Teatro infantil, releitura de clássico e comicidade: *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*

Children's theater, retelling of classic and comedy: *Monica and Jimmy Five in the world of Romeo and Juliet*

Tiago Marques Luiz[1]

Resumo

Este artigo analisa *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, dramaturgia de Yara Maura Silva, como releitura infantil da tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta*. O objetivo é compreender de que modo a peça transforma a matriz trágica em experiência cômica, musical e lúdica, articulando procedimentos de adaptação, comicidade e teatralidade. A pesquisa adota abordagem qualitativa, bibliográfica e interpretativa, com base em estudos sobre teatro infantil, dramaturgia para a infância, releitura de clássicos e teorias do riso. Parte-se da constatação de que a dramaturgia infantil ainda ocupa posição secundária nos estudos da literatura infantil brasileira, especialmente quando comparada à narrativa e à poesia, o que justifica a análise de textos dramáticos destinados à infância como objetos dotados de organização estética própria. Os resultados indicam que a peça não realiza simples simplificação do clássico, mas uma reconfiguração dramatúrgica que desloca o conflito amoroso, a rivalidade familiar e o desfecho trágico para a lógica do jogo, da paródia, da reversibilidade e do humor. Conclui-se que a obra funciona como mediação cultural entre o repertório canônico e o imaginário infantil brasileiro, evidenciando a relevância do teatro para crianças como campo de criação estética, formação sensível e circulação de referências literárias.

Palavras-chave: Dramaturgia infantil; Teatro para crianças; Comicidade; Mediação cultural; Cultura brasileira.

Abstract

This paper analyzes *Monica and Jimmy Five in the world of Romeo and Juliet*, a play by Yara Maura Silva, as a children's rereading of Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*. The aim is to examine how the play transforms the tragic matrix into a comic, musical, and ludic theatrical experience by articulating procedures of adaptation, comedy, and theatricality. The study adopts a qualitative, bibliographical, and interpretative approach, drawing on research on children's theatre, drama for childhood, classical rereadings, and theories of laughter. The article starts from the observation that children's drama still occupies a secondary position in Brazilian children's literature studies, especially when compared to narrative and poetry, which justifies the analysis of dramatic texts for children as works with their own aesthetic organization. The results indicate that the play does not merely simplify the classic text; rather, it produces a dramaturgical reconfiguration that shifts the love conflict, family rivalry, and tragic ending toward the logic of play, parody,

[1] Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor adjunto na Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: markx2006@gmail.com.

reversibility, and humor. The article concludes that the work operates as a form of cultural mediation between the canonical repertoire and the Brazilian children's imaginary, highlighting the relevance of children's theatre as a field of aesthetic creation, sensitive formation, and circulation of literary references.

Keywords: Children's drama; Theatre for children; Comedy; Cultural mediation; Brazilian culture.

Introdução

A dramaturgia destinada à infância ocupa lugar relevante na formação estética da criança, embora ainda receba menor atenção crítica quando comparada à narrativa e à poesia infantis. Grazioli e Flores (2019) observam que a dramaturgia para a infância não constitui tema recorrente nos estudos da literatura infantil brasileira, pois não recebeu, no país, a mesma atenção dispensada a outros gêneros literários. Essa lacuna justifica investigações voltadas ao texto dramático infantil, especialmente quando articulado à adaptação, à releitura de clássicos e à mediação cultural.

É nesse campo que se insere *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, dramaturgia assinada por Yara Maura Silva (1988) e corpus deste artigo. A peça reelabora *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a partir das personagens criadas por Mauricio de Sousa, deslocando o conflito amoroso e familiar da tragédia para uma chave cômica, infantil e brasileira. A análise, portanto, não se orienta pelo critério de fidelidade ao clássico, mas pelos procedimentos que transformam a matriz trágica em experiência teatral destinada à infância.

A releitura de clássicos constitui prática recorrente na literatura infantil e juvenil brasileira. Schimeneck e Grazioli (2022) destacam que traduções, adaptações e recontos de clássicos universais participaram da formação da literatura para crianças no Brasil e permanecem presentes no mercado editorial e nos processos de formação de leitores. No entanto, a presença de um clássico como matriz não garante qualidade estética. É necessário examinar como a obra reelabora o texto-fonte, quais procedimentos dramatúrgicos mobiliza e que experiência de recepção propõe ao público infantil.

Este artigo tem como objetivo analisar *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* como releitura infantil de *Romeu e Julieta*, observando como a dramaturgia articula comicidade, ludicidade, adaptação e teatralidade. O problema que orienta a investigação

pode ser formulado da seguinte maneira: de que modo a peça transforma a matriz trágica shakespeariana em dramaturgia cômica para crianças, sem reduzir o clássico a mera simplificação?

A hipótese é que a peça produz uma apropriação criativa de *Romeu e Julieta*. Ao converter a tragédia em jogo teatral, a dramaturgia aproxima a criança do repertório canônico por meio da cena, do riso, da música e do reconhecimento de personagens já integradas ao imaginário infantil brasileiro.

Metodologia

A pesquisa adota abordagem qualitativa, bibliográfica e interpretativa. O corpus primário é a dramaturgia *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, publicada no volume *A magia do teatro infantil* (Silva, 1988). O estudo mobiliza referências sobre teatro infantil, dramaturgia para a infância, releitura de clássicos, comicidade e teatralidade.

A análise considera seis eixos principais: organização da fábula; reconfiguração das personagens; transformação da tragédia em comédia; recursos de humor verbal e físico; presença da música, da rima e do ritmo dramático; e modos de mediação entre o texto shakespeariano, o universo da Turma da Mônica e a recepção infantil. O estudo concentra-se na dimensão textual e dramatúrgica da peça, sem realizar análise de montagem específica, embora considere a virtualidade cênica inscrita no texto.

Teatro infantil e dramaturgia para a infância: arte, jogo e mediação estética

Compreender o teatro infantil como objeto de estudo requer afastá-lo de uma concepção restrita, segundo a qual a produção cênica destinada à criança teria valor apenas quando subordinada a finalidades pedagógicas, moralizantes ou recreativas. Essa perspectiva reduz a criança a destinatária de ensinamentos definidos pelo adulto e obscurece sua capacidade de fruição, imaginação, interpretação e participação simbólica. Em sentido diverso, o teatro infantil deve ser compreendido como linguagem artística plena, cuja especificidade não está em simplificar a arte para a criança, mas em articular procedimentos dramatúrgicos, cênicos, visuais, corporais e sonoros capazes de dialogar com sua experiência sensível e imaginativa.

Mendes observa que, se o teatro brasileiro sofre com a ausência de incentivos, a situação se agrava no caso do teatro infantil, sobre o qual ainda recai a imagem de "produto menor" (Mendes, 1988, p. 7). Essa percepção revela uma hierarquização cultural da infância, pois pressupõe que a criança necessitaria de uma arte menos elaborada. Tal pressuposto deve ser recusado, uma vez que subestima a capacidade infantil de percepção, elaboração simbólica e resposta estética. Nessa direção, Maria Clara Machado compreende o teatro para crianças como "poesia em movimento no espaço", isto é, como linguagem dirigida aos sentidos, à imaginação e ao faz de conta (Machado, 2001, p. 10).

Essa defesa da dimensão estética implica crítica ao didatismo explícito. Para Machado, a cena não deve funcionar como sala de aula em que atores indiquem à criança como ela deve se comportar. A lição, quando existir, precisa estar incorporada à ação dramática, e não apresentada como discurso moral. A criança identifica-se mais intensamente com o herói que age do que com aquele que apenas verbaliza normas de conduta; por isso, o teatro infantil deve permitir que ela acompanhe conflitos, reconheça gestos, ria, imagine e elabore sentidos, em vez de receber mensagens prontas (Machado, 2001, p. 11).

Barbara Heliodora também chama atenção para a responsabilidade estética do teatro infantil. Ao discutir espetáculos voltados à infância, a crítica identifica dois equívocos frequentes: a falsa pedagogia, que transforma o teatro em lição de moral, e a excitação gratuita, que reduz a cena a ruídos, correrias e estímulos sem função dramática. Em ambos os casos, perde-se a natureza do teatro como experiência artística fundada na ação. O teatro pode educar, mas apenas por seus próprios meios: pela ampliação da sensibilidade, pela organização estética da cena e pela experiência humana que oferece ao espectador, não pela imposição direta de uma moral (Heliodora, 2001, p. 12).

A dramaturgia infantil, portanto, exige elaboração formal, domínio da ação dramática, construção de personagens, ritmo, conflito e consciência de recepção. A infância não autoriza precariedade estética; ao contrário, demanda cuidado na organização dos signos cênicos, pois participa da formação do gosto, da sensibilidade e do repertório simbólico da criança. Heliodora adverte que maus espetáculos, más interpretações, maus cenários e maus textos podem comprometer a formação estética infantil, criando hábitos de recepção difíceis de transformar posteriormente (Heliodora, 2001, p. 13).

Grazioli e Flores observam que a dramaturgia para a infância ainda ocupa posição secundária nos estudos da literatura infantil brasileira. Segundo os autores, esse tema não recebeu a mesma atenção conferida à narrativa e à poesia, o que contribui para a permanência de uma lacuna teórica em torno do texto dramático destinado às crianças (Grazioli; Flores, 2019). Essa constatação reforça a necessidade de analisar obras dramatúrgicas infantis não apenas como roteiros para encenação, mas como textos dotados de organização literária, teatral e estética própria.

Nesse quadro, a dramaturgia infantil pode ser compreendida como mediação entre texto e cena, adulto e criança, tradição cultural e experiência presente, repertórios consolidados e novas formas de recepção. Mediação, aqui, não significa traduzir a complexidade artística em simplificação empobrecida, mas construir formas de acesso sensível ao texto dramático e à cena. É a partir desse horizonte que *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* deve ser analisada: não como adaptação simplificada de Shakespeare, mas como dramaturgia que mobiliza o clássico por meio do jogo, do humor, da paródia e do reconhecimento cultural das personagens da Turma da Mônica.

Releitura de clássicos e adaptação para a infância

A releitura de clássicos constitui prática recorrente na formação da literatura infantil e juvenil brasileira, pois a própria constituição desse campo esteve relacionada à circulação de traduções, adaptações e recontos de narrativas consagradas em outros sistemas culturais. Schimeneck e Grazioli observam que a releitura de clássicos tornou-se uma estratégia recorrente no mercado editorial brasileiro desde que a literatura infantil e juvenil passou a se organizar no país, no final do século XIX (Schimeneck; Grazioli, 2022, p. 242-243). Essa informação permite situar *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, de Yara Maura Silva, não como caso isolado, mas como parte de uma tradição de reapropriação de obras canônicas para novos públicos, linguagens e contextos culturais.

No campo da dramaturgia, a relação com materiais anteriores também é constitutiva. Grazioli e Flores lembram que a procedência dos textos dramáticos é historicamente diversificada, podendo resultar tanto da imaginação do artista quanto da adaptação de mitos, fatos históricos ou obras literárias previamente existentes. Com o teatro infantil ocorre processo semelhante, pois ele também se alimenta de criações

originais e de repertórios que circularam anteriormente em outros contextos (Grazioli; Flores, 2019, p. 10). Desse modo, a presença de Shakespeare em uma dramaturgia infantil brasileira pode ser compreendida como continuidade e transformação de uma prática histórica de adaptação, agora deslocada para a cena, para o humor e para o universo das personagens da Turma da Mônica. A adaptação, nesse caso, deve ser examinada menos pelo critério de fidelidade ao texto-fonte e mais pelo modo como produz uma nova lógica dramatúrgica, adequada ao universo simbólico da infância.

É necessário, nesse ponto, distinguir releitura de simplificação. Simplificar, em sentido redutor, significaria diminuir a complexidade da obra de partida, eliminar conflitos, atenuar tensões e converter o clássico em enredo superficial. Reler, por outro lado, implica produzir uma nova obra a partir de um repertório reconhecível, reorganizando personagens, situações, linguagem, ritmo e efeitos estéticos. Schimeneck e Grazioli observam que a releitura pode resultar em trabalho consistente quando reelabora criticamente o material anterior, mas também pode apresentar fragilidades quando desconsidera a qualidade estética, a construção das personagens, o enredo e os elementos próprios da literatura destinada à infância (Schimeneck; Grazioli, 2022, p. 244).

Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, o clássico shakespeariano não funciona como ornamento cultural nem apenas como estratégia de legitimação. A peça articula dois repertórios: de um lado, *Romeu e Julieta*, com sua tradição trágica, seu conflito amoroso e familiar, e sua permanência no imaginário ocidental; de outro, a Turma da Mônica, marcada pelo humor, pela caricatura, pela repetição de traços reconhecíveis, pela comicidade física e verbal, e por sua inscrição na cultura infantil brasileira. A releitura nasce dessa relação entre o canônico e o popular, o trágico e o cômico, a tradição literária e a recepção infantil.

A adaptação para crianças envolve, portanto, uma operação de mediação cultural. O clássico não chega à criança em sua forma original, mas atravessado por códigos próximos de sua experiência: personagens conhecidas, linguagem acessível, situações cômicas, ritmo ágil e estrutura cênica voltada à participação sensível do espectador. Essa mediação não deve ser confundida com empobrecimento. Quando realizada com rigor dramatúrgico, permite que a criança reconheça elementos de um repertório cultural amplo por meio de formas simbólicas compatíveis com sua experiência. Como argumentam Grazioli e Flores, a potência de um texto dramatúrgico não depende apenas de sua

encenação, mas de sua qualidade formal e de sua capacidade de abrir possibilidades de leitura, interpretação e reapropriação (Grazioli; Flores, 2019, p. 13).

Nessa perspectiva, desloca-se o critério da fidelidade para o critério da funcionalidade estética. Em uma releitura infantil, importa observar quais elementos do texto de partida são preservados, transformados, suprimidos ou substituídos por elementos próprios do novo sistema cultural. No corpus em análise, esse processo pode ser examinado na transformação da tragédia em comédia, na reconfiguração dos protagonistas, na adaptação do conflito entre famílias rivais, na presença do humor verbal e corporal, no uso de referências reconhecíveis da Turma da Mônica e na construção de uma teatralidade que aproxima o clássico da cena infantil.

A escolha de *Romeu e Julieta* como matriz dramatúrgica é significativa porque a peça shakespeariana se tornou narrativa de referência sobre amor, juventude, rivalidade familiar e conflito social. Ao ser transposta para o universo de Mônica e Cebolinha, essa matriz passa por deslocamento tonal: aquilo que, em Shakespeare, se encaminha para a morte e para a catástrofe, no teatro infantil é reorganizado pelo jogo, pela paródia, pela comicidade e pela reversibilidade própria do faz de conta. A tragédia não é anulada; é transformada em matéria lúdica, permitindo que a criança reconheça conflitos sem ser conduzida ao peso trágico da destruição final.

A comicidade exerce papel central nesse processo. Ela não funciona apenas como recurso de diversão, mas como operador de adaptação. Pelo riso, a releitura desestabiliza a solenidade do clássico, aproxima a narrativa do público infantil e cria distância crítica em relação ao enredo original. Essa compreensão dialoga com Grazioli e Flores, para quem o teatro infantil precisa atingir a infância em suas particularidades sem desmerecer a inteligência da criança nem sua capacidade de decodificar o verbal, o sonoro e o visual (Grazioli; Flores, 2019, p. 23).

Henri Bergson compreende o cômico como fenômeno humano e social. Para o filósofo, não há comicidade fora do âmbito humano, pois rimos de gestos, comportamentos, posturas, palavras ou situações que revelam deformações da vida social. O riso não corresponde apenas a uma reação individual espontânea; pressupõe grupo, coletividade e inteligência compartilhada capaz de reconhecer o desvio que se apresenta diante dela. Por isso, Bergson atribui ao riso uma função social: corrigir, pela zombaria, formas de rigidez, distração ou automatismo presentes no comportamento humano

(Bergson, 2018, p. 35-37).

Um ponto central da teoria bergsoniana é a associação entre comicidade e rigidez. Para Bergson, o riso surge quando percebemos algo de mecânico aplicado ao vivo, isto é, quando corpo, fala, atitude ou comportamento humano funcionam de maneira automática, repetitiva ou inflexível. A vida exige adaptação, flexibilidade e atenção às situações; o cômico aparece quando uma personagem age como se estivesse presa a fórmula, hábito ou gesto repetido, incapaz de ajustar-se ao movimento da realidade (Bergson, 2018, p. 39-42). Essa formulação é produtiva para analisar personagens cômicas construídas por traços recorrentes, como ocorre com Mônica e Cebolinha, reconhecidos pela força física, pela irritação diante das provocações, pela troca fonética, pelos planos fracassados e pela lógica reiterativa da disputa entre ambos.

Ao serem deslocadas para o universo de *Romeu e Julieta*, essas marcas não desaparecem; tornam-se operadores cômicos da releitura. A solenidade da tragédia entra em choque com personagens que carregam automatismos conhecidos pelo público infantil, e dessa fricção nasce parte do efeito risível. A comicidade, portanto, não se reduz a piadas isoladas. Ela se organiza por repetição, inversão, deslocamento e rebaixamento. Quando um repertório trágico é apropriado por personagens de natureza cômica, ocorre mudança de regime dramático: o destino fatal cede lugar ao equívoco; a morte é substituída pela reversibilidade do jogo; o conflito familiar transforma-se em disputa lúdica; e a linguagem elevada do clássico pode ser tensionada por registros populares, infantis ou paródicos.

Ivo Bender contribui para esse debate ao compreender a comédia como gênero dotado de procedimentos específicos. Embora a tradição crítica tenha dedicado mais atenção à tragédia, a comédia possui organização própria e mobiliza mecanismos complexos. Diferentemente da tragédia, que tende a produzir comoção, gravidade e identificação com a queda do herói, a comédia provoca o espectador por meio de situações risíveis, ações desviantes, falhas de conduta, equívocos e incongruências que expõem fragilidades humanas (Bender, 1996, p. 10-12). O autor destaca ainda a importância da ação, do discurso e da personagem: a ação cômica organiza-se em torno de enganos, disfarces, inversões e desencontros; o discurso produz riso por meio de trocadilhos, duplos sentidos, ambiguidades e deslocamentos de registro; e a personagem cômica costuma ser construída a partir de um traço dominante, como falha, obsessão,

ingenuidade, excesso ou rigidez (Bender, 1996, p. 28-34).

Essas categorias permitem compreender a passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* como deslocamento de estrutura. No texto shakespeariano, o conflito entre famílias sustenta uma progressão trágica, pois a rivalidade social impede a realização amorosa e conduz os protagonistas à morte. Na releitura infantil, esse mesmo motivo é convertido em situação cômica, uma vez que a oposição entre grupos passa a ser submetida à lógica do jogo, da brincadeira e do exagero teatral. A comédia não elimina o conflito; ela o reorganiza segundo outra finalidade dramática.

Bento Filho desloca a discussão para o plano da atuação e da cena. Para o autor, o riso teatral não depende exclusivamente do texto escrito, mas da maneira como o ator organiza corpo, voz, gesto, ritmo, pausa, olhar, deslocamento e relação com a plateia. A comicidade exige técnica: uma situação pode ser potencialmente engraçada no texto, mas só se realiza plenamente quando encontra execução cênica precisa, capaz de controlar tempo, intensidade, surpresa e expectativa (Bento Filho, 2013, p. 15). Essa reflexão é decisiva para o estudo da dramaturgia infantil, pois a criança responde intensamente à materialidade da cena. O riso infantil não nasce apenas da compreensão intelectual da piada verbal; ele também é provocado por gestos exagerados, quedas, perseguições, repetições, expressões faciais, entonações, pausas, mudanças de ritmo, músicas e movimentações corporais.

Bento Filho também observa que o riso é acontecimento compartilhado. A reação da plateia interfere na cena, intensifica a comicidade e modifica a percepção do espetáculo. O ator cômico precisa ouvir a plateia, perceber o tempo da resposta, sustentar pausas e controlar a ansiedade diante do efeito risível. Essa dimensão é especialmente significativa no teatro infantil, porque a criança reage de modo direto, vocal e corporal: ri, comenta, antecipa, estranha e participa da energia coletiva da apresentação (Bento Filho, 2013, p. 35-42). Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, a comicidade deve ser compreendida, portanto, como fenômeno dramatúrgico e cênico: está no texto, mas se projeta na atuação, na marcação, na visualidade e na relação com a plateia.

Desse modo, a releitura de clássico, no contexto deste artigo, será compreendida como prática de transformação criativa, e não como reprodução diminuída de uma obra anterior. *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* será analisada como dramaturgia

que reinscreve *Romeu e Julieta* em outro regime de recepção, marcado pela infância, pelo humor, pelo jogo cênico e pela cultura brasileira. Essa perspectiva permite compreender que a adaptação infantil não se define apenas pelo destinatário etário, mas pelo conjunto de escolhas estéticas que organizam a experiência teatral e tornam possível o encontro entre a criança e o clássico.

Com base nesse percurso teórico, a análise da peça deve observar como a matriz shakespeariana é reorganizada por procedimentos cômicos, musicais e cênicos. Interessa examinar de que modo a dramaturgia preserva elementos reconhecíveis de *Romeu e Julieta* – como a rivalidade entre famílias, o encontro amoroso, a cena da sacada, a mediação do Frei e o falso envenenamento – e os desloca para uma lógica infantil marcada pela paródia, pela reversibilidade do jogo, pela atuação corporal, pelas rimas, pelos trocadilhos e pela presença de personagens já familiares ao público brasileiro. Assim, a comicidade será tomada não como elemento acessório, mas como princípio estruturador da adaptação e como mecanismo de mediação entre o repertório canônico e a recepção infantil.

A releitura cômica em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*

A dramaturgia *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* apresenta-se como releitura infantil que transforma a matriz trágica shakespeariana em experiência cômica, musical e lúdica. Publicada em *A magia do teatro infantil*, a peça informa, em sua abertura, que foi representada pela primeira vez em 1978, no Teatro Tuca, em São Paulo, com direção de Bentinho e texto e música atribuídos a Yara Maura e Márcio Roberto (Silva, 1988, p. 132). Essa informação evidencia que o texto foi concebido como dramaturgia voltada à cena, articulando fala, música, movimento, caracterização, comicidade e recepção teatral.

A peça não adapta *Romeu e Julieta* pela fidelidade literal, mas pela reconfiguração cômica de seus principais núcleos dramáticos. A rivalidade entre Capuletos e Montéquios, o encontro amoroso, a cena da sacada, a intervenção do Frei, o falso envenenamento e o desfecho reconciliador são preservados como elementos reconhecíveis da fábula shakespeariana, mas deixam de conduzir à catástrofe. Na dramaturgia infantil, esses motivos passam a funcionar como situações de jogo, equívoco, paródia e reversibilidade. O que em Shakespeare se organiza sob o signo da fatalidade transforma-se em matéria

cênica orientada pelo riso e pela participação infantil (Silva, 1988, p. 132-146).

Essa transformação confirma que a releitura não elimina o conflito; ela o desloca para outro regime de recepção. A peça conserva a estrutura de oposição entre grupos familiares, mas a rivalidade não se apresenta como força trágica irreversível. Ela se converte em obstáculo cômico, capaz de gerar movimento, desencontro, exagero teatral e resolução lúdica. O conflito permanece como motor da ação, mas passa a ser conduzido pela lógica do faz de conta e da comicidade.

A escolha das personagens da Turma da Mônica como mediadoras da narrativa é central para essa operação. Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Xaveco não entram na peça como figuras neutras; cada um carrega traços previamente reconhecíveis pelo público infantil. A força de Mônica, a dislalia de Cebolinha, a aversão ao banho de Cascão, o apetite de Magali e a comicidade lateral de Xaveco são incorporados à estrutura da adaptação. Assim, o clássico não é apenas contado para crianças: ele é atravessado por signos pertencentes ao imaginário infantil brasileiro.

Esse procedimento aparece de modo expressivo na nomeação das personagens. A peça cria nomes híbridos, como Julieta Monicapuleto, Lomeu Montéquio Cebolinha, Frei Lourenço Cascão, Ama Gali e Príncipe Xaveco de Verona (Silva, 1988, p. 132-134). Esses nomes preservam a memória do texto shakespeariano e introduzem marcas da Turma da Mônica, produzindo reconhecimento e riso. O caso de Lomeu é especialmente significativo, pois a troca de /r/ por /l/, característica da fala de Cebolinha, transforma o nome do herói trágico em recurso cômico. A comicidade não surge apenas na ação; está inscrita na identidade verbal das personagens.

A dramaturgia também se organiza pela presença musical. As canções indicadas ao longo do texto – como “Sou o Romeu”, “Fruto proibido”, “Rock do Frei Cascão”, “Achei uma graça” e “Vou botar meu pé no chão” – funcionam como recursos de ritmo, caracterização e condução da ação (Silva, 1988, p. 134-144). A música intensifica a comicidade, marca entradas de personagens, reforça climas e aproxima o texto da recepção sensorial da criança. O caráter musical da peça confirma que a dramaturgia infantil não se limita ao diálogo verbal, mas se constrói pela articulação entre palavra, som, corpo e cena.

Rimas, repetições e jogos sonoros também participam da construção cômica. A palavra não atua apenas como veículo da ação dramática; torna-se matéria lúdica, sonora e

performática. As rimas favorecem a musicalidade do texto, aproximam determinadas falas do ritmo da cantiga e reforçam a dimensão oral da dramaturgia infantil. Esse procedimento é coerente com uma peça destinada à cena e à infância, pois a criança responde à cadência, à repetição, à sonoridade e ao prazer verbal.

Os trocadilhos cumprem função semelhante. A cena da sacada, por exemplo, explora o jogo entre "acorda" e "a corda", articulando o chamado dirigido à personagem e ao objeto utilizado na ação. Ao mesmo tempo, a sacada ativa a memória da cena clássica de *Romeu e Julieta*, mas a desloca para uma situação de humor físico e verbal (Silva, 1988, p. 137-140). O riso nasce da sobreposição entre som, objeto, gesto e referência literária.

Esse tipo de comicidade confirma que a adaptação infantil não se realiza apenas pela alteração do enredo, mas pela reorganização da linguagem. Ao transformar a cena amorosa em espaço de jogo verbal, a peça converte a solenidade lírica do encontro entre Romeu e Julieta em situação teatral risível. A palavra deixa de sustentar apenas o *pathos* amoroso e passa a produzir deslocamento, surpresa e brincadeira. Nesse sentido, os trocadilhos aproximam a peça das formulações de Bender, para quem o discurso é uma das instâncias recorrentes da comicidade, sobretudo quando mobiliza ambiguidades, repetições, inadequações e desvios de sentido (Bender, 1996, p. 28-34).

A fala de Cebolinha também dialoga com Bergson, especialmente quando se observa a repetição como mecanismo de comicidade. A troca fonética da personagem funciona como traço recorrente e previsível, mas ganha nova força ao ser inserida em narrativa shakespeariana. O nome Lomeu e os jogos verbais da peça evidenciam como o automatismo linguístico da personagem produz riso por permanecer ativo em situação que, no modelo trágico, exigiria elevação amorosa e solenidade. Há, portanto, descompasso produtivo entre a grandeza simbólica do papel de Romeu e a comicidade linguística de Cebolinha (Bergson, 2018, p. 39-42).

A cena da sacada evidencia com clareza esse processo. No texto shakespeariano, trata-se de uma das cenas mais emblemáticas da tradição amorosa ocidental, marcada pela tensão entre desejo, linguagem poética e perigo. Na releitura infantil, a situação básica é preservada – o encontro entre amantes separados pelas famílias –, mas a gravidade é deslocada para a comicidade corporal e verbal. Romeu tenta aproximar-se de Julieta, enfrenta obstáculos, dialoga com a amada e envolve-se em dinâmica de trapalhada, corda, chamado e perigo cênico (Silva, 1988, p. 137-140). A cena não é eliminada; é parodiada e

teatralizada em chave infantil.

A personagem Frei Lourenço Cascão exemplifica a reconfiguração cômica das funções dramáticas. Em *Romeu e Julieta*, Frei Lourenço ocupa papel decisivo como mediador do casamento secreto e articulador do plano que resultará na falsa morte de Julieta. Na peça infantil, essa função é retomada, mas deslocada para Cascão, cuja comicidade corporal e comportamental rompe a solenidade religiosa associada ao personagem shakespeariano (Silva, 1988, p. 140-143). A peça mantém a função estrutural do Frei, mas modifica seu efeito de recepção, convertendo a autoridade moral em figura risível e próxima do universo infantil.

A mesma lógica atua em Ama Gali. A ama shakespeariana, mediadora entre Julieta e o mundo adulto, é reelaborada pela aproximação com Magali. A função de cuidado, proximidade e interlocução permanece, mas passa a ser atravessada pela comicidade própria da personagem, marcada pelo afeto, pela espontaneidade e pela referência alimentar. Cada função herdada do clássico é reinterpretada a partir das marcas consolidadas das personagens infantis, criando ponte entre a estrutura de *Romeu e Julieta* e a memória afetiva do público da Turma da Mônica.

O desfecho confirma a passagem do trágico ao lúdico. A estrutura do falso envenenamento, associada ao plano que em Shakespeare conduz ao desastre, é mantida como referência dramática, mas perde seu caráter irreversível. Na dramaturgia infantil, a morte não se realiza como catástrofe; aparece como fingimento, jogo e dispositivo teatral (Silva, 1988, p. 143-146). A peça preserva a memória do enredo trágico, mas recusa seu efeito final de destruição. O desfecho tende à recomposição, à explicitação do jogo e à reafirmação da teatralidade.

Dessa perspectiva, *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* pode ser compreendida como dramaturgia de mediação cultural. A peça aproxima a criança de Shakespeare por meio de repertório familiar e, simultaneamente, amplia esse repertório ao colocá-lo em contato com uma obra canônica. O clássico deixa de ser tratado como objeto de reverência e passa a funcionar como material de reelaboração cênica. A comicidade não empobrece a tragédia; cria condições de acesso, reconhecimento e reinvenção

Conclusão

Este artigo analisou *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, de Yara Maura Silva, como releitura infantil da tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta*. Partiu-se da compreensão de que a dramaturgia destinada à infância não deve ser tratada como manifestação artística menor nem reduzida a finalidades pedagógicas, moralizantes ou recreativas. A análise demonstrou que a peça não realiza uma mera simplificação do clássico, mas desloca a matriz trágica para uma lógica lúdica, musical e cômica, na qual o conflito amoroso, a rivalidade entre famílias e a atmosfera de fatalidade são reorganizados como situações de jogo teatral.

A releitura constrói-se em diferentes níveis. No plano da fábula, a tragédia é convertida em comédia infantil, marcada pela reversibilidade dos conflitos e pela recusa da catástrofe. No plano das personagens, Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Xaveco funcionam como mediadores culturais entre o repertório shakespeariano e o imaginário infantil brasileiro. No plano da linguagem, a peça mobiliza rimas, trocadilhos, deslocamentos de registro, paródia e comicidade onomástica, como se observa em nomes como Lomeu Montéquio Cebolinha, Julieta Monicapuleto, Frei Lourenço Cascão, Ama Gali e Príncipe Xaveco de Verona.

A teatralidade também se mostra decisiva para a adaptação. A presença de músicas, ritmos, entradas e saídas, situações corporais e marcas de encenação indica que a dramaturgia se organiza como matéria cênica, e não apenas como texto a ser lido. Nesse sentido, o riso depende tanto da construção verbal quanto de sua atualização no palco, por meio do corpo, da voz, do gesto e da relação com a plateia infantil.

O estudo contribui para a discussão sobre a dramaturgia infantil brasileira ao evidenciar que a adaptação de clássicos para crianças não precisa ser compreendida como empobrecimento do texto de partida. Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, Shakespeare é reelaborado por meio do humor, da música, do jogo e de personagens já familiares ao público infantil. Assim, a peça funciona como mediação cultural entre o repertório canônico e a infância, preservando elementos reconhecíveis da tragédia e reinscrevendo-os em outro regime de recepção.

Como limitação, a análise concentrou-se na dimensão textual e dramatúrgica da peça, embora tenha considerado sua vocação cênica. Estudos futuros podem examinar

registros de montagem, recepção do público, soluções de direção, figurino, cenário, música e atuação, bem como comparar essa dramaturgia com outras adaptações infantis de Shakespeare. Esses caminhos podem ampliar a compreensão do teatro infantil como campo de criação estética, mediação cultural e circulação de repertórios literários.

Referências

BENDER, Ivo C. **Comédia e riso**: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS; EDIPUCRS, 1996.

BENTO FILHO, Egídio. **O riso e suas técnicas no teatro**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 22, n. 1, p. 337-352, jan./mar. 2019.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu; FLORES, Fulvio Torres. Aspectos relevantes da dramaturgia para a infância nas palavras de quem faz o teatro infantil. **Revista Leia Escola**, Campina Grande, v. 19, n. 2, p. 9-29, 2019.

HELIODORA, Barbara. A grave responsabilidade do teatro infantil. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 164-5, p. 12-15, jan./mar. 2001.

MACHADO, Maria Clara. O que se deve oferecer à criança? **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 164-165, p. 10-11, jan./mar. 2001.

MENDES, José Roberto. Introdução. *In:* NISKIER, Arnaldo (Org). **A magia do teatro infantil**. Rio de Janeiro: Consultor, 1988. p. 7-12

SCHIMENECK, Antônio; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Releitura de clássicos: a crítica e a qualidade na literatura infantil e juvenil (LIJ). **Revista Diálogos**, v. 10, n. 2, p. 242-270, abr./ago. 2022.

SILVA, Yara Maura. Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta. *In:* NISKIER, Arnaldo (Org). **A magia do teatro infantil**. Rio de Janeiro: Consultor, 1988. p. 132-146.

Submetido em: 1 maio 2026
Aprovado em: 26 jun. 2026