meus balões, mas os garotos quando me viam fugiam correndo (PFUHL, 1996, p.13).

A cor cinzenta ou gris, de acordo com o *Dicionário de símbolos*,

composta, em partes iguais, de preto e de branco [...] é a cor da cinza e da bruma. Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. É o que se chama de um tempo gris (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p.248).

A cor cinza pode, assim, gerar sentimentos negativos; densas e escuras nuvens cinzas, o nevoeiro, a fumaça. No país Cinzelândia, assim como no Brasil na época da Ditadura, temos um contexto político nublado,

cinzento. No Brasil era vetada a liberdade de imprensa e havia consequentes punições severas aos infratores. No país da nossa ficção, todos eram vigiados, monitorados. Além do cinza, as únicas cores permitidas eram o preto, que dentre outros significados remete ao poder (do Chefe daquele país), ao medo e submissão a ele, e o branco, que revela a pureza, a inocência, a reverência, a rendição de seus cidadãos.

Chicobé assusta-se com a reação das crianças e não entende nada. Chega até a Praça da Obediência, onde encontra Galatéa. Tenta vender-lhe suas bexigas de borracha, mas a moça se nega a comprá-las, afirmando que as cores eram proibidas. Jeremias, guarda que protege aquela nação contra espiões, quando convocado pelo Chefe para conversar com ele, tem que se dirigir a uma câmera: “CHEFE (muito zangado) – Pare aí onde está, já estou vendo você, seu boboca. Você não passa de um jerico molenga e incompetente” (PFUHL, 1996, p.18).

O Chefe desse país é um tirano que controla a vida dos cidadãos através de câmeras, alto-falantes e aparelhos de televisão, e ordena seus guardas Jeremias e Plutão. Nesse país existe também uma Guarda Especial. Sempre irritado e desconfiado, despreza e humilha seus soldados. Ameaça mandar Jeremias para longe, na fronteira. Jeremias implora, pois não quer ficar longe de Candinha e de seus cinco filhos.

Galatéa, uma extraterrestre, que veio a Terra com a missão de libertar a professora Rosa, que fora presa por ensinar a teoria das cores às crianças, explica a Jeremias que é de outra galáxia. Ele não percebe que ela era uma espiã. Plutão, à procura de Jeremias, grita seu nome, e é condenado pelo Chefe. Naquele país somente ele podia gritar. Exigia obediência, disciplina, ordem e, em horário marcado, a seguinte exortação, com sua fotografia colocada sobre o peito: “PLUTÃO E JEREMIAS – Chefe! Que o céu vos ilumine! E vos faça proteger nossa vida, nossa família, nossa saúde! E que vos conserve como nosso Guia e nosso Protetor por muitos e muitos anos!” (PFUHL, 1996, p.23).

Essa literatura, produzida por adultos e destinada às crianças e adolescentes, ilustra o Chefe, sua política governamental e seu povo que, submisso e obediente, vive preso àquele sistema. Nessa perspectiva

maniqueísta, entre o bem e o mal, o responsável pela opressão e obscurantismo deve ser vencido, para que reine a liberdade e a felicidade. A criança leitora pode perceber a proibição, a submissão e o medo sob os quais vivem as crianças e os adultos e é conscientizada que ninguém pode ser explorado dessa forma. Humilhação, separação entre Jeremias e sua família como castigo, o que nos remete ao exílio, à prisão da professora Rosa por quebrar regras governamentais de não se ensinar as cores (elas são bruxaria, feitiçaria), a falta de democracia, tudo espelha o regime militar vivido pelo Brasil. Além de jornalistas dessa época, cineastas, atores, cantores e escritores também foram perseguidos, presos e muitos tiveram que recorrer ao exílio para garantir que continuariam vivos. O texto parece uma metáfora da vida. O leitor apreende as consequências negativas desse sistema e pode idealizar um planeta como o de Galatéia, onde não há guerras e todos são amigos...

Outro aspecto abordado é a exortação ao Chefe, que assume o papel de grande protetor, quase um Deus de seu povo, que sempre leva consigo uma foto de quem os guiará por muitos anos. Plutão diz detestar o retrato do Chefe e Jeremias ter raiva dele. A insatisfação dos cidadãos é manifestada e questionamentos começam a ser feitos por Chicobé, quando é informado que com o Chefe não há discussão, somente ele tem razão e pode gritar. País Cinzelândia, Praça da Obediência, Avenida Disciplinar, turistas que não são apreciados, cidadãos assalariados, sem renda necessária para uma declaração de impostos... Ele se vê em perigo e resolve deixar aquele lugar.

Galatéia, então, o convence a ficar para ajudá-la a libertar a professora Rosa que, além de ter sido presa, teve seu nome trocado por Branca. Assim, a professora, na sua missão de ensinar, transmitir conhecimentos e orientar, com o nome da flor rosa, formosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, um dos símbolos do amor, do amor puro, que influencia os nossos sentimentos, convertendo-os em amáveis, suaves e profundos, chamar-se-ia Branca, e perderia o romantismo, a ternura, a ingenuidade, a suavidade, a pureza e a delicadeza manifestadas pela cor rosa. Roubavam dela o direito de ensinar a verdade sobre as cores, exigiam

a submissão a um nome imposto e a alienação e obediência à ideologia do Chefe.

A poética de Pfuhl também traz ensinamentos sobre reações às imposições, descontentamento e conseqüente luta pela liberdade. Denuncia ainda o controle do sistema educacional e financeiro daquele país, maiores armas de poder de uma nação. O leitor ou espectador dessa peça percebe claramente esses apontamentos e reflete sobre os mesmos, em um processo de conscientização político-social.

O maravilhoso e o lúdico, como nos contos de fada, também compõem o universo infantil de Oscar von Pfuhl. Sua literatura destina-se a dar prazer, uma espécie de jogo, que desperta emoções, distrai, comove, alegra. Com seu poder de ficar invisível e ajuda de Chicobé, a extraterrestre Galatéia executa seu plano e consegue libertar Rosa, que no ofício de professora, luta contra a proibição do ensino das cores, em uma metáfora à luta pela liberdade. Ela rompe com os padrões estabelecidos naquele país, não aceitando passivamente as restrições e proibições impostas pela Ditadura.

Galatéia, inteligente e corajosa como a professora Rosa, interfere novamente na ação dessa dramaturgia ao convencer Jeremias, que só reclamava de dores físicas e se via como grande vítima e sofredor, a ter coragem para enfrentar seus problemas e a ter uma postura mais ativa. Aponta mentiras que se ensinam naquele país, dentre elas, a questão das cores serem feitiçaria. E com o disco de Newton da professora Rosa em mãos, Galatéia pede a Jeremias que o gire com força. Ela então faz o disco parar e as cores aparecem vivas. Ela explica-lhe que não se tratava de bruxaria, mas algo natural. Jeremias conscientiza-se totalmente da mentira...

Além de ter sempre sido enganado, todos sempre mandaram nele: o Chefe, a Candinha, Plutão. E diz ser um frouxo, molenga, um coitado, um..... Galatéia percebe que ele não sabe definir-se e completa; “\_Você é cinzento, Jerelates. Porque sua luz é cinzenta. Mas a luz é uma vibração, uma energia. E se você vibrar diferente, você também ficará diferente.” (PFUHL, 1996, p.57). Galatéia orienta Jeremias a liberar toda sua energia,

toda sua indignação. Essa personagem questionadora, com sua postura crítica e esclarecedora, leva Jeremias a vencer sua própria ignorância e lutar por mudanças. A conhecer seu interior e seu poder de questionar e mudar sua postura submissa. Ele então invade o palácio do Chefe que foge gritando por socorro. O país Cinzelândia não mais existe. Jeremias, ex-guarda cinzento jerico, vibrou e ficou roxo de raiva decidindo que não seria mais um frouxo. No seu processo de conscientização deixou de ser JereMIAS para ser JereLATES, e quis AU, AU, AUmento. Tornou-se JereMORDES e é o novo chefe de seu País do Arco-Íris. Viveriam agora em uma nova nação, colorida pelo amarelo, vermelho, azul, verde, laranja, violeta... livres! Várias cores em oposição ao ambiente sombrio, triste, controlador, cinzento.

Com o auxílio, otimismo e seriedade de Galatéia, Jeremias libertou-se da opressão em que vivia. “GALATÉA (com segurança) – Vai. Vai dar certo sim, se todos participarem. Não deixem os guardas sozinhos, juntem-se a eles, vocês todos, o povo todo” (PFUHL, 1996, p.62). Chicobé questiona como se faz isso, e Galatéia prontamente responde que pelo começo, “mostrando primeiro quem nós somos por dentro” (PFUHL, 1996, p.57). E nas instruções da rubrica final, até o Chefe retira sua japona, mostrando, juntamente com Plutão, uma camiseta de cor viva.

Iniciam, assim, um trabalho revolucionário e democrático. “GALATÉA (gritando) – E agora cantemos juntos a Canção do Arco-Íris, que é um hino à liberdade” (PFUHL, 1996, p.62). Finalmente, a missão de libertar a professora Rosa é cumprida e Galatéia faz ainda muito mais. Tem um grande discípulo. Conscientiza e transforma o jerico Jeremias em Jeremordes. Ele não se contentou em ser Jerelates (“Cão que ladra não morde”, já dizia o ditado popular). Através da brincadeira com as onomatopeias e a formação de palavras, o lúdico é desencadeado, reforçando o estético. JereMIAS não aceitou somente miar, havia uma conotação de “fraco” em seu nome. Hesitou por JereLATES e, na ação do verbo latir, conquistou seu AU, AU, AUmento. Passou a ser um herói como JereMORDES. De gato, ser indefeso, ele alcança o status de cão, considerado temeroso entre os próprios animais e também entre as pessoas:

Jeremias: - Eu sou Jeremordes, o novo Chefe! Assumo o Governo neste instante. Nosso país não é mais Cinzelândia. Somos agora o País do Arco-Íris. E todos têm de acreditar em cores. Todos! Quem não acreditar eu prendo, eu arrebento!...(PFUHL, 1996, p.62).

Como o Profeta Jeremias, o profeta da esperança, Jeremordes teve uma grande missão: profetizar às nações. De fraco a forte, de inexperiente a intrépido pregador, que mudança radical! Chamado de “profeta chorão”, ele experimentou medo e desespero, alegria e louvor. Sua mudança e coragem estão agora refletidos em seu novo nome.

Jeremias, segundo a narrativa bíblica, foi um profeta atuante nos anos de 626 a 587 antes de Cristo. Ele presenciou a deportação dos judeus de Jerusalém para o cativeiro da Babilônia. Seu livro fala de esperança, de restauração da nação de Israel, apesar do tom de lamento presente nesse livro bíblico. Devido a esse tom do livro de Jeremias, Oscar von Pfuhl estabelece esse diálogo e brinca com o neologismo JereMIAS; em espanhol, há o uso de “*jeremiada*”, para descrever situações em que há lamentações contínuas. O livro bíblico de Jeremias também é conhecido como “Lamentações de Jeremias”. O importante é que o dramaturgo acentua o caráter audaz da personagem e lhe dá mais confiança e força de ação na peça infantil em análise.

Apreciadores dessa dramaturgia, independente da idade, certamente assimilam seus questionamentos de cunho político-social, voltados à liberdade e cidadania, principalmente no que se refere à reivindicação de direitos e na participação do povo na construção de sua nação. A diversão e a reflexão, a consciência e a ética são elementos que estruturam essa peça de dramaturgia infantil, cumprindo sua tarefa de instruir e moralizar.

Fúlvia Rosemberg, em *Literatura infantil e ideologia* (1985), acrescenta que, talvez nos últimos anos, o estudo das discriminações contra grupos oprimidos tenha sido um dos temas mais intensamente discutidos no campo da literatura infantojuvenil. Existe, assim, uma ideologia nas entrelinhas do texto que luta contra toda repressão, difundindo uma moral, ensinando e conscientizando. E a literatura de

Oscar von Pfuhl assume-se como texto artístico, capaz de atingir também as crianças, constituindo-se como um modo de conhecimento, ampliando, reformulando a percepção do leitor de qualquer idade. Ela dilui os limites do lúdico e do imaginário, uma vez que apresenta reflexões político-sociais e éticas que certamente refletem na formação do seu leitor ou espectador. E, nessa dramaturgia, temos um conflito experienciado pelos personagens, cujos textos são veículos embutidos de uma conscientização que traz reflexões sobre a ética e a moral.

Sustentando com essa linha de pensamento, Neuza Ceciliato, em “Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970”, analisa:

São textos que partem do compromisso de crítica social, mas inovam pela incorporação da alegoria como forma de representação da realidade e da utilização da linguagem coloquial, configurando-se como uma denúncia velada, uma forma de resistência que, num nível mais profundo, promove “a conscientização dos leitores sobre os significados presentes na vida em sociedade e [leva-os] a se posicionarem criticamente diante da realidade” (CECILIATO, 2006, p.156).

A censura imposta pela Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) não só condenou os que representavam alguma ameaça política. Reprovou a imprensa, a televisão, dentre outros, e se estendeu também a outros canais de informação, especialmente às artes. Vigiou escritores brasileiros, incluindo aqueles que, assim como os músicos, atentavam contra os padrões morais daquela época. Os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) foram usados efetivamente contra os “rebeldes”: prisões, mortes, exílio... Segundo Nely Novaes Coelho, em *Dicionário crítico de escritores brasileiros*, a literatura infantil era vista então como não ameaçadora, “como gênero menor, sem maiores perigos, coisa de mulher e, portanto, não era alvo do olhar incisivo dos censores” (COELHO, 2002, p.45). Ela pode manifestar-se assim com liberdade, despontando-se como um dos poucos canais de expressão e foi uma das vozes contra aquele governo repressor. E Pfuhl fez de sua poética um instrumento de denúncia e repúdio a essa repressão.



A imprensa, as instituições culturais do país, empresários, jovens atores e encenadores, desejosos de galgar os degraus do sucesso, também investem na realização de espetáculos para a infância. O teatro é então valorizado como arte, assume o seu real papel de manifestação cultural, discute questões existenciais e conflitos do homem no mundo. Comunica-se através de várias formas de expressão que o envolvem.

O teatro é uma arte que engloba múltiplos recursos. A boa comunicação que os espetáculos de teatro para crianças geralmente conseguem com o seu público pode, assim, ser apenas o resultado da atuação de todas as demais linguagens utilizadas no processo da encenação do espetáculo e que não são a linguagem do texto propriamente (cenário, figurino, iluminação, música etc.) (CAMAROTTI, 1984, p.14-15).

Nossa história registra, ao longo do tempo, essa literatura também talhada fortemente pelo cunho pedagógico. Ambos ARE quanto os AIE tentam manipular sociedades e cidadãos de acordo com seus interesses através de instrumentos dos quais a literatura é integrante. Entretanto, a literatura também abre suas cortinas para um espaço direcionado para o deleite e entretenimento do público infantojuvenil e de adultos interessados. Muitas delas ainda veiculam conteúdos a serem ensinados, moralísticos, mas isso está subordinado à forma estética e à criação literária. A literatura infantil, antes tida como literatura das minorias, não ameaçadora, ganha status de obra de arte. Ideologias sempre estiveram presentes na arte literária, e o mesmo ocorre em sua ramificação infantil. A poética do autor sempre representa uma função, seja ela de denúncia, talvez velada, metafórica ou explícita, de alienação ou conscientização.

Na sua construção dramatúrgica, caracterizada por aspectos da fábula, Oscar von Pfuhl instiga o desenvolvimento da moral e da consciência de seus leitores ou espectadores. Seu texto literário pode deflagrar a indagação, a reflexão sobre denúncias políticas e sociais, a construção ou a desconstrução de sentidos, exigindo atuações de um leitor que se aproprie e interaja com o texto, em relações com a fruição literária.

## A fábula na dramaturgia de Oscar von Pfuhl

A fábula (lat. *fari* = falar e gr. *phaó* = dizer, contar algo), como nos apresenta Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil* (1984) é a narrativa (de natureza simbólica) de uma situação vivida por animais, que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade. Segundo Hênio Tavares, a fábula.

Foi entre os antigos uma espécie de forma quase sempre em verso. A partir do romantismo a prosa começou a ser sua forma mais comum. A respeito das fábulas em verso tratamos delas na “Poemática”. A fábula, de modo geral, apresenta duas características:

- a) Ter por assunto a vida dos animais.
- b) Ter por finalidade uma lição de moral.

Por vezes, as personagens não são apenas animais, mas entidades personificadas, como o Tempo, as Estações, o Sol, o Rio, as Ninfas, o Amor etc. Assume então a fábula uma significação mais ampla, confundindo-se com a ficção pura, no âmbito do inverossímil, em lato senso. Destarte, todos os mitos e lendas podem ser tomados como fábulas, tais como aqueles que constituem o magnífico repertório da mitologia clássica antiga. Nesse sentido traduz todo o significado alegórico da vida.

Entre nossos autores lembramos Coelho Neto, com seu “Fabulário”, e Monteiro Lobato com suas “Fábulas” (TAVARES, 1981, p.124).

Portanto, a fábula é uma narrativa figurada, de caráter moralizante, protagonizada por animais, plantas, entidades ou até objetos inanimados, antropomórficos, contendo, geralmente, uma parte narrativa e uma breve conclusão moralizadora, de maneira que as personagens se tornam exemplos para o homem, sugerindo uma verdade ou reflexão de ordem moral.

De acordo com informações da editora, em *Jeremias, herói*, várias de suas peças teatrais “foram traduzidas e encenadas em países da América e da Europa, tanto em teatro como em televisão [...] visando

trazer para o nível de compreensão infantojuvenil certos temas sociais e políticos de âmbito universal,” (PFUHL, 1996, s.p.), evidenciando a guerra e a paz, a busca da liberdade, o desrespeito e a falta de amor ao próximo, a posse e uso ilegal da terra, a exploração e a destruição das florestas em sua dramaturgia, na qual os personagens são representados, em sua maioria, por animais. Por esse aspecto e pelo tom moralizante, essas peças aproximam-se, pois, da fábula.

Assim, a composição das peças teatrais de Oscar von Pfuhl, com personagens animais que falam, como em *O circo de bonecos*, *Romão e Julinha*, *Dom Chicote Mula Manca*, *Seis bichos à procura de uma história*, *Tatá, um tamanduá apaixonado*, *Um lobo na cartola*, *A árvore que andava*, *A bomba do Chico Simão*, *Um elefantinho incomoda muita gente*, dentre outras, constitui um alimento para fábulas e por meio delas a moral que, nas entrelinhas do texto, não é outra coisa senão a própria sabedoria da vida que penetra na alma infante do leitor ou espectador, conduzida pela imaginação.

Com a sua origem no Oriente, onde existe uma vasta tradição, passando depois para a Grécia, onde foi cultivada por Hesíodo, Arquíloco e, sobretudo, Esopo, a fábula está presente em nosso meio há muito tempo e, desde então, é utilizada com fins educacionais. Algumas das fábulas mais conhecidas são: “A cigarra e a formiga”, “A raposa e as uvas”, “A lebre e a tartaruga” e “O leão e o ratinho”. Foi Esopo, escravo da Grécia antiga, que viveu no século VI a.C., quem propagou oralmente suas fábulas. O francês Jean de La Fontaine (1621-1695) foi um grande divulgador dessas fábulas. Ele escreveu quase todos os seus contos e fábulas no período de 1664 a 1674. Fontaine reescrevia as fábulas para fins educativos e caracterizava as personagens de acordo com suas aparências. As histórias sempre utilizaram animais que reproduzem comportamentos humanos, principalmente a fala. A mímica que os animais, nesses contos, fazem em relação aos humanos é proposital e, em sua maioria, ressalta os bons e maus comportamentos humanos. Entretanto, algumas vezes, os personagens ainda preservam algum comportamento intrínseco a sua origem animal. Em *O circo de bonecos* (s/d), temos, como exemplo, o personagem Urso, que como outro de sua raça, aprecia mel: Urso: “ –

Pipoca! E feita com mel! Oba! (Põe-se a comer gulosamente)” (PFUHL, s/d, p.17).

Além de serem usadas para propósitos educativos, naGréciaas fábulas deEsoposurgiram em uma época onde a liberdade de expressão era limitada, usar as histórias para criticar as formas de governo sem represálias era comum. Essa estratégia também foi explorada por Pfuhl durante o regime militar no Brasil, como citado anteriormente, em *Jeremias, herói* (1966).

As fábulas serviam como código para que os mais fracos pudessem contrapor os mais fortes de forma subjetiva. As histórias de Esopo são cheias de mensagens onde os mais fortes podem ser enganados e os mais fracos podem, com alguma astúcia, prevalecer. Pfuhl, em *O circo de bonecos* (s/d), *Romão e Julinha* (1982), *Dom Chicote Mula Manca* (1969), *Seis bichos à procura de uma história* (s/d), *A bomba do Chico Simão* (1966), dentre outras, traz essa temática bastante explícita. Pfuhl, portanto, além de problematizar questões sociais, também “atualiza” uma leitura dos clássicos da literatura universal, possibilitando ao leitor mirim tomar conhecimento de autores como Shakespeare e Cervantes, por exemplo.

As histórias foram registradas pela escrita durante os séculosXeXVIA.C.Foram os romanos, entre os quais sobressai Fedro, que inseriram a fábula na literatura escrita. Os mais famosos escritores de fábulas são Esopo, Fedro e La Fontaine. Este último criou uma obra-prima intitulada “Fábulas”, dividida em 12 livros, onde o autor usa linguagem ágil e expressiva para analisar com maestria a alma e a natureza do ser humano. Escritas em verso livre e publicadas entre 1668 e 1694, as “Fábulas” contêm uma crítica lúcida e satírica à sociedade do final do século XVII, mas podem ser aplicadas nos dias de hoje. No Brasil, o mais conhecido fabulista é Monteiro Lobato, autor das fábulas "A coruja e a água", "O cavalo e o burro", "O corvo e o pavão", entre outras.

E Pfuhl as explora em sua poética com entidades personificadas e nas entrelinhas de seus textos a conscientização e aprendizado do seu

leitor ou espectador, através de uma lição de moral. Sua dramaturgia está em sintonia com características que talham a fábula.

Assim, percebe-se claramente a existência de uma ideologia veiculada no texto destinado ao público infantojuvenil, oculta em objetivos implícitos de disseminar alguma ideologia. A criança, receptora dessa literatura, é exposta então ao conformismo ou reação a determinadas situações ilustradas nas palavras do autor. Regina Zilberman e Ligia Magalhães, em *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, argumentam que “ao invés de abrir para as crianças possibilidades de resistência, de recriação da realidade, muitos livros acabam apresentando um discurso conformista que reforça os papéis sociais já consagrados” (ZIBERMAN & MAGALHÃES, 1987, p.54). A concepção de livros infantis e juvenis esteve, assim, durante muito tempo, convencionada como algo diretamente relacionado à transmissão de conhecimentos e à didatização da criança e do adolescente. A literatura infantil dialoga com a criança, como pode perfeitamente dialogar com pessoas de outras idades, evidentemente passando por níveis de compreensão diferentes. E nas entrelinhas do seu discurso, ideologias são disseminadas. Entretanto, as obras hoje são analisadas em seus aspectos artísticos. A fruição literária ocupa o primeiro plano.

## Referências

- ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. 3.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CAMAROTTI, M. *A linguagem no teatro infantil*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- CECILIANO, N. Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970. In: TURCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p.153-168.
- CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, N. N. *A literatura infantil*. 3.ed. São Paulo: Quíron, 1984.

CUNHA, M. A. A. *Literatura infantil – Teoria e prática*. 4.ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

NOVAIS, K. L. C. “Representações de femininos contestadores em *Jeremias, herói* de Oscar von Pfuhl”. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v.5, n.1, ano V, jul. 2012. Disponível em file:///C:/Users/mestrado.letras/Downloads/2449-14643-1-PB.pdf, acessado em 15 de abril de 2015.

OLIVA, O. P. “Da inocência à consciência – amor e crítica social em *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl”. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: Gepiadde, v.12, n.6, p.193-201, jul-dez 2012. Disponível em: <[http://200.17.141.110/periodicos/revista\\_forum\\_identidades/revistas/ARQ\\_FORUM\\_IND\\_12/FORUM\\_V12\\_16.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_12/FORUM_V12_16.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2015.

PFUHL, O. von. *Jeremias, herói*. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1996.

PFUHL, O. von. *Dom Chicote Mula Manca*. São Paulo: Ediar, 1982.

PFUHL, O. von. *Romão e Julinha*. São Paulo: Global Editora, 1982.

PFUHL, O. von. *Seis bichos à procura de uma história*. In: *Textos de teatro infantojuvenil*. São Paulo: Edição Confenata, 1982. p. 9-46.

PFUHL, O. von. *A bomba do Chico Simão*. In: *Teatro de Oscar von Pfuhl*. São Paulo: Editora Senzala, 1968. p.135-204.

PFUHL, O. von. *O circo de bonecos*. Editora Brasiliense. s/d.

ROSEMBERG, F. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global Editora, 1985.

SANTOS NETO, J. F. dos. “Diálogos de Brecht com o teatro infantil brasileiro”. In: III CIELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 2014, Maringá. *Anais Eletrônicos*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/e7a97abed0eff217c9c21a01e0b74bb3.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2015.

TAVARES, H., *Teoria literária*. 7.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

ZILBERMAN, R. e M., Ligia C. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.