

OSMAN LINS E A LINGUAGEM LITERÁRIA NO TEATRO INFANTIL EM CAPA-VERDE E O NATAL

Osman Lins and the language of the infant theater in Capa-verde e o natal

Amanda Lucy Santos Costa¹

RESUMO:

Análise da linguagem literária presente na obra teatral infanto-juvenil “Capa-verde e o Natal”, de Osman Lins. O estudo bibliográfico com aporte teórico em Pavis, Koch, Kadota, dentre outros, tem o objetivo de relacionar a teoria linguística e literária à prática literária no texto teatral dedicado ao público infantil. Utiliza-se como foco das considerações a forma como a linguagem literária é utilizada no texto teatral para crianças.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; Capa-verde e o Natal; Literatura; Linguagem.

ABSTRACT:

Analysis of the literary language in the children and youth play called “Capa-verde e o Natal”, written by the author Osman Lins. The bibliographic study with theoretical support in Pavis, Koch, Kadota, among others, aims to relate linguistic and literary theory and literary practice in the theatrical text devoted to children. It is used as the focus of the considerations how the literary language is used in the theatrical text for children.

KEYWORDS: Osman Lins; Capa-verde e o Natal; Literature; Language.

DOI: 10.21920/recei720162697106

<http://dx.doi.org/10.21920/recei720162697106>

INTRODUÇÃO

O teatro infantil inicia um novo ciclo de aprendizado, não só para espectadores, mas, principalmente, para escritores. A modalidade infantil e juvenil hoje é foco de grande interesse e está em crescimento contínuo, tanto no que diz respeito ao teatro quanto a outras artes como literatura, cinema, música etc.

No teatro, produtores, escritores, diretores e atores lidam cotidianamente com o complexo imaginário infantil – em processo muito rápido de desenvolvimento – o que, além de

¹ Mestranda no curso de literatura – bolsista FAPDF, Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Letras – Licenciatura dupla: português/inglês pela Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE); especialista em Língua e Literatura inglesa e em Literatura Infanto-juvenil (FAFIRE). E-mail: amanda_lucy@hotmail.com

infinitas possibilidades, gera a enorme responsabilidade de utilizar adequadamente esse espaço de interação para (re)construir, juntamente com a criança, um conceito de “mundo” e de “sociedade”. Considerando que esse mundo da criança difere daquele do adulto em muitos aspectos (não em todos) e principalmente na forma como se emprega ou se apreende a linguagem, é preciso que exista sempre um cuidado especial com o modo como ela vai ser utilizada.

Apreciado hoje como ferramenta de inserção das crianças em um mundo cultural antes limitado aos adultos, o teatro nem sempre inseriu, de fato, o público infantil de modo a tender às especificidades do gênero e, de início, poucos foram os que tiveram a preocupação de fazê-lo, muito embora, mais tarde, muitas obras tenham sido voltadas para esse ascendente público.

Tomando como literatura o texto teatral, devemos ter em vista que produzir uma literatura infanto-juvenil é mais que escrever “bobices” para crianças, deve-se buscar compreender como pensa e o que pensa uma criança; deve-se saber como ela se expressa e com que objetivos; deve-se tê-la como protagonista da ação e não como mera espectadora de uma “historinha”; é preciso considerar, ao escrever, a interação com um ser em processo de formação social, mas não apenas isso, um ser que, estando em formação, não se encontra vazio de conhecimentos e expectativas. Desse modo, é preciso utilizar uma linguagem específica para esse público, pois a escolha da linguagem determinará a relação de recepção desse texto.

As primeiras notícias que se tem de teatro infantil no Brasil são da época dos jesuítas, que utilizavam esse recurso para ensinar e catequizar. Por essa origem, talvez, o teatro, assim como a literatura infantil, tenha sido tão menosprezado como arte e valorizado como ferramenta pedagógica. Vale salientar que a forma de concepção como arte ou ferramenta didática interfere deveras na escolha por uma linguagem que se ajuste ao objetivo.

Muito mais tarde, Monteiro Lobato, precursor da literatura infanto-juvenil brasileira, expressou sua maior preocupação de construir uma literatura que atendesse às necessidades de um leitor inexperiente – em processo de formação de caráter – já que os textos infantis de que se dispunha no início do século XX eram de qualidade duvidosa. Lobato dedicou anos de sua vida à criação de um gênero que proporcionasse enriquecedoras experiências ao leitor recém-introduzido e que também trouxesse à tona o prazer da leitura. Com ele, surge uma nova forma de se escrever para crianças.

A seu exemplo, Osman Lins, escreve *Capa-verde e o Natal* (1967), criando um universo infantil no qual reuniu importantes personagens de várias origens: folclóricos, brasileiros e universais. Essa obra, mais tarde adaptada para conto, *O diabo na noite de Natal* (1977), foi sua única obra infanto-juvenil e nela, o autor pernambucano põe em confronto personagens clássicos que, em conjunto, trabalham para solucionar um conflito, trazendo a criança para o mundo da fantasia e permitindo à criança não só o contato com relações interpessoais e valores humanos presentes na sociedade, mas também com uma linguagem bastante rica e diversificada.

Nossa pesquisa bibliográfica visa analisar essa linguagem utilizada por Osman Lins para a criação do seu universo literário infanto-juvenil. O nosso objetivo maior é destacar a importância da linguagem literária para o desenvolvimento do indivíduo e a construção de suas relações. Além observar como a linguagem, não só em termos linguísticos, mas também no que concerne ao seu conteúdo ético e cognitivo, revela a qualidade artística, ética e moral presente na obra analisada.

O TEXTO TEATRAL COMO MANIFESTAÇÃO LITERÁRIA

Todo texto teatral é uma manifestação literária. Essa é uma das questões genéricas de que trata Moisés (2007), segundo ele, à medida que aplicamos a palavra como meio de comunicação, esta se manifesta literariamente. Ainda assim, de acordo com o autor, o texto teatral difere de um conto, uma novela ou de um poema não apenas e maneira formal, mas devido ao seu desígnio representativo (MOISÉS, 2007).

Por ser uma arte híbrida, o espetáculo teatral suporta várias linguagens, sendo a palavra apenas uma delas. Partindo desse pressuposto, Moisés (2007) indica como proceder diante da análise de uma peça teatral:

Primeiro que tudo, assentar que a análise convergirá primordialmente para aspectos literários da peça, ou seja, encarará a peça enquanto texto. Mas ocorre que a análise de tais aspectos literários atingirá determinado ponto, para além do qual já estaremos invadindo o plano da representação, ou seja, da peça encenada. Nesse caso, teríamos de avaliar o texto em sua representabilidade, sua teatralidade, ou sua probabilidade como espetáculo (MOISÉS, 2007, p. 203).

Desse modo, incorremos em limitadas observações a respeito de outras linguagens presentes na obra, que não a literária, por exemplo, a música, a coreografia, a iluminação etc. Devemos considerar também as nossas impossibilidades quanto aos aspectos não verbais do espetáculo, pois esses só poderão ser inferidos à medida que estejam indicados no texto como forma de rubrica ou mesmo como ação.

Essas limitações, não farão alterar nossa análise, pois nosso estudo situa-se em âmbito linguístico, ético e cognitivo. Convém aqui mencionar que “a qualidade de uma peça não reside na sua representabilidade” e, sim, num conjunto de fatores de ordem estética e ética (MOISÉS, 2007, p. 204). É dizer que a encenação é apenas um requisito, diante da mensagem que o texto transmite.

TEATRO, LITERATURA E LINGUAGEM

Não há como não relacionar o teatro à literatura, pois antes de ser cena, este é texto. Desse modo, ao discorrer sobre um, acabamos incorrendo em pertinentes observações sobre o outro. Principalmente se considerarmos o fator linguagem, presente em todas as formas artísticas, e o mais importante, que o teatro suporta todas as formas de linguagem, por se assemelhar à vivência do real.

Pascolati (2005), por exemplo, ao observar a atmosfera nos espetáculos infantis, demonstra como, no teatro, cada movimento pode transmitir uma mensagem, tornando-se linguagem:

É maravilhoso observar a resposta das crianças aos estímulos do palco. O apagar das luzes é como um código secreto, um “abre-te, sésamo”, permitindo a entrada num universo de magia repleto de sons, luzes, cores e movimentos que embalam a imaginação infantil, alimentam seu “desejo de ficção” e descortinam um mundo transfigurador do real (PASCOLATI, 2005).

Até o apagar das luzes tem um significado e transmite uma mensagem: “O espetáculo vai começar”. Como, no teatro, tudo é linguagem, há, de acordo com Nazareth (2006), uma “trama

de linguagens diversas que, reunidas, formam um só tecido – o espetáculo teatral”. Segundo o diretor, não raramente o teatro infantil se utiliza de outras linguagens para compor o espetáculo. A linguagem de animação, o Teatro de Sombras, o Teatro de Bonecos são exemplos disso.

Mas cada linguagem carrega um código próprio. Existem momentos e oportunidades para dispor de cada uma. Há especialistas em cada tipo de linguagem, musical, corporal, de iluminação e, evidentemente, há o especialista na linguagem verbal e, apesar de a cena ser o conjunto de todas as linguagens, cada uma tem sua importância fundamental. Seguiremos em análise da linguagem verbal.

A LINGUAGEM E A CENA

Quando se discute linguagem verbal no teatro, uma das preocupações que surgem é quanto à sua adequação para o “nível” infantil. Sobre esse assunto, Camarotti (2005), ao relatar sua experiência no grupo Jabuti com crianças na faixa etária de oito a doze anos, observa que é necessário um cuidado especial ao criar os textos, pois o adulto e a criança utilizam a palavra de diferentes modos para se expressar. O mesmo acontece com a linha de raciocínio no que diz respeito à sequência lógica e sistemática.

Baseando-se nos estudos de Piaget, Camarotti afirma que

[...] é fundamental que a linguagem empregada com a criança nessa fase (entre os sete e os onze anos) seja o mais desprovida de caráter predominantemente simbólico, sob pena de não se conseguir uma real comunicação com ela, através da linguagem. Esta necessitará ser bastante próxima da realidade direta, manipulável (CAMAROTTI, 2005, p. 27).

Afirma-se isso porque nessa fase a criança está desenvolvendo ainda a consciência de que as palavras podem não corresponder ao objeto que indicam. Esse cuidado deve ser tomado sob o risco de que a criança deixe de se interessar pelo espetáculo, por não condizer com a realidade dela. Quanto a isso, deve-se fazer ressalvas, pois as crianças não se baseiam apenas na linguagem verbal para abstrair o significado da cena. Desprover a linguagem de caráter simbólico acaba por eliminar um pouco da poeticidade que o modelo de linguagem teatral possui por natureza, tornando o texto pobre em prol da exposição simplificada de um “conteúdo” que deve ser apreendido pela criança. Nesse caso, a linguagem torna-se refém de uma aprendizagem imposta. A necessidade de desenvolver um conteúdo deve sempre ser aliada à preocupação com o modo com que este será feito e com o seu objetivo, pois “a feitura do texto não pode se pautar apenas pelo desejo de dizer o que se pensa, mas adaptar-se ao modelo de mensagem que os diferentes tipos de comunicação exigem” (KADOTA, 2009, p. 20) e nesse ponto devemos considerar que no teatro a palavra é trabalhada de maneira peculiar, pois conta com outros recursos para endossá-la e não apenas a própria palavra, desprovida de simbologia e abstrações.

Além da questão da simplificação demasiada da linguagem, o didatismo, o maniqueísmo e o estereótipo, são outros fatores considerados prejudiciais à linguagem teatral. Para Souza (2001), é muito comum encontrar nas peças infantis, principalmente em adaptações de contos de fadas, esses fatores que empobrecem a linguagem teatral.

Muitas vezes, a fantasia e o encanto são preteridos para dar lugar ao elemento moralizante, ético como, por exemplo, o momento em que o personagem quebra a fantasia ao lembrar às crianças que é preciso ser honesto para não se tornar um “vilão” etc.

Segundo Souza (2001), é possível encontrar o *didatismo* em formas distintas:

A primeira forma é a que explica o que vai acontecer ou o que está acontecendo durante o espetáculo. Em alguns casos, a cortina do palco está fechada, surge uma voz sintetizando a história deixando o final em suspenso [...] a segunda forma em que se apresenta o didatismo é a que veicula mensagens, sugerindo normas de comportamentos. [...] ou, ainda, há exemplos das que fazem explicações sobre algum assunto externo à história, como uma verdadeira aula tradicional (SOUZA, 2001, p.12-13).

Além de subestimar o público expectador, o didatismo acaba subtraindo na linguagem teatral e, por isso, é considerado uma falha no teatro infantil. Também nos casos em que sugere alguns modelos de conduta ou conteúdos escolares externos à história, torna-se verdadeiro empecilho à linguagem, pois favorece a verbalização em detrimento da ação, tornando-se uma aula expositiva, enquanto a linguagem de essência teatral perde espaço.

Com relação ao maniqueísmo, considerado pelos psicólogos como um recurso necessário ao entendimento da criança, por deixar mais claro o papel de cada personagem na trama, Souza (2001) observa que

a dicotomia entre o bem e o mal não parece se apresentar com o propósito de deixar clara a trama para que o público a compreenda melhor, mas, sim, favorecer a simplificação da construção de personagens que se apresentam com poucos detalhes, sem dinâmica própria e com dificuldade de definirem-se através da interpretação teatral. Neste sentido, o que prevalece para a identificação dos personagens é, em parte, o figurino (num caso mais extremo, de descaracterização, um dos atores que representava um urso usou, durante todo o espetáculo, uma camiseta com seu nome: "Puf") e em parte, a apresentação verbal em lugar da ação (SOUZA, 2001, p. 11-12).

Pode-se dizer que existe diferença entre “clareza” e “simplificação”, já que o simplório não é necessariamente claro e o complexo não se torna obrigatoriamente obscuro. Classificar os personagens no lado do “bem” ou no lado do “mal” é uma maneira de “simplificar” a trama, para o “melhor entendimento” do público infantil. Isso nada mais é do que uma forma de subestimar a capacidade de compreensão das crianças.

O ideal é que a realidade do espetáculo esteja o mais próximo possível da realidade das relações interpessoais do seu público. Ou pode correr o risco provocar frustração nas crianças ao sugerir algo exemplar e ideal que não condiz com a realidade.

O teatro, assim como a literatura, é um espaço de liberdade e de realização. A criança, nessa perspectiva, sente a necessidade de se realizar através da personagem, quando isso não acontece, podemos acreditar que houve uma falha ou deficiência na linguagem.

Finalmente, o estereótipo também contribui para a desvalorização da linguagem dramática, pois conta com personagens e falas “clichês”, que acabam por reproduzir preconceitos, por exemplo:

Os personagens que representam os avós são, invariavelmente, velhos (parece que não existem avós na faixa dos 40 a 50 anos de idade). Quando esses personagens passam a ser pais ou mães, seguem os mesmos padrões estéticos, independente de como se sente, comportam-se ou lutam por seus valores. Sob outro ângulo, observamos que a forma em que são concebidos em nosso meio, o sexo, a idade e as emoções humanas, é que leva à criação de personagens

estereotipados, apresentando-se como os únicos verdadeiros (SOUZA, 2001, p. 13).

Esse fator leva ao distanciamento da realidade. Souza (2001) afirma ainda que, na maioria das peças observadas por ela, a personagem que mais sofria com o estereótipo era a própria criança.

Ou seja, os fatores problematizados fazem com que a criança esteja diante de uma representação empobrecida da realidade, na qual ela não identifica as relações sociais, os valores pessoais e sequer se reconhece como sujeito da ação. Se considerarmos a finalidade do espetáculo teatral, podemos dizer que a linguagem utilizada para atingir esse fim falhou.

LINGUAGEM TEATRAL E INFERÊNCIAS

Nessa peça teatral, Osman Lins promove a oportunidade para que a criança, utilizando-se de seu conhecimento de mundo, participe ativamente da trama, fazendo inferências, conexões e tirando suas próprias conclusões. O espaço para a livre interpretação é respeitado. Promover a interação do público com a trama faz com que o instrumento para isso utilizado, torne-se linguagem, conforme a concepção de Koch (2010):

Por meio dela [da linguagem] realizam-se, no interior de situações sociais, ações linguísticas que modificam tais situações, através da produção de enunciados dotados de sentido e organizados de acordo com a gramática de uma língua (ou variedade de língua). Assim sendo, como escreve P. Bange (1985)², um ato de linguagem não é apenas um ato de *dizer* e de *querer dizer*, mas, sobretudo, essencialmente um *ato social* pelo qual os membros de uma comunidade “interagem” (KOCH, 2010, p. 75).

Um fato curioso nessa obra de Lins é que muitos personagens foram resgatados dos clássicos do imaginário popular, o que nos permite uma relação mais ativa com o universo cotidiano das crianças.

Cada personagem traz em si a projeção de comportamentos e situações que refletem o imaginário da criança e na forma como ela enfrenta o mundo. Desse modo, a criança passa a utilizar, a linguagem de forma com que suas ações sejam “espelho” do seu caráter.

Koch (2010), afirma que muitas concepções de linguagem surgiram, mas com o passar do tempo, mas as cultivadas hoje são a de linguagem “como representação (‘espelho’) do mundo e do pensamento; como instrumento (‘ferramenta’) de comunicação; como forma (‘lugar’) de ação ou interação” (KOCH, 2010, p. 7).

É o que temos no caso da linguagem teatral. Uma linguagem que reflete o mundo, numa relação do homem consigo mesmo; como meio de emitir mensagens, numa relação funcional, em que ela está em função do homem, para solucionar possíveis conflitos; e como atividade que possibilita não somente a comunicação entre indivíduos sociais, mas a interação, o relacionamento, o convívio. Quando não atende a esses critérios, a linguagem não pode ser considerada eficaz em sua essência teatral, pois não promove a inferência nem a relação com o mundo.

² BANGE, P. *Points de vue sur l'analyse conversationnelle*. DRLAV 29 - *Communiversion*. Paris, 1985, p. 1-28. Bange apresenta um estudo geral sobre análise da conversação.

LINGUAGEM, LUDICIDADE E SILÊNCIO

Analisando brevemente a ludicidade presente nessa obra de Osman Lins, percebemos que o alcance de uma interação é maior quando temos personagens já conhecidos pelo público participando de uma trama inusitada. Em contrapartida, Macedo e Silva (2011) comentam que fazer as crianças imaginarem caracterizações de personagens que nem sequer conhecem também é um exercício lúdico proporcionado pelo Autor. Além disso, há eventos que promovem a ludicidade, por exemplo, a grande “apoteose do lúdico” é a existência da semente de uma flor azul que se alimenta de juramentos quebrados (MACEDO E SILVA, 2011). Esse elemento mágico e maravilhoso, além de estar relacionado com o lúdico, ainda atua com forte simbologia. A semente, presente em muitos contos de fadas, como *João e o pé de feijão*³, por exemplo, já é, por si só, um símbolo da vida, do (re)nascimento, da transformação de dentro para fora; nesse caso, renasce a esperança da salvação. Para João, as sementes mágicas significam a *chave* para a solução dos seus problemas. Há que se enfatizar a condição de chave, e não de solução, pois a solução advirá a partir da iniciativa de João de plantar as sementes e enfrentar o desconhecido, subindo no pé de feijão. E o poder dado à quebra de um juramento faz com que a simbologia seja ainda maior, pois enfatiza, por um exercício metalinguístico, o poder e a importância de uma promessa, ou seja, da palavra, como tanto pregava Osman Lins na literatura.

A palavra, porém, numa trama teatral, e o número de participações em falas não define a importância do personagem para a resolução do conflito. Um exemplo claro disso é a participação do falador Super-homem contra a de Carlitos, que é um personagem mudo e, no entanto, quem convence, de maneira genial, o diabo a entrar em um acordo com os convidados. O Super-homem, em todas as vezes que falou, deu demonstrações de medo, covardia e foi ridicularizado.

O conceito popular de que *um gesto vale mais que mil palavras* é corroborado pelo silêncio de Carlitos, pois, enquanto todos falavam, ele, sem dizer uma só palavra, conseguiu reverter a situação. Para Macedo e Silva (2011):

O silêncio dessa personagem veste a obra com um excesso de profundidade. Além de ser uma homenagem do escritor Osman Lins a Charles Chaplin, essa personagem carrega inúmeros significados, como a questão do silêncio. Sabemos que é uma figura do cinema mudo, mas o calar de Carlitos pode ter várias aceitações na obra: “No conto de fadas o silêncio é a premissa para o sucesso de várias tarefas [...] o desrespeito ao silêncio pode ter como consequência o desaparecimento das dádivas maravilhosas” (LURKER, 1997, p. 648-649 *apud* MACEDO e SILVA, 2011, p. 294).

As simbologias presentes em *Capa-verde e o Natal* enriquecem a linguagem, inclusive quando não há palavras, o que não significa dizer que não há linguagem, pois o silêncio também é linguagem e é tão dramático no teatro quanto o uso de palavras. Conforme ratifica Pavis (2011,

³ Conto de fadas de origem britânica “*Jack and the Beanstalk*”. Sua versão mais antiga registrada é a de Benjamin Tabart (1807), popularizada com a publicação de *English Fairy Tales (1890)*, de Joseph Jacobs. (BETTELHEIM, 1980)

p. 359), “O silêncio é, no teatro, um componente indispensável para o jogo vocal e gestual do ator”. Ele é uma gama de possibilidades, e abre espaço para que a criança use sua voz a partir da sugestão da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que é na infância que a imaginação e a capacidade sensitiva estão mais fortes, o teatro infantil tem papel fundamental na formação de indivíduos, pois as crianças as primeiras a se envolverem na fantasia e “viverem” o espetáculo. Apesar de espontâneo o modo como as crianças lidam com o jogo teatral, a arte teatral não pode ser encarada como brincadeira, menosprezada ou, ainda, desvirtuada. A modalidade evoluiu bastante desde os primeiros passos do teatro infantil. A prática literária aliada à teoria teatral promove uma reflexão acerca do fazer teatral e da sua proximidade com a literatura.

Segundo Koenow (s/d),

[...] o teatro para crianças é a arte mais próxima do imaginário infantil, por isso influi no seu modo de ver a vida, auxilia na organização de sentimentos, estimula em maior ou menor grau a decodificação de estímulos sonoros e visuais, e pode provocar a construção de outras histórias e verdades a partir do que é visto e ouvido. Encará-lo apenas como diversão pueril é descaracterizar o sentido de transformação social que toda arte possui, além de tratar de forma reducionista a capacidade de apreensão e intervenção na realidade que a infância e a adolescência exercitam no cotidiano (KOENOW, s/d).

Isso nos leva a conferir à linguagem no teatro maior relevância, pois é por meio dela, ocorre a comunicação.

Osman Lins, com sua obra infantil, propaga uma mensagem de perseverança, união e fé, sem utilizar uma linguagem simplória, uma estratégia didatizante ou menosprezar a capacidade de compreensão da criança. Lins não é maniqueísta, o que não nos impede de saber a todo instante de que lado nos posicionar, por uma questão de moral e bons costumes. O autor decreta guerra aos estereótipos.

Assim, além de utilizar a linguagem teatral da forma tríade proposta por Koch (2010) – como ação, instrumento e espelho – considerando as capacidades cognitivas da criança como um ser em desenvolvimento social e moral, Osman Lins preserva, em sua peça, a qualidade ética a que se refere Moisés (2007). Certamente, motivo de orgulho para seus conterrâneos e exemplo a ser seguido pelos colegas de profissão.

Debruçar-se sobre uma obra literária é sempre um fazer delicado e cujos recortes infinitos nunca pretendem esgotar o assunto, principalmente quando se tem uma obra pouco estudada e mesmo conhecida do grande público. Em todo caso, justamente por esses motivos, é gratificante expandir nossos estudos e contribuir com o acervo analítico da nossa literatura tão rica nos sentidos cultural, artístico, linguístico, simbólico, moral e em quantas outras formas houver.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 3ª ed. Recife: Universitária da UPE, 2005. 170 p.

KADOTA, Neiva Pitta. **A construção da linguagem: introdução à linguística semiótica**. 2. ed. São Paulo: LCTE, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KOENOW, Alice. O teatro na escola. *In: Revista da FENATIB Teatro Infantil e de Bonecos*. Disponível em: <<http://issuu.com/santogiba/docs/>> Acesso em: 15/01/2015.

LINS, Osman. **Capa-Verde e o Natal**. São Paulo, Comissão Estadual de Teatro, 1967.

_____. **O diabo na noite de Natal**. São Paulo: Pioneira, 1977.

MACEDO, Richerleide Xavier de; SILVA, Carviler Cefas Elleto da. O diabo na noite de Natal: uma releitura através dos elementos lúdicos e simbólicos. *In: Lima, Aldo de (org). Reinações da literatura infantil e juvenil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NAZARETH, Carlos Augusto. **As diversas linguagens do teatro infantil**. 2006. Disponível em: <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com.br/2006/08/as-diversas-linguagens-no-teatro.html>> Acesso em: 22 de jun. de 2014.

PASCOLATI, Sonia. A Sedução do Teatro Infantil. **XV Congresso de Leitura do Brasil**. 2005. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/soniapascolati.htm> Acesso em: 11 de jul. de 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOUZA, Maria Aparecida de. Teatro Infantil ou Teatro para Crianças. *In: Revista do Festival 4º Nacional de Teatro infantil de Blumenau nº 4 - 2001*. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/textos/4fenatib.pdf> Acesso em: 25 de julho de 2014.

Submetido em: Agosto de 2016

Aprovado em: Outubro de 2016