

---

**RECURSOS PARÓDICOS E REFERÊNCIAS HISTÓRICAS PARA A REPRESENTAÇÃO DAS PRINCESAS CONTEMPORÂNEAS EM *O PRÍNCIPE ATRASADO*, TEXTO DRAMÁTICO JUVENIL DE CASSIA LESLIE E RICARDO DALAI**

Parodic resources and historical references for the representation of contemporary princesses in *O príncipe atrasado* [*The late prince*], a young-adult play by Cassia Leslie and Ricardo Dalai

Fabiano Tadeu Grazioli<sup>1</sup>

Fulvio Torres Flores<sup>2</sup>

**RESUMO:** O texto dramático *O príncipe atrasado*, de Cassia Leslie e Ricardo Dalai (2018), é uma paródia teatral aos contos de fada que desconstrói alguns estereótipos desse gênero, especialmente no que se refere à figura do príncipe como agente salvador e da princesa como ser incapaz de ação e que necessita ser salva. Apresentando breves contribuições de autores que iluminam a leitura dos contos da literatura infantil e juvenil, e da literatura como um todo, partimos para a explicitação e análise das situações paródicas mais relevantes na peça. Traçando percursos entre a ficção e a História, expomos que a mudança das atitudes e concepções de vida das princesas da peça está em consonância com a biografia de mulheres que ocuparam posições de destaque e não dependeram da figura masculina para o lugar pessoal e social que desejaram. O modo de pensar e agir das princesas contemporâneas da peça, que não mais aceitam papel secundário ou de enfeite na vida dos homens, exige do Príncipe atrasado um reexame de suas concepções na busca por um amor romântico real, sem as amarras das convenções sociais. O manejo dessas temáticas na construção da dramaturgia juvenil oferece ao leitor a possibilidade de repensar e reconsiderar, por meio da criação literária, concepções herdadas culturalmente e assimiladas durante a vida

**PALAVRAS-CHAVE:** Paródia; Intertextualidade; Dramaturgia juvenil; Papel social da mulher; *O príncipe atrasado*.

**ABSTRACT:** The dramatic text *O príncipe atrasado* [*The late prince*], by Cassia Leslie and Ricardo Dalai (2018), is a theatrical parody of fairy tales that deconstructs some stereotypes of

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, e da Faculdade Anglicana de Erechim/RS. Contato: tadeugraz@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP. Docente da Universidade Federal do Vale do São Francisco. Contato: fulvio.flores@univasf.edu.br

this genre, especially regarding the figure of the prince as savior and the princess as a being incapable of action who needs to be saved. Presenting brief contributions from authors that enlighten the reading of fairy tales, children and young adult literature, and literature as a whole, we set out to explain and analyze the most relevant parodic situations in the play. Tracing paths between fiction and history, we expose that the changing attitudes and life conceptions of the princesses in the play are in line with the biography of women who occupied prominent positions and did not depend on the male figure to occupy the personal and social place they wished. The way of thinking and acting of contemporary princesses of the play, who no longer accept a secondary or embellishment role in men's lives, demands from the late Prince a re-examination of his conceptions in search of real romantic love, without the strings attached to social conventions. The handling of these themes in the construction of the dramaturgy for the youth offers the reader the possibility of rethinking and reconsidering, through literary creation, culturally inherited and assimilated conceptions during life.

**KEYWORDS:** Parody; Intertextuality; Dramaturgy for the youth; Women's social role; *O príncipe atrasado* [The late prince].

## BREVE PANORAMA SOBRE A OBRA E SEUS ANTECEDENTES LITERÁRIOS

As safras anuais de textos dramáticos para a infância e a juventude têm sido fracas nos últimos tempos. Gostaríamos de acreditar que se trata do reflexo da crise no mercado editorial, contudo temos motivos para crer que o ínfimo número de peças teatrais publicadas para crianças e adolescentes é fruto de um pensamento ultrapassado de que o texto dramático não é apropriado para a leitura, e que ele interessa menos ainda aos pequenos e jovens leitores. Entretanto, a Editora Madrepérola, de Londrina/PR, assumiu o compromisso de circular o gênero em questão e ofereceu aos leitores, no ano passado, *O príncipe atrasado*: uma paródia teatral dos contos de fadas, de autoria de Cassia Leslie e Ricardo Dalai. Trata-se de um texto que se propõe a apresentar uma releitura bem-humorada de personagens conhecidos dos contos de fadas, encabeçada pela figura do príncipe. Além de apresentar uma carpintaria teatral que revela conhecimento do gênero e dos meandros que envolvem a escrita de dramaturgia, atinge, no enredo, nuances poéticas singulares em cenas que, tendo em vista o desenrolar dos acontecimentos, o leitor espera tal expediente.

O subtítulo da obra, acreditamos, interessa mais aos mediadores de leitura do que aos jovens leitores que entrarem em contato com ela. E essa preocupação dos autores é genuína, uma vez que quem toma frente na escolha do repertório de leitura das nossas crianças e jovens são os professores, bibliotecários, pais, animadores culturais, entre outros. Assim, o subtítulo informa duas questões fundamentais ao mediador: que se trata de um texto dramático e que o recurso intertextual da paródia aos contos de fada é utilizado.

O gênero dramático dificilmente é encontrado no mercado editorial e nas escolas, mesmo com todo o investimento dos governos que fomentaram a distribuição de livros nas escolas, por meio do Plano Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), o número de textos dramáticos que foram distribuídos desde 2005, quando da inclusão do gênero dramático nos editais do referido plano, é muito pequeno. Só para título de exemplificação, se observado o número de obras dramáticas escolhidas na última seleção para o PNBE destinadas aos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio (2013), notamos que, dos seis acervos de 60 obras cada, formando um montante de 360, somente quatro são do gênero dramático (salvo engano em nossa contagem). Por isso, notificar o mediador de leitura que se trata de um gênero específico é importante, pois oferece ao texto dramático o *status* que ele precisa ter e sinaliza a ideia de que se trata de um texto que requer uma leitura específica, uma recepção particularizada, haja vista a sua estrutura, conforme trataremos mais adiante, ao avaliarmos a elaboração e a articulação das rubricas no texto.

A segunda questão que o subtítulo anuncia também é importante e aguçá o mediador para uma história na qual o príncipe provavelmente não assume o estereótipo difundido pelos contos de fadas (deduzirá ele). Queremos acreditar que os mediadores têm condições de entender o quanto essa releitura do personagem clássico é importante para o leitor e apresentar essa nova perspectiva a eles é dar a oportunidade de repensar as histórias já conhecidas que habitam o imaginário dos leitores que dependem de suas escolhas.

Gotlib (2006, p. 7) afirma que o conto moderno nasce com “[...] um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.” O conto moderno, como gênero literário, começou a ganhar visibilidade na crítica e na academia diferenciando-se do romance e da novela (aparentados seus na forma da escrita em prosa) somente no século XX, embora enredos que superassem a estrutura do maravilhoso já tivessem surgido no século XIX, ampliando as narrativas de ação abrangendo o fantástico e o psicológico, das quais o estadunidense Edgar Allan Poe e o francês Guy de Maupassant são os grandes mestres, como para narrativas de estagnação ou pouca ação, em que o russo Tchekhov parece ter sido o primeiro a se destacar.

Os contos de fada têm seu lugar na história da literatura porque marcam uma preocupação na inclusão de um público mais jovem – o título do primeiro livro dos irmãos Grimm, *Kinder-und Hausmärchen (Contos para crianças e famílias)* deixa isso claro – e isso por si só já seria de grande mérito, mas eles também ratificam um conhecimento específico que a literatura mobiliza *no* leitor e *para* o leitor. No leitor, porque ela possibilita aos seres humanos “[...] entrar em contato com alguma espécie de

fabulação”, segundo Antonio Candido (1995, p. 242). E para o leitor, porque ela é “[...] um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo” (CANDIDO, 1995, p. 243).

É com o jogo entre a fabulação e a instrução/educação que os contos de fada ganham terreno no mundo editorial, no gosto de leitura pelas famílias e, posteriormente, no teatro, no cinema e na televisão (hoje, claro, a internet é um grande meio de difusão também), a ponto de ser muito difícil desvencilhar essas narrativas desses outros meios de comunicação, até porque é fato notório que muitos dos contos de fadas, em especial os clássicos, são conhecidos primeiramente pelas produções audiovisuais do que pela leitura.

Se os contos de fada propõem tal fabulação em um universo lúdico, mágico para o leitor, eles também vêm com uma moral instrutiva embutida e pronta para capturar o leitor. Assim, ao referenciar esses contos na peça, os autores sabiam que estavam lidando com um terreno que, apesar de fértil, obedece regras dos dois lados, pois a paródia deve provocar o riso a partir de uma referência conhecida do público e a forma teatral deve se distinguir da narrativa em prosa do conto.

Zilberman e Lajolo (2017, p. 80) contribuem com interessantes afirmações sobre os recursos de linguagem e as formas de expressão da literatura infantil e juvenil contemporânea:

Sem deixar de colaborar para a formação do leitor e, com isso, responder de algum modo às expectativas nela depositadas, a literatura infantil e juvenil do século XXI tem buscado investir em modos originais e instigantes de expressão. Resiste por esse meio, a meramente desdobrar-se às exigências de seus financiadores, públicos e privados, ao mesmo tempo em que requer e forma um leitor inteligente, capaz de interagir com obras criativas e inovadoras.

Dois são os traços mais evidentes do empenho em propor desafios a seus destinatários: o recurso à intertextualidade e o apelo à metalinguagem, traços que também se manifestam melhor na literatura contemporânea não infantil.

Como veremos a seguir, os autores souberam separar e articular os recursos paródicos sem desfigurar a tradição do conto, ao mesmo tempo em que criam um texto dramatúrgico que se sustenta com vigor, isto é, não depende exclusivamente das referências trazidas pela intertextualidade. O formato que o texto de Leslie e Dalai ganhou na edição em questão é o de livro ilustrado, tal qual estamos acostumados a ver com os livros de poemas e narrativas. Fazemos essa observação porque, até bem pouco tempo atrás, os

textos dramaturgícos, mesmo quando destinados ao público infantil, não recebiam o mesmo cuidado editorial que os outros gêneros. Para o texto em questão, foram pensados um conjunto de ilustrações e um projeto gráfico que harmonizam o texto e as imagens na materialidade da página. Roberta Asse utilizou a técnica de ilustração a traço sobre fotografia e realizou o projeto gráfico da obra, trabalho que resultou equilibrado e possibilitou às imagens dialogarem com a dramaturgia de Leslie e Dalai.

Os dramaturgos optaram pela divisão do texto em prólogo e três atos que contém, cada um, três cenas, trazendo ao texto nuances da dramaturgia clássica. Contudo, mais importante do que isso é afirmar que tal divisão, a qual poderia truncar o texto, não impede a fruição aprazível da leitura. Os entreatos, usados de maneira inteligente, também contribuem para essa característica. Antecedem o texto duas apresentações, uma sobre a escrita da história e uma belíssima reflexão sobre o texto assinada pela Professora Doutora Sonia Pascolati. Em “Sobre a obra”, Pascolati (2018a, p. 6-7) relembra-nos da importância de Charles Perrault ter sido o primeiro a registrar esses contos maravilhosos da tradição oral para a escrita, primeiro para adultos e depois para crianças. A autora acrescenta, ainda, que além de Perrault e dos irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, considerado o pai da literatura infantil, causou uma verdadeira revolução ao criar “[...] contos de fadas utilizando a fórmula dos contos já recontados pelos irmãos Grimm e por Perrault”.

Esse grupo de autores, cada qual a seu tempo e contexto, contribuiu para fundar a base de uma literatura que nunca mais deixou de ser produzida, ao contrário, ganhou fôlego e passou a dialogar com outros gêneros além do conto, como a poesia e a dramaturgia, embora essa última ainda seja a que tem menos prestígio nas publicações. Como afirma a autora em “Uma apresentação especial para a obra”, a presença do teatro dramático no campo da literatura infantil e juvenil é “(quase) invisível, marginal, sempre cedendo espaço para a narrativa e para o verso” (PASCOLATI, 2018b, p. 8), o que a leva a saudar os autores por se dedicarem a escrever dramaturgia para crianças e jovens.

### UMA PARÓDIA TECIDA COM OS FIOS DA HISTÓRIA<sup>3</sup>

O fato que move as engrenagens do primeiro ato do texto de Leslie e Dalai (2018) é fazer chegar um Príncipe ao Castelo da Bela Adormecida,

---

3 A estrutura desta seção segue a ordem dos acontecimentos do enredo da peça. É a partir deles que realizamos as análises e estabelecemos as relações com os aspectos teóricos que se aproximam do texto e permitem nossas reflexões.

bastante atrasado, no tempo propriamente dito, pois esperou demais para chegar e por suas convicções sobre o casamento, o amor e o papel da mulher na sociedade. Trata-se de uma personagem que caberia muito bem nos contos de fadas tradicionais; aliás, caberia porque de lá foi retirado: os autores pinçaram-no das referidas histórias e inseriram-no nesse reino que parece não ter parado no tempo. Depois de ter cumprido a viagem característica do príncipe que precisa passar por todo o tipo de provações antes de conquistar a amada, “cavalguei por mil colinas, naveguei por mil riachos, viajei por mil léguas até esta torre” (LESLIE; DALAI, 2018, p. 15), e escalar a torre (uma chegada à moda antiga, que exige o vigor físico de um homem bem treinado e representa simbolicamente o esforço que ele deve fazer para “alcançar” a moça), ele não encontra a Princesa em seus aposentos e, como é tarde, resolve passar a noite lá mesmo, afinal, nas suas próprias palavras: “A viagem foi longa e essa cama abrigou a minha amada por todos esses anos. Deve estar para lá de amaciada” (LESLIE; DALAI, 2018, p. 15).

Sabemos que Julia Kristeva desenvolveu o conceito bakhtiniano de espacialização da linguagem literária. Para ela, a palavra literária, é “mais uma intersecção de superfícies textuais do que um ponto (um significado fixo), como um diálogo entre vários escritos” (KRISTEVA, 1977, p. 65)<sup>4</sup>. Essa intersecção de superfícies textuais fica bastante clara no decorrer da leitura de *O príncipe atrasado* (2018). O príncipe do título não se refere a um príncipe específico dos contos de fada, estando mais para um amálgama de vários deles, em especial, os que têm como missão salvar uma princesa que, por mais culta e inteligente que possa se revelar, é socialmente desprotegida e incapaz de levar a vida sem uma espécie de salvador masculino. As quase inúmeras outras personagens também compõem essas superfícies textuais, visto que de inúmeras narrativas do conto maravilhoso (algumas serão citadas ao longo do artigo), os autores da obra dramática extraem personagens que servirão para confrontar o atraso do príncipe. A opção pela paródia – das opções intertextuais, a que mais se aproxima do cômico – estabelece o vínculo entre a obra nova e os textos-fonte de forma a que o leitor possa daí extrair com humor os paralelos entre a tradição antiga e os novos rumos das relações amorosas, agora não mais centradas na dicotomia homem forte e salvador versus mulher fraca e salva.

O humor e o cômico na obra que parodia não devem ser entendidos como uma ridicularização dos diversos textos-fonte. Parodiar é, por assim dizer, um “ato literário” que pode ser crítico, pois reforça o que se quer destacar entre dois ou mais textos por meio da ênfase nas diferenças de enredo, forma narrativa etc. Linda Hutcheon (1985, p. 52), teórica da

---

4 No original: “an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings.”

adaptação, afirma que “Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada. [...] A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária.”

Assim, uma série de diferenças vai permeando a obra nova. Quem encontra o Príncipe dormindo é a camareira, personagem de grande serventia no enredo, pois é ela quem vai informando as novidades ou a realidade daquele reino para a personagem. Só por isso, o impacto do Príncipe ao conhecer a tal Bela Adormecida não é maior. Ele encontra uma Princesa ativa, “bem acordada”, que não tem intenção alguma de se casar. Eis a resposta dela ao pedido de casamento do Príncipe:

- PRINCESA: Não

- PRÍNCIPE: Por que não?

- PRINCESA: (surpresa) Por quê? (irônica, para o público) ah, precisa justificar a resposta... (para o príncipe) Bom, meu rapaz. Acontece que eu já fui amaldiçoada, meus pais arranjaram para a minha cabeça quando se esqueceram de convidar a fada má. Dormi por algum tempo, mas óbvio que não ia ficar deitada esperando um príncipe subir na mais alta torre e me encontrar ali dormindo, babando e roncando.

*Camareira para de disfarçar que está ajeitando o quarto e entra na conversa de novo.*

CARAMEIRA: É... Sua alteza ronca muito. Problema de septo. (LESLIE; DALAI, 2018, p. 22, grifos dos autores).

A Princesa já foi amaldiçoada uma vez, logo não pretende sofrer um tipo de maldição como o casamento parece ser para algumas mulheres, por isso diz “não” com tanta segurança e desdém. Ela ironiza a necessidade de justificar a resposta, pois a simples negativa não é suficiente no contexto que ela sabe estar inserida, demonstrando que ela tem consciência do que se espera de uma princesa. Além do mais, a cena é curiosa porque destitui a personagem da princesa do estereótipo conhecido e difundido pela literatura, de que as princesas são perfeitas e irretocáveis.

Temos aqui a primeira cena em que a paródia é explícita. Nunca é demais lembrar que a palavra paródia deriva do grego antigo *para* e *ode*, significa “canto paralelo”. Aristóteles já identificava em sua *Poética* o uso, por alguns autores, da paródia associada à comédia, visto que a tragédia representava as pessoas de caráter superior e a comédia, as de caráter inferior. O objetivo da paródia é, portanto, a crítica com ironia e humor em relação à fonte parodiada (FLORES; GRAZIOLI, 2018, p. 96). Na peça em análise, a princesa ronca muito porque tem desvio de septo e não está nem um pouquinho interessada no pedido do Príncipe, pois em breve vai assumir o

lugar do seu pai no reino, que está prestes a se aposentar e pretende deixar o trono, e o reino aos cuidados da filha.

O que espanta o Príncipe é que ela pretende reinar sozinha, solteira, sem um homem ao seu lado. É nesse momento que a Princesa profere uma verdade que o Príncipe precisa aprender e, por consequência, os leitores:

PRÍNCIPE: Não tem sentido uma rainha sem rei.

PRINCESA: (calma e conciliadora de novo) Quem faz a realeza, seu Príncipe, é a coroa. Um homem com coroa é rei. Uma mulher com coroa é rainha. Quem está ao lado é mero detalhe. [...]. (LESLIE; DALAI, 2018, p. 22, grifos dos autores).

Se comumente admitimos que o conteúdo do texto literário atravessa o enredo e chega a fazer sentido na vida do leitor, nesse pequeno diálogo, ele pode depreender algum significado e aplicá-lo no cotidiano, principalmente quando vivemos situações nas quais as mulheres ainda são inferiorizadas frente à força do patriarcado, em suas variadas manifestações. A Bela Adormecida tem condições de reinar absoluta, sem um rei ao seu lado, por mais estranhamento que isso cause ao Príncipe e a alguns “príncipes” contemporâneos, os quais ainda estão formando suas concepções sobre a participação da mulher na sociedade, e os que vierem a ter contato com o texto.

Ademais, a História prova que a Princesa tem toda razão: a mesma coroa que transforma um homem em rei faz uma mulher rainha. Os autores do texto apresentam na fala dela uma ideia que pode parecer simples, mas que por séculos foi uma realidade em alguns reinados. Como exemplo, podemos citar a rainha Elizabeth I da Inglaterra, e a imperatriz Catarina II da Rússia, que reinaram nos séculos XVI e XVIII, respectivamente. Ambas reinaram por décadas e trouxeram períodos de prosperidade, segundo os padrões da época, para seus reinos. Vale lembrar que Elizabeth I nunca se casou.

Atendo-nos ao caso específico da Inglaterra, cuja monarquia é uma das mais antigas e, sem dúvida, a mais conhecida do planeta, um fato chama a atenção: as mulheres só podiam assumir o trono se seus pais não tivessem tido filho homem. Mesmo sendo a primogênita, o filho homem mais novo assumiria. Isso impediu, durante mais de 300 anos, que mulheres primogênicas assumissem o trono daquele país. Apenas em 2011, a lei foi alterada por unanimidade e a função de rei ou rainha passa a ser dada ao(à) primogênito(a), não importando o seu gênero (GIRLS, 2019).

No primeiro entreato, o Príncipe resolve que não vai mais procurar pelas princesas nos seus reinos e castelos, e informa, em um monólogo, que

realizará um baile de máscaras a fim de receber no castelo do seu reino as princesas dos reinos vizinhos. A rubrica inicial do entreato informa “*Príncipe na boca de cena. Um menino passa, olha-o, pega uma plaquinha no chão e escreve: #CHATEADO. Coloca na mão do Príncipe, que mostra a plaquinha para o público.*” (LESLIE; DALAI, 2018, p. 25). Como bem afirmam Stuchi e Lima (2019)<sup>5</sup> sobre a rubrica,

O choque entre ontem e hoje não apenas desmantela os dois tempos como os mescla. [...] Esse cruzamento de tempos e espaços, assim como a própria tessitura intertextual, revelam certa consciência crítica na construção dramática, percebida, também, nos próprios recursos empregados para romper com a quarta parede e aproximar espaço cênico e espectadores, pensando aqui em uma plateia idealmente infantil.

Em especial em relação à quebra da quarta parede, é meritório registrar que o uso desse recurso tão caro ao teatro épico (o brechtiano sobretudo) esteja presente na peça, uma oportunidade de introduzir ao público leitor e espectador outras possibilidades para além do drama que acontece diante dos olhos, sem qualquer envolvimento mais direto da plateia.

O segundo ato é dedicado ao baile e é nele que conhecemos os criados trigêmeos Teobaldo, Teófilo e Teodoro, que auxiliam o Príncipe na tarefa de encontrar, entre as princesas convidadas, aquela que gostaria de firmar compromisso de casamento com ele. O Príncipe dá início ao baile; os convidados – diversas personagens dos contos de fadas – dançam seguindo as ordens dos criados trigêmeos. No auge do baile, o Príncipe interessa-se por uma Princesa, a Cinderela, e os trigêmeos aproximam os dois, que iniciam uma dança. Contudo, a referida princesa não corresponde ao discurso do Príncipe (que continua o mesmo). Ela é uma empresária do ramo dos calçados, mais especificamente das rasteirinhas. E não por acaso. O sapatinho de cristal era tão desconfortável que ela tratou de desenvolver um *design* que favorecesse o conforto da mulher, e fez muito sucesso com uma fábrica. Assim, não precisava de influência masculina para ganhar fama no mercado da moda. Quanto ao casamento, prestemos atenção ao seguinte diálogo:

PRÍNCIPE: Que pezinho encantador! Mas veja: isso [o sucesso

---

5 Recomendamos a leitura deste artigo, intitulado “*O príncipe atrasado*, de Cassia Leslie e Ricardo Dalai: desconstrução das figuras do príncipe e da princesa no teatro infantil e juvenil”, trazendo uma instigante reflexão sobre os estereótipos de gênero através do diálogo com a psicanálise e a filosofia da linguagem bakhtiniana (entre outros), e com exemplos comparativos com a tragédia grega.

profissional] não impede a presença de um rei ao seu lado.

CINDERELA: Não impede, claro. Só não está na hora.

PRÍNCIPE: E como comandará um reino sozinha?

CINDERELA: Ora! Se comando a maior empresa de calçados femininos do Reino do Sul, posso muito bem liderar meu reino! Agora, por favor, com licença. Já se aproxima a meia-noite. Passar bem, Alteza. (LESLIE; DALAI, 2018, p. 35, grifos dos autores).

O Príncipe parece não ter aprendido nada no primeiro ato, quando desenvolve longo diálogo com a Bela Adormecida. Continua relacionando casamento ao poder e acredita ser fundamental que ela divida o reinado com um homem para ter sucesso. Parece inadmissível, na sua visão, que uma mulher comande o reino sozinha enquanto não encontrar seu grande amor. O diálogo também apresenta outra questão: o príncipe até admite que Bela possa comandar a empresa sozinha, mas não o reino. Ou seja, a mulher, como ser político e que pode exercer a política no dia a dia está descartada, segundo sua visão, pois é necessária a presença de um homem para orientar e guiar suas ações. Quando ele fala sobre o sucesso profissional não impedir o casamento, está fazendo uma distinção implícita entre a vida profissional da mulher, cujo sucesso é pessoal, e a vida pública, cujo comando do reino implica atuação política. Para ele, portanto, a mulher até pode atingir algum nível de sucesso profissional e pessoal, mas de forma alguma esse alcance deve ser em relação ao coletivo.

A história mostra que o papel da mulher, inicialmente sem nenhuma relevância (do ponto de vista masculino), durante muito tempo atinge o status de “enfeite”, em que ela é reconhecida como parte importante para “ilustrar”, “embelezar” e “tornar agradável” a vida pessoal e familiar dos homens. Uma forma de retribuir isso era a admissão, bem conhecida no adágio popular “Por trás de um grande homem existe sempre uma grande mulher”. Esse é o máximo que se podia admitir sobre a mulher: independentemente de sua importância, ela estará atrás do homem. Se há uma coisa que as princesas do livro não querem é ficar à sombra de ninguém.

No decorrer do baile, o Príncipe interessa-se por outra princesa da festa. É Nzinga, princesa do Congo. A função dessa personagem é, nitidamente, iniciar o processo de transformação do Príncipe. E a premissa da Princesa é que ninguém deve se casar com alguém para depois se apaixonar: “Você é fantástico, Alteza! Infelizmente não posso me casar com você e me tornar sua rainha para depois me apaixonar. A ordem é inversa” (LESLIE, DALAI, 2018, p. 41). E depois do aconchego de um abraço, o Príncipe ouve dela as seguintes palavras:

NZINGA: Um dia o seu ‘felizes para sempre’ chegará. E você se perguntará como viveu antes de conhecer essa pessoa. Não precisará salvá-la da torre mais alta, nem encontrá-la fazendo com que todas as moças do reino experimentem um sapatinho de cristal ou de ouro. Ela simplesmente aparecerá no seu caminho e você saberá que ali está o seu verdadeiro amor. No final vai entender que realmente a salvou, como nas histórias. Mas na vida real, Alteza, perceberá que você também foi salvo por ela. Só o amor pode dar cor a esta vida cinzenta que temos. (LESLIE; DALAI, 2018, p. 41).

Notemos que as palavras de Nzinga trazem sabedoria ancestral ao texto, herança dos povos africanos, dos quais a Princesa aqui é representante. Todo o fragmento transcrito, pelo seu tom poético e profético, merece destaque, mas, talvez, a parte que mereça maior importância é aquela na qual a Princesa declara que além de o Príncipe salvar alguém (mesmo que simbolicamente), ele também necessita ser salvo. Nzinga faz, em seu discurso, algo de suma importância: ela reloca a fragilidade e a dependência sempre impostas às mulheres ao universo masculino. O Príncipe, segundo a sua fala, também precisa ser salvo, o que prevê troca, convivência, disponibilidade e compromisso ao assumir uma relação com outra pessoa. Também ele precisa de afeto e carinho, compreensão e... amor! A fala de Nzinga é importante porque inicia no Príncipe uma compreensão diferenciada das relações entre os parceiros, da qual ele se encontrava totalmente vinculado.

Pascolati (2018b, p. 11) afirma que a mediação do texto é importante no que se refere a alguns intertextos, como as menções a Quixote, Cleópatra e rainha Elizabeth, “mas especialmente à princesa africana Nzinga, figura que só recentemente – e à força da lei – tem passado a integrar o imaginário nacional.” Interessa-nos aqui falar de Nzinga como uma princesa que, diferente das outras, não é advinda de uma criação literária, tendo sido baseada em figura histórica. Conforme pesquisa de Juliana de Vasconcelos (2007, p. 33-35), Nzinga Mbande Cakombe (1583-1663) tornou-se rainha dos reinos de Ndongo e de Matamba<sup>6</sup>. Mulher guerreira e estrategista, venceu e perdeu batalhas contra os portugueses, que desejavam expandir seus domínios para encontrar minas de metais preciosos (ouro, prata, etc.) e traficar escravos. Mas a arte de guerrear não era seu único trunfo, Nzinga também sabia ser diplomática quando necessário e chegou a incorporar alguns hábitos, e costumes dos portugueses, sem abandonar suas tradições

---

6 Hoje territórios integrados a Angola. Nzinga é referida no texto de Leslie e Dalai como “Princesa do Congo”.

locais, como adotar um nome português (Ana de Sousa) ao ser batizada (como rainha) no catolicismo. Essas atitudes visavam a períodos de paz aos povos que comandava. Embora nunca tenha conseguido banir os portugueses de suas terras, Nzinga entrou para a história, sendo associada, em Angola, à libertação e ao nacionalismo desse país.

Sua importância nesse país é tão grande que, conforme Mariana Bracks Fonseca (2018, p. 19) afirma em sua tese de doutorado:

Em Angola, a Rainha Ginga é hoje exaltada como heroína nacional, há bustos e estátuas em sua homenagem nos museus, nas praças, seu nome batiza escolas, ruas, grupos políticos. Recentemente os angolanos tentam construir um campo de pesquisas históricas, em que a vida da soberana ocupa lugar central. Seminários e exposições com este tema vem sendo estimuladas pelo poder público para construir a identidade angolana e unificar a nação, após décadas de guerra civil.

É importante destacar que Nzinga entrou para o imaginário brasileiro através de manifestações populares como os folguedos e, principalmente, os congados:

A Congada pode ser vista como uma forma particular de conceber e transmitir a História permeada de ritos religiosos e mitos que fundamentam crenças e comportamentos, pois a história pode ser guardada e transmitida de modos diferentes, característicos de sociedades diversas, que constroem a memória à sua própria maneira. Uma destas formas de resistências foi a utilização de figuras como a do Rei do Congo e da Rainha Ginga [Nzinga], valorizadas miticamente no imaginário afro-brasileiro, tornando-se fator fundamental para a construção de uma nova identidade na sociedade colonial. (SILVA, 2008, p. 35)

A princesa Nzinga da obra de Leslie e Dalai, segundo Pascolati (2018b, p. 11), assume “nota carinhosamente professoral para explicar ao rapaz como são as princesas dos novos tempos.” O histórico acima apresentado, sobre a capacidade de Nzinga na arte da guerra e da diplomacia, evidencia que as princesas dos novos tempos (na ficção) não são tão diferentes de algumas que viveram séculos atrás, conforme a História tem mostrado. Esse descompasso só evidencia o quanto a história das mulheres foi silenciada, apagada, negligenciada e, por vezes, desconsiderada, como ser *agente* de realizações.

As palavras de Nzinga parecem ter chegado de modo especial no interior do Príncipe e ele se retira ao jardim do castelo: é o entreato entre o segundo e o terceiro atos. Na abertura do terceiro ato, perto dali, no Poço dos Desejos, uma senhorita lamenta sua solidão na forma de canto. Os criados trigêmeos logo entenderam a possibilidade de aproximação entre o Príncipe e a senhorita que, na verdade, é a camareira do castelo da Bela Adormecida. Eles se aproximam dela, a fim de buscar informações. Não deixam de elogiar seu belo canto. A fluidez dos diálogos, que é característica de todo o texto, ganha uma dimensão notável nas sentenças que são divididas pelos criados trigêmeos nessa cena, como podemos notar neste fragmento, no qual os trigêmeos procuram saber o motivo pelo qual a personagem entoava canto tão triste e melancólico:

TEOBALDO: É dor de amor acabado?

TEÓFILO: Ou de amor nunca existido?

TEODORO: É de amor ferido ou ciumento?

TEOBALDO: Ou é dor maior, de amor não correspondido?

TEÓFILO: Ai, que dor é esse amor...

TEODORO: ...de ser sentido! (LESLIE; DALAI, 2018, p. 46)

Nota-se facilmente a articulação das falas no sentido de construir um conjunto de informações importantes, mas, ao mesmo tempo, agradáveis na sua sonoridade, principalmente se prevista a sua proferição, pois os ajustes sonoros, as rimas e as exclamações tornam o texto adequado ao palco e à encenação. Quanto à personagem que é interpelada pelos criados trigêmeos, ela se apresenta desencantada no amor e confessa sonhar com as histórias nas quais as princesas vivem um final feliz, relacionando o amor a essa condição – ter sangue nobre, ter nascido princesa para poder casar com um príncipe. É uma postura parecida com a do Príncipe, desde o início da história. Um diálogo importante se desenrola depois dessa cena, manifestando uma dica dos criados à camareira:

TEOBALDO: O Príncipe também lamenta a ausência do amor.

TEÓFILO: E chora todos os dias de saudades daquela que nem conheceu.

TEODORO: Por que não olha para ele como futuro marido, e não como rei? (LESLIE, DALAI, 2018, p. 47)

A surpresa da camareira é grande e aumenta quando os criados apontam, ao longe, o Príncipe: ela o identifica como o homem que conheceu na primeira cena do texto, no castelo da Bela Adormecida, e por quem nutriu grande simpatia. Ele também nunca deixou de comentar a agradável

companhia que tivera naquele dia, na torre alta. Contudo, a diferença de classes preocupa a personagem, a qual é confortada pelos criados que afirmam que não seria a primeira história em que o amor romperia as barreiras sociais. Uma série de outras inseguranças surgem antes de a camareira conversar novamente com o Príncipe, mas ela é encorajada pelos criados trigêmeos. Convencida por eles, vai para casa preparar-se para encontrar o Príncipe. E os três preparam-no para o encontro. Em um curto diálogo, o Príncipe revê suas concepções e demonstra ter assimilado algo importante do contato com a Princesa Nzinga, pois afirma: “Claro que quero me casar, encontrar meu amor verdadeiro! É esse meu maior sonho” (LESLIE; DALAI, 2018, p. 52).

O encontro deve ser perto do Poço dos Desejos, ao amanhecer. O Príncipe comparece, mas, em um primeiro momento, não vê a camareira. Depois de refletir sobre o amor, relacionando-o à experiência das pessoas com a aurora, o nascimento do dia, lamenta que a sua pretendida não comparecera. É nesse momento que ela aparece e as convenções que existem entre eles deixam de fazer sentido: o que parece despontar é um sentimento verdadeiro. O diálogo que segue dá a dimensão da intensidade do encontro das personagens e daquilo que eles, sem perceber com clareza, já cultivavam dentro de si:

PRÍNCIPE: Não sei o que dizer...

CAMAREIRA: Talvez não precisemos dizer nada.

PRÍNCIPE: Não, não é preciso.

*Um se aproxima do outro e ficam bem próximos.*

PRÍNCIPE: Na verdade, querida dama, acho que nossos olhos já estão dizendo tudo que precisa ser dito. E nossos sorrisos, que escapam...

CAMAREIRA: Deixe-os então dizer. Eles nunca mentem.  
(LESLIE; DALAI, 2018, p. 56)

Há o aproveitamento poético da ideia do crepúsculo, seja ela do amanhecer ou do anoitecer, que é explorado pelos autores nas últimas cenas do terceiro ato e que, no fechamento do texto, é utilizado exemplarmente por eles, trazendo ao texto um conjunto de diálogos carregados de sensibilidade, poesia e expertise. Não vamos reproduzi-los para não tirarmos a oportunidade de nosso leitor surpreender-se quando da leitura da obra. Em relação ao enredo, só vamos ainda registrar que é nos diálogos finais que o nome do Príncipe e da camareira são revelados, Frederico e Ana, quando as personagens contam seus nomes um para o outro. Pode-se estranhar que, em um texto com tantas nuances contemporâneas, o final feliz seja o escolhido para o par romântico formado pelo Príncipe Frederico e por Ana, a camareira.

O que deve ser levado em consideração, contudo, é que o Príncipe só conseguiu encontrar, de fato, alguém que o completasse depois de abandonar as convenções sociais.

E do ponto de vista de Ana, como podemos analisar o final feliz das personagens, uma vez que já assinalamos nesta escrita a necessidade de os enredos dos textos dramaturgicos para a infância e a juventude apresentarem mulheres emancipadas, livres das amarras do mundo masculino? A grande diferença entre Ana e o Príncipe Frederico é que ela buscava um amor. Ele, por sua vez, buscava uma princesa. É sobre esse ponto que deve recair nossa análise: Ana não buscava um príncipe, buscava o amor verdadeiro, com absoluta sinceridade. E encontrou-o no Príncipe da história. Ter sido correspondida não é, de forma alguma, uma tentativa de forçar o enredo por parte dos autores, mas sim o aproveitamento de uma possibilidade que, virtualmente, a história apresentava, e a representação, na história de dois mundos que se aproximam, que se encontram, que se misturam pelo viés do sentimento puro e verdadeiro. Ana é uma mulher que compreende sua condição no mundo em que está inserida, mesmo que ele seja o mundo dos contos de fadas. No início da história, há um detalhe muito sutil que demonstra isso:

PRINCIPE: (*confuso*) Engano? Que engano? Eu exijo saber onde está minha amada! Foi você quem a levou? É a bruxa disfarçada de arrumadeira?

CAMAREIRA: Olha aqui, ‘alteza’, primeiro que não sou arrumadeira. Há dois meses a rainha me promoveu e agora sou CA-MA-REI-RA. Vai falar assim com as arrumadeiras do seu castelo, apesar de ser uma tremenda falta de educação. Segundo, o engano é você (*com desdém até o fim*), quer dizer, Sua Alteza está atrasado. (LESLIE; DALAI, 2018, p. 19)

Ana tem noção da função de sua personagem na estrutura de uma história que flerta com os contos de fadas – o que pode representar a consciência de sua condição no mundo real – e não permite ser apequenada pelo Príncipe nem pela despreziosa troca de uma palavra que possa inferiorizar o seu trabalho no castelo. Demonstra consciência de sua função e não permite ser apoucada pela utilização de um sinônimo. Se é “CA-MA-REI-RA” do castelo, assim deve ser chamada. E isso ela exige, veementemente. Além disso, Ana já tem uma compreensão de todo o contexto, no qual o Príncipe acaba de entrar em contato quando conhece a Bela Adormecida – ele está algumas décadas atrasado –, que é o tema que predomina no primeiro ato. Justamente esses dois personagens que se tornam o par romântico da história. Ana, respeitada na sua condição de mulher

trabalhadora e deseja de uma relação genuína, e o Príncipe Frederico tendo a oportunidade de conhecer o amor verdadeiro, sem qualquer convenção social que retire a intensidade desse sentimento.

As convenções sociais dos contos de fada não nascem puramente da imaginação dos autores. Voltando ao caso da Inglaterra e sua monarquia que permeia o imaginário nacional e internacional, lembramos que apenas no século XX um monarca desafiou a tradição ancestral e se casou com uma plebeia. Trata-se do rei Edward VIII, cujo casamento com a plebeia estadunidense Wallis Simpson não seria permitido enquanto monarca, o que o levou a abdicar do trono. A atual monarca da Inglaterra, Rainha Elizabeth II (sobrinha de Edward VIII), é citada na peça, assim como seus netos e suas respectivas esposas, numa referência paródica à circulação que as princesas têm em festas de casamento e afins. Em 2018, mesmo ano da publicação do livro de Leslie e Dalai (2018), casam-se a plebeia Meghan Markel e o príncipe Harry (neto da atual monarca). Anos antes, o irmão de Harry, William, segundo na linha sucessória ao trono, havia se casado com a também plebeia Kate Middleton. As princesas plebeias da vida real são plebeias no sentido de não pertencer à realeza, ou seja, são gente comum. Nenhuma das duas citadas, no entanto, era financeiramente desprovida quando se casou. Em outras palavras, embora na ficção a questão de classe seja superada em *O príncipe atrasado* (2018), ainda é bastante improvável que um membro da alta realeza (e aqui estamos nos referindo aos que estão na linha sucessória principal) se relacione com um(a) plebeu(ia) sem posses. Esta não é, no entanto, uma crítica à obra dramaturgica aqui analisada, pois sua função está plenamente cumprida ao levantar tais questões, apresentando um ponto de vista e uma solução para elas.

As rubricas ou indicações cênicas do texto em questão são pontuais e cumprem aquilo que se espera desse componente do texto dramaturgico: contextualizar a ação dramática, dando ao leitor uma noção do tempo e do espaço no qual ela ocorre, do estado das personagens, das relações que mantêm entre si, da circulação delas pelas cenas, entre outras funções. Em *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (GRAZIOLI, 2019), que recebeu sua segunda edição neste ano, foram separados dois subcapítulos para tratar justamente desse elemento da dramaturgia escrita. Como a obra em questão aborda a leitura do texto dramaturgico, foi considerado, a partir de alguns estudos levantados, que nem sempre os teóricos dão às rubricas o devido valor, quando do estudo deste gênero, relegando a elas papel secundário no conjunto que elas ajudam a compor. Frente a isso, busca-se outros estudos que comprovem a importância das rubricas e creditam a elas, inclusive, a manutenção de uma certa forma de encenação desejada pelos dramaturgos. É o caso de Samuel Becket e Nelson Rodrigues.

Já avaliamos as rubricas de *O Príncipe atrasado*, contudo, é  
*Miscelânea*, Assis, v. 26, p. 95-114, jul.-dez. 2019 ISSN 1984-2899 110

importante salientar que, no projeto gráfico da obra, elas receberam um destaque nunca por nós antes visto na edição de um texto dramático: além de estarem entre parênteses e terem recebido o tradicional itálico, elas se apresentam coloridas. As que estão fora dos diálogos ganharam cor mais escura (marrom), as que estão dentro dos diálogos, cor mais clara (alaranjado). Tais cores harmonizam-se com o projeto gráfico e as ilustrações de Roberta Asse para a edição em questão.

Talvez, se não tivéssemos dedicado tanto tempo de nossa trajetória acadêmica ao estudo e ao incentivo à leitura do texto dramático, não perceberíamos a importância que esse detalhe tem na obra em questão. Destacar as rubricas dentro e fora dos diálogos com cores é reconhecer sua importância na estrutura do texto dramático e, ainda, apostar nessa estrutura como adequada para a recepção da dramaturgia pela leitura do texto impresso. O conjunto de profissionais do livro que preparou a edição parece reconhecer as palavras de Patrice Pavis (2007) sobre a função das indicações cênicas. Afirma ele que o crítico, ou o analista, tem duas atitudes a considerar em relação a elas. É a primeira que nos importa nesta escrita:

Consideramos as indicações cênicas parte essencial do conjunto texto + indicações e fazemos dela um metatexto que sobredetermina o texto dos atores e tem prioridade sobre ele. Mostramo-nos então “fíéis” ao autor respeitando-as na encenação e subordinando a elas a interpretação da peça: é uma maneira de aceitar como verdadeira a interpretação e a encenação que o dramaturgo sugere. As indicações cênicas são assim assimiladas a indicações de encenação, uma “pré-notação”, da futura encenação, a uma pré-encenação. (PAVIS, 2007, p. 207).

Por mais que Pavis pontue claramente, na citação, a importância das indicações cênicas para os interessados na montagem de uma peça teatral, lembramos que elas têm a mesma importância para aqueles cujo interesse recai na leitura e não na encenação, principalmente se eles forem crianças ou jovens. Oferecer destaque às rubricas é permitir que esses leitores, que estão descobrindo o gênero dramático, consigam entender sua estrutura sem esquecer de que se trata de um gênero diferenciado, no qual as indicações cênicas têm o papel fundamental apontado por Pavis (2007), o de articular, no texto, uma espécie de pré-encenação, que vai dar-se no palco imaginário do leitor, tema que já abordamos diversas vezes em nossos estudos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leslie e Dalai (2018) constroem um texto com um vasta galeria de personagens, o que é positivo, tendo em vista a possibilidade da montagem do texto em escolas. As turmas possuem muitos alunos que, motivados por seus professores, terão a oportunidade de interpretar um personagem. Além disso, a cena do baile (o segundo ato) possibilita a participação daqueles que não almejam um papel de destaque, mas que gostariam de ter a experiência de pisar no palco discretamente.

A obra também apresenta instruções claras e pontuais sobre a montagem de um espetáculo teatral, as quais, acreditamos, são de grande valor para o leitor, seja ele o adolescente ou o jovem, ou então o mediador de leitura. No fechamento do livro, ainda há um glossário apresentando o significado de termos técnicos do teatro. Esses paratextos podem parecer desnecessários aos que estão acostumados a ler os outros gêneros literários, mas, no caso do texto dramaturgico, eles se fazem necessários, já que a outra possibilidade de atualização desse gênero, além da leitura do texto impresso, é a encenação. Por isso, informar aos leitores – sejam eles adolescentes, jovens ou os mediadores de leitura – aspectos importantes em torno da montagem, bem como aparelhá-los sobre a nomenclatura própria das Artes Cênicas e da dramaturgia, são aspectos importantes quando tratamos do texto dramaturgico.

Construir uma dramaturgia que coloca em evidência questões que podem ser revistas ou relidas no mundo contemporâneo, e que estão na fonte da literatura para a infância, emaranhadas na cultura dos povos que as aproveitaram na constituição de sua tradição literária, como os contos de fadas, não é tarefa fácil. Leslie e Dalai (2018) conseguem, em *O Príncipe atrasado*: uma paródia teatral dos contos de fadas, interagir com elementos que asseguram no texto o diálogo com a literatura infantil tradicional – o ambiente que eles recriam é o dos contos de fadas, por mais que o reino da Bela Adormecida esteja bastante adiantado para o Príncipe Frederico – e colocá-lo em intersecção com abordagens contemporâneas de temas que precisam permear a produção para a infância, como o casamento por convenção social e a emancipação da mulher. Equilibrar esses elementos e organizá-los de modo a dar vasão para uma dramaturgia bem articulada com os princípios do texto para teatro, seja ele para ser lido ou encenado, é trabalho que merece ser acolhido com entusiasmo pelos mediadores de leitura e pelos leitores, nas diversas práticas de leitura nas quais o texto, temos certeza, vai figurar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FLORES, Fulvio Torres; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Desire, desire, desire: uma paródia de Christopher Durang ao teatro estadunidense. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, n. 1, p. 91-109, mar. 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/14252>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

FONSECA, Mariana Bracks. *Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora*. 2018. 340 f. Tese (Doutrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GIRLS equal in British throne succession. BBC News, 28 Oct. 2011. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-15492607>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2. ed. Passo Fundo: Ediupf, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa, Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. Word, dialogue, and novel. In: *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Tradução de Thomas Gora *et al.* New York: Columbia University Press, 1977, p. 64-91.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCPress, 2017.

LESLIE, Cassia; DALAI, Ricardo. *O príncipe atrasado: uma paródia teatral dos contos de fadas*. Ilustrações de Roberta Asse. Londrina: Madrepérola, 2018.

PASCOLATI, Sonia. Sobre a obra. In: LESLIE, Cassia; DALAI, Ricardo. *O príncipe atrasado: uma paródia teatral dos contos de fadas*. Ilustrações de Roberta Asse. Londrina: Madrepérola, 2018a, p. 6-7.

\_\_\_\_\_. Um mundo ao contrário, ou nem tanto. In: LESLIE, Cassia; DALAI, Ricardo. *O príncipe atrasado*: uma paródia teatral dos contos de fadas. Ilustrações de Roberta Asse. Londrina: Madrepérola, 2018b, p. 8-11.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SILVA, Wagner Aparecido da. *Viva rei, viva a rainha, viva também seu capitão*: a família do congado em Conselheiro Lafaiete – MG. 2018. 80 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018

STUCHI, Marina; LIMA, Ricardo Augusto de. *O príncipe atrasado*, de Cassia Leslie e Ricardo Dalai: desconstrução das figuras do príncipe e da princesa no teatro infantil e juvenil. *Leia Escola*, v. 19, n. 2, 2019 (no prelo).

VASCONCELOS, Juliana de. *Congado*: uma celebração do hibridismo afro-brasileiro. 2007. 74 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG, 2007.

Data de recebimento: 15 jun. 2019

Data de aprovação: 10 set. 2019