

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 155 - 167, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

“Rir é muito bom”: o riso e o teatro de bonecos para a infância na obra de Maria Mazzetti – aproximações¹

Tânia Gomes Mendonça

Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)



Figura 1 – Fotografia de Maria Mazzetti. Fonte: Cruz, Domingo Gonzalez. A história de Maria Mazzetti. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹ Este artigo apresenta trechos da tese *Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)*, de Tânia Mendonça (2020), aproximando a discussão na relação com o riso no teatro infantil.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022155>**“Rir é muito bom”: o riso e o teatro de bonecos para a infância na obra de Maria Mazzetti – aproximações²**Tânia Gomes Mendonça³

Resumo: Este artigo almeja lançar luz às ideias de comicidade e de riso presentes em uma das obras da bonequeira Maria Mazzetti. A partir da análise de alguns de seus textos, buscamos refletir a respeito de temas como a perspectiva ideal de diversão para o público infantil, a concepção de infância imbuída na trajetória desta artista e a relação do riso com o que se compreendia a respeito do movimento da Escola Nova. Parte-se da ideia de que as suas concepções podem ser expandidas para outras autoras do teatro de bonecos nacional do mesmo período, o que nos leva a concluir que as reflexões aqui desenvolvidas sugerem, de certo modo, aspectos da história mais ampla do teatro de bonecos brasileiro.

Palavras-chave: Maria Mazzetti; Cômico; Riso; Infância.

“Laughing is very good”: the laughter and the puppet theater for childhood in Maria Mazzetti’s work – some parallels

Abstract: This paper aims to bring light to the ideas of humor and laughter found in one of the works of puppeteer Maria Mazzetti. By analyzing some of her texts, we seek to deliberate on topics such as the ideal perspective of entertainment for children, the conception of childhood which permeates her trajectory, and the relationship between laughter and what was understood about the New School movement. We start from the idea that Mazzetti’s conceptions can be expanded to other authors of the national puppet theater of the same period, which leads us to conclude that the reflections developed here suggest, in a certain way, aspects of the broader history of the Brazilian puppet theater.

Keywords: Maria Mazzetti; Comic; Laughter; Childhood.

² Data de submissão do artigo: 08/07/2022. | Data de aprovação do artigo: 24/08/2022.

³ Possui Bacharelado e Licenciatura pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). É mestra pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora pelo mesmo programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) com a tese "Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)" E-mail: tania.mengomes@gmail.com/ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7660-6012>

Este artigo almeja analisar o riso no trabalho da bonequeira brasileira Maria Mazzetti em uma de suas publicações: *Fantoches: humor, festa, poesia*, publicada em 1973. A autora esclarece no início do livro que tal obra foi possível devido à vivência que tiveram no Setor de Teatro Infantil de 1964 a 1972, na Secretaria de Educação da Guanabara⁴.

Maria Mazzetti trabalhou no Teatro Gibi, o qual deu origem ao Setor de Teatro Infantil, evidenciando-se, aí, a relação entre o teatro e a educação. (MAZZETTI, 1973). O Teatro Gibi surgiu em 1945, e foi criado por Iolanda Fagundes. No mesmo ano, estreou no Rio de Janeiro, com patrocínio de O Globo. Em 1948, passou a fazer parte do Serviço de Teatro e Diversões da Secretaria de Educação e Cultura da antiga Prefeitura do Distrito Federal. Em 1961, o grupo passou a ser ligado ao Departamento de Educação Primária, Setor de Incentivo e Especialização do Professor. (VALLI, 1973-1974, *apud* CRUZ, 1994) Maria Mazzetti, personagem da qual iremos nos dedicar proximoamente, passou a ser diretora do Teatro Gibi em 1963.

De acordo com Domingo Gonzalez Cruz, houve, segundo a bonequeira Virgínia Valli, que possuiu muito contato com Maria Mazzetti, duas fases no *Teatro Gibi*. No tempo em que foi dirigido por Iolanda Fagundes, não era um grupo que se dedicava à escola e, sim, ao público em geral. Com a entrada de Maria Mazzetti, o *Teatro Gibi* passou a ser voltado às crianças e à escola.⁵ Sobre uma possível relação do *Teatro Gibi* com a *Sociedade Pestalozzi do Brasil*, a primeira instituição conhecida a oferecer cursos de teatro de bonecos no país, Virginia Valli (1973/1974, p. 7) afirma:

Com seus colaboradores [de Maria Mazzetti] – todos professores primários – reformulou-se a produção teatral do Gibi, na base do novo – nova dramaturgia, novos bonecos, gente nova. O renascimento do Gibi ou, antes, a sua tomada de novos pontos de vista, assanou muitos marionetistas da Guanabara, pois a Sociedade Pestalozzi do Brasil, que iniciara e parecia destinada a orientar essa nova visão do teatro de bonecos, abandonara esse papel. O Setor de Teatro Infantil,

⁴ Com a transferência da capital para Brasília, o município do Rio de Janeiro transformou-se em estado da Guanabara. Em 1975, ocorreu a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara.

⁵ Para uma análise mais detida a respeito do envolvimento da *Sociedade Pestalozzi do Brasil* com o teatro de bonecos, consultar a tese de doutorado de nossa autoria: MENDONÇA, Tânia Gomes. *Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

do Departamento de Educação Primária pelo seu Teatro Gibi mais que depressa preencheu o vazio e a ausência.

A análise de uma peça e de algumas das ideias de Mazzetti contidas na obra já citada de sua autoria nos permitirão refletir acerca do riso criado para a infância no período da publicação do livro. Desse modo, buscaremos nos questionar: de que maneira o riso reflete aquilo que se entendia por ideal de diversão para o público infantil? De que modo o riso estimulado por estas obras nos permite compreender a concepção de infância da autora? De que forma podemos relacionar o humor com o que se entendia como Escola Nova?

A respeito do tema do riso e do cômico, de acordo com Cristian Palacios, existem três teorias que esclarecem os seus modos de funcionamento: aquelas que a explicam pela repentina sensação de superioridade de um sujeito em relação aos outros, “aquelas que a entendem como a percepção de alguma classe de incongruência” e “aquelas que compreendem o prazer cômico como uma sublimação de pensamentos e emoções reprimidos, individuais ou sociais” (PALACIOS, 2017, p. 68). Tais ideias serão levadas em conta ao longo do artigo ora apresentado.

Já no início da obra *Fantoches: humor, festa, poesia*, Mazzetti dedica duas páginas ao tema “Rir é muito bom”. Para a bonequeira, o riso era essencial para a infância:

Suponho que qualquer obra para crianças deva despertar o riso. Através da alegria e do bom-humor uma criança deveria aprender as coisas da vida. O atestado melhor de sanidade mental é quando alguém ri de si próprio [...]. Parece que quando a criança ri, ela foi convidada pelo autor, numa piscadela brejeira, a verificar o mérito da questão, a descobrir o ridículo, a ironia, o absurdo, a irreverência, e, para isto, colocar em ação um verdadeiro mecanismo de pronto e inteligente raciocínio. Portanto seria o bom-humor uma forma rápida e agradável de se levar uma criança a julgar e a refletir.
(MAZZETTI, 1973, p. 25)

Desse modo, por meio do riso, as crianças seriam levadas a construir por si mesmas uma observação acerca do que estava se passando na peça assistida, confirmando um dos ideais do Movimento Escola Nova⁶ de formação

⁶ Segundo Maria Lúcia de Arruda, a Escola Nova era “um movimento que defendia a educação ativista, a partir da renovação da pesquisa pedagógica, na busca teórica dos fundamentos filosóficos e científicos de

de um pensamento autônomo, no qual os pequenos criariam, por meio das condições oferecidas, o seu próprio raciocínio a respeito daquilo que se propunha como questão.

Uma das peças de Maria Mazzetti que possuía o riso como estratégia de reflexão é *Mariquita dos Girassóis*, premiada pelo Governo do Paraná. Mariquita é a personagem que inicia a história, regando plantas. O Bandido, então, entra em cena e adverte que “detesta plantas”. O que ele adora mesmo é “tudo feio”. Mariquita, sem perceber no início, bate no Bandido, que desmaia. Ela logo o reconhece: é o bandido Cristóvão Carambola. O rádio, neste momento, entra em cena e anuncia que o bandido Cristóvão Carambola está sendo procurado.

Uma das peças de Maria Mazzetti que possuía o riso como estratégia de reflexão é *Mariquita dos Girassóis*, premiada pelo Governo do Paraná. Mariquita é a personagem que inicia a história, regando plantas. O Bandido, então, entra em cena e adverte que “detesta plantas”. O que ele adora mesmo é “tudo feio”. Mariquita, sem perceber no início, bate no Bandido, que desmaia. Ela logo o reconhece: é o bandido Cristóvão Carambola. O rádio, neste momento, entra em cena e anuncia que o bandido Cristóvão Carambola está sendo procurado.

Numa passagem de humor, o rádio descreve o bandido e Mariquita vai notando que são as mesmas feições daquele que está em seu jardim. Depois, inesperadamente, a personagem começa a conversar com o aparelho. O tempo fica chuvoso e Mariquita entra em sua casa. Nesse momento, ela atende o telefone: é o bandido se passando por um consertador de telhados, que, após combinar uma visita com a protagonista, aparece disfarçado. Ele, então, pede uma escada, já escondendo a tesoura nas costas para destruir as flores de Mariquita:

BANDIDO – (HIPÓCRITA) Senhora, a escada!

MARIQUITA – Ah, sim, a escada! (PARA O PÚBLICO) Que escada, quanta escada! Eu já vi esses bigodes! (PARA OS BASTIDORES) Escada! (PARA CARAMBOLA) Quero o serviço pronto em 10 minutos!

uma prática educativa mais eficaz. Ao lado de uma atenção especial na formação do cidadão em uma sociedade democrática e plural – que estimulava o processo de socialização da criança –, havia o empenho em desenvolver a individualidade, a autonomia, o que só seria possível em uma escola não-autoritária que permitisse ao educando aprender por si mesmo, e aprender fazendo. Desse modo, a ênfase da educação não está na acumulação de conhecimentos, mas na capacidade de aplicá-los às situações vividas”. ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *História da educação e da pedagogia*. São Paulo: Moderna, 2006, p. 263.

BANDIDO – Em 5 segundos, minha senhora! (MARIQUITA SAI / ESCADA BATE NA CABEÇA DO BANDIDO QUE DESMAIA / MARIQUITA ENTRA) (MAZZETTI, 1973, p. 79).

Após algumas cenas cômicas, o bandido sequestra Mariquita e corta suas flores. Ela é, então, encontrada pelo Salva-vidas, que anuncia tê-la tirado da Praia dos Peixes Podres. Mariquita é aconselhada a chamar a polícia caso Cristóvão Carambola volte, o que ocorre ao final da peça:

MARIQUITA – (ENTRA) – Malvado! O Salva-Vidas me falou que se aparecesse o Carambola... (GRITA) Ih! O que ele falou mesmo, hein? Me esqueci... Ih! O que foi?... Me esqueci! (GRITA) Ah! Já sei! (CHAMA) Salva-Vidas!

SALVA-VIDAS – (ENTRA) O que foi?

MARIQUITA – O Carambola outra vez!

SALVA-VIDAS – O Carambola? (VEM À FRENTE) Vou castigar o bandido! Vocês vão ver! (OUVEM-SE GARGALHADAS AO LONGE)

MARIQUITA – Está voltando...

SALVA-VIDAS – Vamos nos esconder. Entre a senhora.

MARIQUITA – O senhor.

SALVA-VIDAS – A senhora. (ENTRAM EM CASA) (CHEGA O BANDIDO CAUTELOSAMENTE. SALVA-VIDAS DESAPARECE DA JANELA. BANDIDO SAI. SALVA-VIDAS ASSOMA À JANELA. BANDIDO ENTRA. SALVA-VIDAS DESAPARECE)

BANDIDO – (CAUTELOSO) Que silêncio silencioso! Estou estranhando isso por aqui!...

SALVA-VIDAS – (SAI COM UMA VARA NA MÃO [E] LUTA COM O BANDIDO / VENCE) D. Mariquita chama a Polícia! (SALVA-VIDAS ENTRA EM CASA)

MARIQUITA – Polícia! (EFEITO DE SIRENE / APAGAM-SE AS LUZES. ENTRA O CARRO DE POLÍCIA PÁRA NO BANDIDO E O ILUMINA COM FARÓIS)

CARRO DE POLÍCIA – Mãos ao alto! (EFEITO DE SIRENE / CARRO SAI, COM BANDIDO À FRENTE, RENDIDO) (ACENDEM-SE AS LUZES. MARIQUITA E SALVA-VIDAS DANÇAM. CORTINA FECHA E DANÇA COM A MÚSICA DO INÍCIO)

(MAZZETTI, 1973, p. 82-83).

A peça, escrita para o público infantil, utiliza diversos recursos para um maior efeito cômico, entre eles o uso de estereótipos. De acordo com Elias Thomé Saliba, em *Raízes do riso*, “o estereótipo é uma espécie de *prêt-à-porter* do humorismo [...]”. (SALIBA, 2002, p. 16). No caso da peça acima, Cristóvão Carambola é o estereótipo do bandido: gosta de tudo feio, detesta flores, sequestra Mariquita dos Girassóis, que tem um belo jardim, e a joga na Praia dos Peixes Podres. No entanto, tal concepção é a percepção da autora daquilo que seria o estereótipo do bandido para o público infantil, daquilo que se

compreende como algo do “mal”, que deve ser julgado e punido ao final da história.

A peça, provavelmente produzida com bonecos de luva, possui, além disso, ações próprias desta linguagem, como o porrete, usado em determinados momentos da história para que as personagens lutem e produzam o riso do público mirim. Esta estratégia de comicidade é utilizada pelas personagens de diferentes lugares do mundo, entre eles os bonecos *Punch* e *Judy*, típicos da Inglaterra. De forma semelhante a outras personagens como Kasper, títere próprio da Alemanha, *Pulcinella*, da Itália, e *Petruschka*, da Rússia, *Punch* e *Judy* são pertencentes à cultura popular, e são atualmente conhecidas como “ícones da Inglaterra”. *Punch* surgiu no século XVII, e sua origem se relaciona à figura de *Pulcinella*. De acordo com Glyn Edwards, podemos perceber a atuação de *Punch* da seguinte maneira:

A estrutura dramática básica de *Punch & Judy* consiste no corcunda rouco de nariz vermelho beijando ou dançando com sua mulher briguenta, que o abandona para cuidar do bebê. O bebê chora e *Punch* tenta niná-lo sem sucesso, antes de lançá-lo pela janela em busca de um pouco de paz, *Judy* volta com um pau e bate em *Punch*. Os dois brigam e ele a nocauteia. Um policial chega para prender *Punch*, que se esconde. Após uma perseguição, *Punch* se confronta com o policial e o nocauteia também. [...] Finalmente, [...] a cena se conclui e *Punch* encara seu último adversário. Alguns bonequeiros terminam com a chamada “cena do enforcamento”, na qual *Punch* engana o executor, enforcando-o antes de dar adeus à platéia. Outros finalizam com o Diabo levando *Punch* embora e sendo nocauteado por ele como todos os demais (EDWARDS, 2006, p. 72).

Compreende-se, aqui, que, apesar de o uso de títeres de porretes comparecer na peça de Mazzetti, a estratégia é completamente distinta daquela utilizada nas peças cômicas de personagens da cultura popular. No caso da história de Mariquita dos Girassóis, tudo converge para que o “bem” vença o “mal” ao final, sendo essa a estratégia evidenciada pela própria autora ao longo de seu livro analisado:

Acho, portanto, que numa peça infantil o Bem deva vencer o Mal. O Bem neste caso é o Bem absoluto, e o Mal, o Mal absoluto. Nas minhas primeiras peças coloquei o elemento que representava o Mal, arrependendo-se e tornando-se bom. Com surpresa notei que as crianças reclamaram em massa. Elas queriam punição e erradicação do mal, representado pelo vilão. Notei que não se tratava de espírito de vingança, mas sim a necessidade da não complacência com o Mal. (MAZZETTI, 1973, p. 9).

Desse modo, na peça de Mazzetti, não há a ideia de que o riso possa vir do inesperado nas atitudes de uma personagem, uma vez que o bom sempre fará o bem e o vilão sempre fará o mal. Nesse sentido, o cômico em sua peça se vincula, de certa forma, com as críticas feitas muitas vezes à personagem *Punch*, que era visto como um “corruptor da juventude” e que, portanto, deveria ser condenado. A esse propósito, o autor Glyn Edwards cita um importante comentário de Charles Dickens, que era fã do riso promovido por *Punch*:

Na minha opinião, o Punch das ruas é um dos melhores remédios para a realidade da vida e ele perderia completamente seu magnetismo junto ao povo se tivesse que se tornar moralista e instrutivo. Eu vejo sua influência como algo completamente inofensivo e uma piada ultrajante que ninguém no mundo jamais pensaria em seguir como modelo de conduta ou incentivo a qualquer tipo de ação. É possível, eu acredito, que um tipo secreto de prazer derive de sua atuação... é a satisfação que o espectador sente nas circunstâncias em que a imagem de homens e mulheres pode ser completamente nocauteada, sem nenhuma dor ou sofrimento (DICKENS, apud EDWARDS, 2006, p. 79).

Portanto, na peça de Mazzetti, existe um compromisso com uma mensagem moralizante ao final. O riso, desse modo, pode vir somente da condenação do bandido, preso pela polícia após ser nocauteado pelo Salva-Vidas. O inesperado, neste caso, um dos fatores do humor, não pode vir nunca de uma vantagem atribuída àquele que representa o “lado negativo” da sociedade.

No entanto, e aqui se estabelece a relação entre o riso nas peças de Mazzetti e os ideais da Escola Nova⁷, a moral não deveria ser explícita de acordo com a percepção desta autora:

Se a fada (quase sempre monótona e ultrapassada) chega no final da peça e explica ‘que assim é que devem ser todos os meninos: bonzinhos, obedientes etc.’ as crianças sabem que o jogo, a brincadeira, o divertimento viraram aula, sermão, discurso. Quebrou-se a magia (MAZZETTI, 1973, p. 10-11).

Mazzetti possuía, portanto, uma ideia de que o riso deveria promover uma mensagem indireta ao final da peça. Tal conclusão moralizante, no entanto, seria

⁷ Sobre a relação entre o movimento da Escola Nova e o teatro de bonecos no Brasil, consultar a tese já citada de nossa autoria: MENDONÇA, Tânia Gomes. *Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

construída pelas próprias crianças, as quais torceriam pelo bem e sentiriam paz e tranquilidade ao perceber que o mal havia sido punido.

Virginia Valli também possuía ideias semelhantes àsquelas de Maria Mazzetti no mesmo período. No texto “Conselhos a um titiriteiro [sic] mambembe”, de 1974, Virginia Valli define bem a lógica de que o bem sempre deve vencer o mal:

Sejamos modestos em nosso primeiro show de aniversário. Começemos com 3 peças, com 3/4 personagens no máximo, cada uma delas, um deles podendo ser repetido, isto é, entrar em mais de uma estória – por exemplo, o herói ou mocinho, aquele que resolve as situações difíceis fazendo a balança pender para o lado fraco ou justo, pois no fundo todas as estórias infantis são estórias de luta entre o bem e o mal e, pelo menos nesses casos, o bem vai vencer (VALLI, 1974, p. 30).

Virginia Valli ainda expõe a sua opinião, em 1974, acerca do moralismo nas peças infantis. Desse modo, apesar de defender a ideia de que o bem sempre deve vencer,

[...] o repertório deve ser simples e funcionar pela sua qualidade como diversão, com um mínimo de conteúdo educativo, nunca moralizante – é claro. Se o boneco quer passar aquela lição, esta nunca deve ser exposta explicitamente, mas vir subentendida na fala, como consequência da ação. Nunca o boneco dirá: “Não faça assim... que é errado”. O erro deve ficar provado através da ação ou daquilo que acontece como consequência boa ou má do ato. (VALLI, 1974, p. 34).

É possível constatar, portanto, que as ideias acerca do que deveria ser uma peça que promovesse o riso para o público infantil eram compartilhadas por diferentes pessoas atuantes no teatro de bonecos brasileiro do início dos anos 1970.

Outro aspecto essencial de tais constatações, que se aproxima, de certa maneira, dos títeres de porrete populares, é a ideia de que o teatro de fantoches é, sobretudo, ação. Desse modo, mais do que diálogo, as peças para bonecos desta linguagem devem estar comprometidas com aquilo que acontece em cena. A respeito deste tema, Maria Mazzetti comenta:

Teatro é Vida. Vida é Ação. Portanto, Teatro é Ação. No palco as coisas acontecem. Ninguém diz: “vou ali à esquerda pegar minha bolsa. Simplesmente vai-se à esquerda e pega-se a bolsa. A palavra ficaria então reduzida a um plano secundário, inclusive poderia até inexistir. No teatro de fantoches a palavra é extremamente econômica, pois o boneco sendo mudo, restringe a fala do titeriteiro, fazendo com que o mesmo passe a dizer o essencial, frases reduzidas ao mínimo

indispensável. Neste caso se eu posso dizer alguma coisa com duas palavras, não digo com cinco. Todo o resto fica para ser imaginado. (MAZZETTI, 1973, p. 12).

O riso voltado ao público infantil também teria, portanto, aspectos inspirados nos títeres de porrete à moda popular, frisando a importância da ação e do cômico por meio das lutas entre os bonecos. No entanto, o inesperado e aquilo que foge ao determinismo de “bem” e “mal” das peças populares não teria lugar nas peças de Maria Mazzetti, uma vez que aqueles que praticam o bem e aqueles que promovem o mal seriam muito bem definidos, vivendo as devidas consequências de suas ações, sem oportunidades de maiores complexidades.

É provável que tais características relacionadas ao riso para o público infantil possam ser atribuídas a outras autoras brasileiras de peças para bonecos que atuaram em um período próximo, tal como Maria Clara Machado. Nas peças contidas na obra *Como fazer teatrinho de bonecos* (MACHADO, 1970), tampouco há uma subversão da ordem – os fora-da-lei sempre são punidos, os injustos se arrependem e as mocinhas sempre têm um final feliz.

Partindo-se da reflexão de que o cômico é construído dentro de um contexto histórico e social, ao analisarmos de que maneira o riso era permitido ao público infantil dentro da obra de Maria Mazzetti e de outras autoras do mesmo período, podemos concluir que a construção da infância enquanto momento lúdico preconizava espaços onde o bem e o mal eram rigorosamente demarcados, sendo que o mal sempre deveria ser punido.

De acordo com o pesquisador Cristian Palacios, o riso criado desta maneira parece ser comum entre as peças para a infância, uma vez que os efeitos cômicos e graciosos presentes nas peças para as crianças levam a “construir todo um sistema de regras que estabelecem aquilo que estamos destinados a ser, o mundo no qual teremos que viver”⁸.

⁸ “Los chistes y las situaciones graciosas de las que suelen abundar en las obras de teatro para niños apuntan a construir todo un sistema de reglas que establecen aquello que estamos destinados a ser, el mundo en el que tendremos que vivir. Suelen ser, como los mismos niños, muy conservadoras”. Tradução nossa. Cristian Palacios cita ainda Marc Soriano, que afirma: “La risa suele ser beneficiosa, pero eso no significa que toda risa lo sea. En cierta medida podría incluso decirse que la risa de las comunidades infantiles es conservadora, que tiende a ridicularizar la especificidad o el talento de aquellos individuos que no toleran los conformismos y que se salen de las normas más frecuentes”. PALACIOS, Cristian. Op. Cit, p. 74-75.

Dentro deste contexto analisado no presente artigo, não havia lugar, portanto, às picardias presentes em algumas das peças do bonequeiro argentino Javier Villafañe, por exemplo, um autor que soube criar intensamente obras com uma comicidade vivaz e contagiante para o público infantil. Talvez uma de suas peças mais conhecidas que possuem este teor seja *El pícaro burlado*. A história se inicia com um narrador, que apresenta as personagens. Aparece em cena, então, Narigón, que conta ao público que achou um saco de laranjas, comeu duas e, quando estava levando o resto para casa, encontrou-se com o comissário, que percebeu que as laranjas não eram suas. Narigón correu para sua moradia e comeu mais 98 laranjas. Depois, com medo de ser preso, disfarçou-se para não ser reconhecido.

Após esta narração, entra em cena Galerita, e Narigón lhe conta o ocorrido, pedindo sua ajuda. Galerita diz que vai ajudá-lo com a condição de repartirem, ao final, as laranjas, acordo que Narigón confirma. Desse modo, Galerita diz ao amigo que fale ao comissário, toda vez que este lhe pergunte algo, a palavra “Chímpete” e, para a indagação seguinte, “Chámpata”, repetidamente.

O comissário aparece e inicia-se um cômico diálogo no qual Narigón responde sempre “Chímpete” e “Chámpata”, alternadamente, conforme o que havia sido combinado com Galerita. Quando o comissário desiste de conversar, Galerita retorna, às gargalhadas, e pede as laranjas que deveria receber pelo acordo. Surpreendentemente, Narigón passa a responder “Chímpete” e “Chámpata” para seu amigo todas as vezes em que ele pergunta sobre as frutas (MEDINA, 2009).

Como é possível verificar nesta obra, não existe o objetivo de se estabelecer uma moral ao final da peça, uma vez que Narigón trapaceia durante todo o tempo e termina a história com vantagens sobre todas as outras personagens. O riso, neste caso, é construído por meio da quebra do determinismo da história, pois se esperava que, ao menos, Narigón dividisse as frutas com o seu colega. Além disso, o humor se dá por meio da forma como o comissário é trapaceado pela figura do pícaro – elemento, esse, que seria,

provavelmente, criticado por Maria Mazzetti dentro das perspectivas explicitadas por ela em sua obra analisada. O riso nas peças de teatro de bonecos para a infância possui, portanto, suas especificidades e suas complexidades, que merecem ser apontadas, abrindo espaço para maiores reflexões.

Partindo para as considerações finais, podemos afirmar que, no caso da autora aqui enfocada, Maria Mazzetti, o riso e o cômico para a infância parecem estar vinculados diretamente a uma mensagem moralizante de que o bem sempre vencerá o mal. Tal intenção poderia objetivar, de certa maneira, a edificação de um público que cresceria com a consciência de que uma ideia do que se denominava “correto” sempre seria mais forte do que o que se apontava como “incorreto” e de que o “justo” sempre deveria superar o “injusto” nas histórias contadas no teatro, inclusive naquelas que promoviam o riso. É provável, no entanto, que tal intenção moralizante tão almejada a partir do cômico fosse, em última instância, em direção oposta aos ideais de autonomia muitas vezes propostos pela Escola Nova, uma vez que o recado oferecido ao público mirim já viria pronto e concluído, com claras diferenciações de caráter das personagens, não promovendo espaço para que as crianças refletissem a respeito das inúmeras complexidades sociais e psicológicas daquilo que denominamos como “bom” e “mau”. Nesse sentido, aquilo que poderíamos denominar como “subversivo” não teria espaço nestas peças. O riso e o cômico, portanto, de acordo com esta concepção, teriam regras intensamente claras e rígidas quando o assunto era o teatro voltado para a infância.

Referências

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia**. São Paulo: Moderna, 2006.

CRUZ, Domingo Gonzalez. **A história de Maria Mazzetti**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

EDWARDS, Glyn. “Punch & Judy”. **Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, vol. 2, 2006.

MACHADO, Maria Clara. **Como fazer teatrinho de bonecos**. Rio de Janeiro: Agir, 1970.

MAZZETTI, Maria. **Fantoches: humor, festa, poesia**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1973.

MEDINA, Pablo (comp). VILLAFANE, Javier. **Teatro para chicos: títeres y actores**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)**. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PALACIOS, Cristian. **Hacia una teoría del teatro para niños**. Sobre los hombros de gigantes. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2017.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. São Paulo Companhia das Letras, 2002.

VALLI, Virginia. “Conselhos a um titiriteiro mambembe”. **Revista Mamulengo**. Guanabara, Outubro de 1973/ Março de 1974. Ano 0, n. 2.

VALLI, Virginia. “Maria Mazzetti”. **Revista Mamulengo**, Guanabara, (2): 7, out. 1973/mar. 1974.