

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

PANOS E LENDAS:
TRÊS DÉCADAS DE HISTÓRIAS

FÁBIO EMÍLIO SUPERBI

São Paulo – 2007

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

PANOS E LENDAS:
TRÊS DÉCADAS DE HISTÓRIAS

FÁBIO EMÍLIO SUPERBI

Dissertação submetida como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, sob a orientação da Prof^a Dr^a Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2007

SUPERBI, Fábio

Panos e lendas: três décadas de histórias.

São Paulo, 2007 – 147 páginas.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: Prof^a Dr^a Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira

Palavras-chave: Teatro infantil. Criação coletiva. Elemento lúdico. Lendas e contos tradicionais brasileiros.

FÁBIO EMÍLIO SUPERBI

Panos e lendas: três décadas de histórias.

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista.

Banca Examinadora:

Presidente (orientadora): _____
Profª Drª Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira
IA/UNESP

Titular: _____
Prof. Dr. Reynúncio Napoleão de Lima
IA/UNESP

Titular (externo): _____
Profª Drª Ingrid Dormien Koudela
ECA/USP

Suplente: _____
Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
IA/UNESP

Suplente (externo): _____
Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
ECA/USP

São Paulo - 2007

Dedicatória

A

Milena, minha esposa e incentivadora incansável de minha vida

e aos meus pais, iniciadores de minha história.

Agradecimentos

A Profa. Dra. Berenice Raulino,
guia dedicada e amiga nessa trajetória.

A José Geraldo Rocha e Chico Cabrera,
amigos e referenciais imprescindíveis para esta pesquisa.

Aos meus amigos e irmãos,
que souberam entender a minha ausência.

Aos companheiros de viagem:
Evill Rebouças, Marcelo Maluf e Osvaldo Anzolin.

Resumo

Investigação acerca do espetáculo *Panos e lendas*, de 1978, dramaturgia de José Geraldo Rocha e Vladimir Capella e que representa um marco na dramaturgia voltada ao público infantil. A análise detalhada dos processos de elaboração do texto evidencia a criação coletiva e o jogo teatral. São preceitos em voga na década de 1970 e que conferem vitalidade e dinamismo à temática abordada: os contos brasileiros. Os autores e diretores guiam o público a observar a peça pelo prisma das recriações constantes, ciclos infindáveis os quais a humanidade estaria fadada a enfrentar. Eles levam à cena determinadas histórias que apresentam aos espectadores um profundo caráter de integração, pois é mostrada uma concepção de mundo na qual os seres humanos estão interligados por suas tradições. Dessa forma, mesmo após três décadas, o espetáculo continua a despertar o interesse e a atrair o público. E ainda, configura-se como uma referência no panorama teatral.

Palavras-chave: Teatro infantil. Criação coletiva. Elemento lúdico. Lendas e contos tradicionais brasileiros.

Abstract

Research on the play *Panos e lendas (Rags and Legends)*, from 1978, written by José Geraldo Rocha and Vladimir , that represents a landmark in the playwrighting for children. The detailed analysis of the processes of elaboration of the text reveals two elements: the collective creation and the theatrical game. Those elements were in vogue in the 1970's and they give vitality and dynamism to the approached theme: Brazilian tales. The authors and directors guide the public to observe the play from the point of view of constant recreations, endless cycles in which humanity would be bound to face. They bring to the scene certain stories that present spectators with a deep character of integration because they show a world conception where the human beings are linked by its own traditions. Thus, even after three decades the play continues to awake interest from the audience. It is also acclaimed as a timeless reference in the theatrical panorama.

Key-word: Children's theater. Collective Creation, Playful Element, Traditional Brazilian legends and tales.

Sumário

Introdução	08
Capítulo I – A década de 1970, um breve preâmbulo	13
1.1 – O contexto político.....	13
1.2 – A criação coletiva.....	18
1.3 – O teatro de grupo.....	20
1.4 – O teatro infantil na década de 1970.....	24
Capítulo II – Panos e lendas: o texto	36
2.1 – Os autores.....	36
2.1.1 – José Geraldo Rocha.....	36
2.1.2 – Vladimir Capella.....	46
2.2 – Aspectos do texto.....	53
2.2.1 – Contando lendas: o processo de criação.....	53
2.2.2 – Influências: a tríade cultural.....	57
2.2.3 – Estrutura: mitos e histórias.....	67
2.2.4 – O eterno retorno e o herói.....	84
Capítulo III – Panos e lendas: as encenações	98
3.1– Vinte e nove anos de histórias.....	98
3.1.1 – A montagem original: 1978.....	98
3.1.2 – A segunda montagem: 1991.....	102
3.1.3 – A terceira montagem: 1999.....	104
3.1.3.1 – Chico Cabrera	104
3.1.3.2 – A montagem da Cia Pic & Nic	106
3.2 – Uma descrição do espetáculo.....	112
Considerações finais	139
Bibliografia	147
Anexos	152

Introdução

A presente pesquisa tem por objetivo analisar *Panos e lendas*, peça escrita em 1978 por José Geraldo Rocha e Vladimir Capella, que aborda diversos aspectos relacionados à criação do texto e às encenações. Pretende-se também que este seja um material bibliográfico referencial no estudo do teatro para crianças, na medida em que amplia a discussão do tema e provoca a reflexão acerca de suas especificidades.

O espetáculo investigado representa um marco na história do teatro infantil. E como tantas outras montagens, essa também carece de uma pesquisa e de um registro devidamente elaborado. São poucas as publicações acerca dos espetáculos voltados às crianças e dos grupos responsáveis. Os materiais a que se tem acesso são, na maior parte, produzidos pelos próprios profissionais envolvidos com as montagens e são disponibilizados em *sites* na Internet. As críticas em jornais e revistas constituem outra fonte de informação. Mas, como se dirigem a um público amplo e muito variado, os textos são, muitas vezes, curtos e superficiais.

Todavia, os documentos relacionados aos espetáculos, seja em páginas eletrônicas ou veículos de comunicação, dão conta principalmente de fatores ligados às apresentações, como: a aceitação da platéia, a execução das músicas, a interpretação dos atores etc. Poucas são as produções que possuem um detalhamento acerca dos processos (teóricos e práticos) referentes a sua criação.

Há a necessidade de se ampliar as pesquisas sobre as peças infantis. E dessa forma, criar materiais que extrapolem o plano das críticas e do registro interno dos grupos e consigam fomentar discussões sérias e aprofundadas a respeito dessa categoria teatral.

Portanto, ao investigar *Panos e lendas* pretende-se esquadrihar a trajetória dos autores, a época em que o texto fora produzido, os processos para a

sua elaboração, as linguagens utilizadas, as temporadas em cartaz, os profissionais envolvidos, entre diversos outros fatores relacionados à peça.

Este estudo está dividido em duas etapas. A primeira é constituída pelo levantamento de informações junto a livros, teses, dissertações, registros de palestras e fóruns que tenham por tema o teatro infantil.

Algumas das obras analisadas têm um papel de destaque, entre as quais: *No reino da desigualdade*, de Maria Lúcia Pupo. A autora realiza uma análise de espetáculos infantis da década de 1970, mais especificamente entre os anos de 1970 e 1976. Ela investiga os diversos elementos presentes nas montagens, como: os temas, os recursos técnicos, a utilização de narradores e o envolvimento do público.

Jogos teatrais, de Ingrid Dormien Koudela é outro título imprescindível. A obra tem grande importância para minha pesquisa, já que o jogo teatral está presente na estrutura de *Panos e lendas*. É um trabalho minucioso, por meio do qual podemos observar os processos desenvolvidos a partir do jogo junto à criança, nas salas de aula ou em peças de teatro.

Outro autor essencial para a pesquisa é Câmara Cascudo. Ele fornece os subsídios necessários para a compreensão de nossas tradições e costumes. Duas obras são amplamente utilizadas: *Geografia dos mitos brasileiros* e *Dicionário do folclore brasileiro*. No primeiro, há um quadro muito rico dos seres e das lendas presentes no Brasil e está dividido pelos estados e regiões do país. O segundo livro é um excelente compêndio com inúmeras expressões, nomenclaturas e explicações acerca dos bichos, dos entes encantados, das danças, das músicas e de inúmeras outras manifestações culturais do Brasil.

Uma última contribuição, mas não menos importante, é o livro de Bruno Bettelheim: *A psicanálise dos contos de fada*, que apesar de não ter o teatro como tema, traz informações valiosas. Nele, o autor apresenta diversas especificidades da percepção infantil como, por exemplo, o interesse por determinadas histórias que são lidas ou ouvidas muitas e muitas vezes, a identificação com certas personagens ou o desprezo por certos contos. Enfim, o

autor aponta meios para decodificação dos significados de determinadas personagens e situações presentes nas narrativas tradicionais.

Não poderia deixar de citar também outros nomes importantes no desenvolvimento de minha pesquisa, como: Ana Mae Barbosa, Viola Spolin, Maria Clara Machado, Mircea Eliade e Joseph Campbell.

Na segunda etapa deste estudo, são realizadas entrevistas com profissionais ligados a *Panos e lendas* ou ao teatro infantil. Para tanto, é utilizado como base o material estruturado a partir do levantamento bibliográfico. E é nesse estágio que as outras documentações e materiais relacionados às montagens são agregados à pesquisa, como: fotografias, críticas de revistas e jornais e gravações em vídeo etc.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro “*A década de 1970, um breve preâmbulo*”, como o próprio título indica, há um detalhamento, em linhas gerais, de alguns dos principais acontecimentos ligados ao período abordado. São investigados os expedientes como a criação coletiva, o teatro de grupo e a utilização do jogo como elemento criador da cena, o caminho percorrido pelos profissionais vinculados ao teatro para criança e o próprio desenvolvimento da modalidade na época.

No segundo capítulo, “*Panos e lendas: o texto*”, é realizada uma pesquisa detalhada acerca dos autores, do processo de criação e das referências aos mitos e lendas brasileiras. E ainda, são analisados os elementos significativos e inovadores (para os parâmetros da década de 1970) que estão presentes na obra, como a dramaturgia, a concepção cênica e a relação com a platéia.

No terceiro capítulo, intitulado “*Panos e lendas: as encenações*”, são esquadrihadas as três montagens. As duas primeiras são dirigidas por Capella, uma em 1978 e outra em 1991. A terceira versão é dirigida por Chico Cabrera e estréia em 1999. Há ainda no capítulo uma descrição da peça, afim de criar um registro da encenação.

Nas considerações finais, pretende-se expor determinadas características e elementos que conferem ao espetáculo a sua duradoura carreira e o grande alcance que tem junto ao público. Todavia, a intenção não é esgotar o

assunto, nem tampouco encontrar verdades absolutas ou fórmulas. Mas sim, fomentar as discussões e, dessa maneira, contribuir para a ampliação das reflexões sobre as três montagens e, conseqüentemente, sobre o próprio teatro infantil.

Capítulo I

A década de 1970, um breve preâmbulo.

Panos e Lendas nasce na década de 1970, mais especificamente em 1978, época significativa para o teatro brasileiro, com inovações e experimentações que influenciam drasticamente a maneira de fazer e pensar o teatro no Brasil. Não pretendo, no entanto, tecer um estudo detalhado acerca desse período, mas sim pontuar alguns grupos, artistas, montagens e, sobretudo alguns procedimentos utilizados que fazem desse período um marco na história de nosso teatro.

Indico aqui alguns exemplos ligados aos palcos paulistanos que, se não representam o panorama nacional, ao menos nos reportam a um quadro que apresenta as tendências vistas no teatro dessa década. Desta maneira, posso reconstituir o panorama no qual José Geraldo Rocha e Vladimir Capella, acompanhados pelo Grupo Pasárgada, escrevem a obra que mais adiante analiso.

É uma década que extrapola a própria barreira temporal. Talvez, mais do que os anos, certos acontecimentos delimitem esse período.

1.1 - O contexto político

Início com um fragmento do artigo de Oswaldo Mendes, no encarte Folhetim. Ele apresenta o espírito de luta e vontade forte de alguns artistas brasileiros, que mantém vivo o teatro brasileiro durante a longa ditadura militar na qual todo o país está envolto. Vejamos:

Enquanto houver um homem que se comova com outro, disposto a ouvir, a crer e a duvidar, o Teatro existe. [...] Apesar de todas as Cassandras e de todos os arautos do caos, que nestes anos, insistiram em diminuí-lo [...]. Mas mesmo assim em tempos negro o Teatro reafirma, sempre, a sua vitalidade, como

a Fênix chamuscada e capaz ainda, e sempre, de vôos até improváveis. Na resistência obstinada dos mais experientes, na coragem inquieta dos seus jovens Quixotes, o pano se abriu, as luzes se acenderam e, no palco, o Teatro brasileiro cumpriu a sua tarefa de manter as esperanças dos homens do seu tempo.¹

É um período drástico, de total castração. Após o golpe de 1964, a situação é agravada ainda mais com a instauração do Ato Institucional nº 5, de 1968. É o mais abrangente e autoritário de todos os atos: vem reforçar os poderes do presidente da república e, conseqüentemente, os poderes dos militares que comandam o país. A perseguição aos ditos revolucionários é ainda mais cruenta e implacável.

Tempo nefasto, época de sufocamento, marcada pela censura, pela tortura e pelos inúmeros assassinatos camuflados como inexplicáveis desaparecimentos. São inúmeros os “sumiços” de pessoas ligadas aos grupos e movimentos de resistência à ditadura, como jornalistas, artistas, professores etc. Os militares calam aqueles que reclamam. Eles querem emudecer todas as vozes dissonantes.

As organizações civis são fechadas, quando não, são vigiadas e censuradas. As informações são sonegadas, recortadas, truncadas e, muitas vezes, forjadas. As relações são interrompidas, o agrupamento é perigoso pois significa problema. As pessoas são obrigadas a conviver com a propaganda oficial governamentista, a qual diz que tudo vai muito bem. É o crescimento econômico e a modernização do país: o “milagre brasileiro”!

O AI-5 vigora até o ano de 1978 produzindo efeitos cruéis e duradouros. Pois, concede poderes ao presidente para, entre outras coisas: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus. Em outras palavras, dá aos militares poderes para punir, indiscriminadamente, aquele que é considerado inimigo do regime vigente.

¹ Oswaldo Mendes, “Apesar de tudo, estamos vivos”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 02, 11 nov. 1979.

Gianfrancesco Guarnieri, em entrevista a Florestan Fernandes Jr, relembra a amargura desses tempos:

O que marcou foi a tortura, o que marcou foi a morte dos patriotas. [...] Foi uma década muito triste para o país. O negócio foi fundamentalmente a censura. Era um clima de medo, de atemorização mesmo. [...] o que vinha dos porões a gente fica sabendo. A gente sabia dos companheiros que estavam sendo torturados, que tinha gente sendo morta. Ao mesmo tempo você não tinha nenhum meio realmente concreto, direto, para se manifestar. Então, de uma forma ou de outra, as peças desse período, dos caras mais acesos, procuravam, de uma maneira ou de outra, mostrar isso.²

Guarnieri, quando se refere a autores “mais acesos”, está falando de figuras como Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, Paulo Pontes e dele próprio. É um período muito delicado pois há, mesmo entre os artistas, críticas com relação à temática e ao tipo de encenação realizada por determinados grupos. O panorama político leva certos artistas a questionarem a validade de se produzir espetáculos ditos “não engajados”, não politizados.

Um dos grupos que sofre tal crítica é o Pessoal do Vitor. Em entrevista a Sílvia Fernandes³, Paulo Betti, diretor do espetáculo *Cerimônia para um negro assassinado*, recriminado pelas chamadas patrulhas ideológicas⁴, rebate as críticas recebidas. Ele afirma que o modo de trabalho desenvolvido pelo grupo transcorre de maneira sadia e totalmente democrática, onde todos têm voz, direitos e recebem igualmente por seus trabalhos. Visto que em determinadas montagens, e ele toma como exemplo a montagem de *Gota d'água* de Chico Buarque, apesar de um claro posicionamento político explicitado no texto, a

² Gianfrancesco Guarnieri, “Sufoco”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 03, 11 nov. 1979.

³ Sílvia Fernandes, *Grupos teatrais – anos 70*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2000, p. 27.

⁴ Patrulhas ideológicas, segundo Sílvia Fernandes, é o nome com que ficam conhecidos, durante o período da ditadura militar, os cerceamentos impostos à liberdade de criação vindos de grupos de artistas comprometidos ideologicamente com determinados agrupamentos de esquerda. Tais “patrulhas” pretendem questionar a validade da encenação de textos poéticos, diante do panorama político brasileiro da época.

relação entre os profissionais envolvidos é absolutamente criticável. Já que apresenta diferenciações nas remunerações, cabendo ao produtor o maior lucro.

Guarnieri nos apresenta sua visão das diferentes escolhas dos rumos tomados por determinados grupos. E apesar de não se referir uma determinada companhia ou artista especificamente, ele nos aponta para o caminho trilhado por aqueles que preferem não discutir a realidade imediata do Brasil:

Foi a década de maior escuridão, de maior sufoco. Onde, ao lado de uma censura terrível, a gente tinha que defender também a capacidade que o homem tem de compreender sua realidade e lutar contra ela. Quer dizer contra o racionalismo que estava se instalando. O fascismo estava influenciando também gente importante [...] que partiu no sentido de absolutizar o homem; não há história, a saída está em outro lugar, a saída é olhar para dentro de si, esse negócio todo. E teve a turma que lutou contra isso, querendo trabalhar no que era possível, tentando raciocinar, pensar e conhecer a sua realidade, o seu momento.⁵

Muitas peças são interditas, algumas ainda na fase da aprovação de texto e até que elas saiam das gavetas da censura, passam-se anos. É o caso de *Rasga Coração* e de *Papa Highirtie*, de Oduvaldo Vianna Filho. Outras são barradas já perto da estréia, em épocas de ensaio geral. É o que ocorre com *Calabar* de Chico Buarque e Paulo Pontes. Outras ainda são interrompidas na noite de estréia, e mesmo durante a temporada.

É uma luta insana contra a censura, os autores estão sempre na corda bamba. Determinadas palavras e expressões o censor proíbe, se não proíbe, mutila e retalha o texto de maneira que o torna irreconhecível. O mesmo censor retorna depois em épocas de ensaio geral para ver se suas indicações são seguidas. É pura luta e determinação que move os homens e as mulheres de teatro; Maria Adelaide Amaral explicita essa vontade:

⁵Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 27.

Por que os autores continuam a escrever durante os anos negros não obstante todas as dificuldades? Essa foi a pergunta que fiz a muita gente nas mesmas condições. “Porque é preciso”. “Porque é escrevendo que eu me mantenho vivo”. “Porque é necessário”. Mesmo que as possibilidades de ver a peça encenada fossem remotas, era preciso [...]. E quem declarou bombasticamente que não escreveria mais continuou escrevendo. [...] O que sabemos é que era imperioso escrever, um vômito solitário e indefeso.⁶

O teatro tem de ser reinventado. Os artistas querem discutir, mesmo que clandestinos ou relegados à ilegalidade. O tom de passividade não cabe no palco, não serve para a cena (ao menos não para alguns). O teatro é ferramenta de denúncia, como também o são os jornais, a música, as artes plásticas, o cinema, a literatura etc.

Porém, a censura se faz presente e a mão pesada dos militares cai sobre todos. Autores, diretores e atores vivem em isolamento em seu próprio país. Editores de jornais publicam receitas culinárias e trechos de *Os Lusíadas* para evidenciar a ação ditatorial, músicos buscam exílio e escritores “desaparecem”.

Mas os trabalhos então desenvolvidos ultrapassam os limites da década de 1970 e perpassam os anos seguintes como forte influência artística e ideológica. Nas palavras de Plínio Marcos: “Sou um homem que tem uma profunda fé e que todo o dia ao acordar fala assim: não tem importância nenhuma, apesar de eles serem muitos, a gente caminha para frente e nós vamos chegar lá. Quando um cai, aparece outro e a gente leva a coisa pra frente”⁷.

⁶ Maria Adelaide Amaral, “Os anos negros”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 04, 11 nov. 1979.

⁷ Plínio Marcos, depoimento dado no ciclo de debates do Teatro Casa Grande. Apresentado no artigo de Maria A. Amaral, “Os anos negros”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 11 nov. 1979, p. 04.

1.2 - A criação coletiva

Panos e lendas apresenta uma tendência iniciada ainda na década anterior à da sua concepção: a criação coletiva. A idéia é disseminada e ganha muita força ainda durante a década de 1960. Muitos trabalhos são desenvolvidos, mas nem todos chegam aos palcos. Mesmo assim, constituem forte influência para diversos artistas e grupos que posteriormente erigem seus trabalhos nesses moldes.

As investidas e experimentações de diversos profissionais colocam a criação coletiva como umas das tônicas principais durante a década de 1970. Esse tipo de criação se fortalece e encontra seu espaço no trabalho de determinados grupos, pois permite que todos ampliem sua participação nos processos referentes à criação do espetáculo. Guiados ou não por um diretor, os atores aprofundam seus conhecimentos acerca dos temas a partir dos quais são construídas as peças.

Dessa maneira, não apenas a função do autor pode ser substituída pelos intérpretes, como também as demais funções são passíveis de serem executadas por eles, como a cenografia, os figurinos, a iluminação etc. Silvia Fernandes nos apresenta essa idéia que hoje nos parece (aos artistas e grupos teatrais) tão cara e familiar e que pressagia o processo colaborativo. Ela nos relata procedimentos relacionados ao espetáculo *O que você vai ser quando crescer?*, do Royal Bexiga's Company:

Nos créditos da produção [...] “criação coletiva do Royal Bexiga's Company”, um grupo cooperativado de teatro. [...] o grupo já apresentava características que definiriam uma prática teatral freqüente na década de 70. Em primeiro lugar, a criação em equipe, que dividia entre seus membros a coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos (administração, cenários, figurinos, divulgação etc). [...] Outra característica definidora da tendência aparecia na produção. O grupo não era financiado por ninguém, subsistindo através de uma firma que funcionava em sistema

cooperativado, com a sociedade divididas em seis cotas idênticas, repartidas entre os sócios [...].⁸

Outro grupo paradigmático neste tipo de trabalho é o Living Theatre, grupo experimental norte-americano que vem ao Brasil em 1970: “viemos [...] para realizar uma experiência coletiva com o elenco do Teatro Oficina e o Grupo Lobo de Bueno Aires”⁹. O espetáculo *Gracias, Señor* de 1972, realizado por José Celso Martinez Corrêa, tem a sua criação profundamente ligada à vinda desses dois grupos. Na montagem é perceptível a forma roteirizada com que as cenas são construídas, pois o ponto de partida são as improvisações dos atores.

O Living ainda desenvolve outros trabalhos durante sua permanência, entre os quais uma celebração denominada *Rituais e visões de transformação*, no largo da Matriz, na cidade do Embu, realizada com alunos da Escola de Arte Dramática da (EAD). Ao regressarem a Nova York eles delineiam um novo trabalho, adaptando experiências e recriando cenas desenvolvidas aqui no Brasil.

Mesmo tratando-se de uma criação coletiva, o papel do diretor é, na maior parte das vezes, mantido. As improvisações e experimentações são por ele propostas. Ainda assim há a ampliação do trabalho do ator, que é levado a delinear personagens e cenas com mais propriedade. O intérprete participa ativamente dos processos de elaboração das mesmas. Um exemplo nessa linha é *Macunaíma*, a recriação da obra de Mário de Andrade realizada pelo encenador Antunes Filho em colaboração com o então Grupo Pau Brasil.

O procedimento ganha muita força durante a década de 1970 e está diretamente ligado ao chamado teatro de grupo. Aqueles atores que optam pela criação coletiva querem ampliar sua participação, desenvolver uma linguagem e criar um trabalho continuado de pesquisa.

⁸ Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 422.

Panos e lendas é outro bom exemplo desse período. O texto é assinado por Capella e Rocha, porém sua concepção está profundamente relacionada aos trabalhos realizados pelos integrantes do Grupo Pasárgada. A participação do elenco na criação do espetáculo é efetiva e se faz presente também por meio de propostas de cenas, de figurinos, de adereços etc.

1.3 - O teatro de grupo

Ao observarmos o panorama teatral da década de 1970, notamos que, à medida que avançam os anos, surge um contingente cada vez maior de montagens voltadas à pesquisa. São montagens construídas por grupos nos quais a criação coletiva é umas das forças motoras. Porém a utilização de tal procedimento, ou a assimilação de certas tendências, obviamente não se dá de uma hora para outra e tampouco é bem-vinda e praticada pela totalidade dos artistas. Muitos continuam a desenvolver espetáculos nos quais não se observam as características das novas propostas.

São peças ainda encenadas por interesse de determinado produtor ou diretor, seguindo linguagens e opções estéticas derivadas exclusivamente das vontades de seus responsáveis. E é esse o tipo de trabalho que, no início da década de 1970, constitui a maioria das peças em cartaz no panorama teatral paulista. Silvia Fernandes nos apresenta mais detalhadamente o quadro:

Após a dissolução das companhias estáveis da década de 1960 – o Teatro de Arena em 1971 e o Oficina em 1973 –, a atividade teatral paulista passara a desenvolver-se preferencialmente como produção isolada, não chegando a constituir fator que modificasse a linguagem e a prática do teatro. A preocupação com a experimentação estava pouco presente nos espetáculos, construídos segundo um processo semelhante, que previa a realização eficiente pelo diretor,

atores e técnicos de um texto dramático [...] sem a pretensão de enveredar pelos caminhos mais árduos da pesquisa.¹⁰

A mudança dessa perspectiva se dá, em grande parte, em função do chamado teatro de grupo. Contudo, mesmo entre aqueles que se identificam com o trabalho coletivo, existe uma divisão clara: de um lado, estão os artistas que têm propostas e direcionamentos norteados pelo engajamento político e por um teatro transformador. Eles buscam meios para desenvolver uma arte popular, que possa ser realizada nas periferias. Destacam-se, seguindo este ideal, grupos como: União e Olho Vivo, Núcleo e Truques, Traquejos e Teatro.

De outro lado, figuram os grupos Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga e Teatro do Ornitorrinco. Suas pesquisas apontam, *grosso modo*, para questões vinculadas à própria encenação. Entre seus integrantes, diversos são oriundos das artes plásticas e buscam experiências com o próprio teatro, alterando seus moldes, seus limites, suas definições, buscam modos para a reconstrução da cena. Apontam para um outro caminho, vinculado a elementos artísticos e estéticos. Mas evidentemente, eles não descartam o poder de questionamento do teatro, não abrem mão de elementos provocadores e contundentes como a sátira, a paródia, as imitações etc.

Todavia, não se trata aqui de indicar trabalhos melhores ou piores, menos ou mais valiosos. E sim, deixar apontado o que os une de um mesmo lado do jogo: o trabalho coletivo, o grupo.

O crítico Jefferson Del Rios, em artigo publicado em 1979, descreve três tendências distintas existentes nas propostas da época e que nos permitem compreender um pouco mais o quadro que se apresenta:

Interessa saber, todavia, o que sobrou. Três artes nítidas. A primeira é o teatro burguês, que se finge de respeitável, encomenda figurinos *haute-couture*, lota as salas de rotundos cavalheiros conservadores. Há um segundo, o teatro falsamente importante de uma esquerda oportunista, míope

¹⁰ Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 13.

ou caduca que não se convenceu que montar academicamente títulos famosos e rançosos não adianta nada; e por fim, os grupos jovens que emergem sedentos de liberdade ao lado dos bons profissionais tarimbados, ansiosos por uma nova estética, uma forma diferente e calorosa de comunicação.¹¹

Com relação aos grupos jovens, Del Rios vai além e provoca-nos a pensar na continuidade de seus trabalhos:

Fazem, às vezes, trabalhos lindos. [...] Rebeldes de uma geração visual, cresceram na base do sacumé, qualé, tamos aí. [...] criativos e brilhantes, mas de fôlego curto. Como eles serão na década seguinte? Somente deboche e iconoclastia fácil? É provável que boa parte desapareça após os lampejos iniciais; outros já demonstram disposição de criar um lastro, um peso artístico para garantir uma posição e influenciar o teatro.¹²

Oswaldo Mendes, da *Folha de S. Paulo*, também comenta o panorama teatral no mesmo período:

[...] se mantém vivo [o teatro] quando, apesar do silêncio imposto a todos os homens do seu tempo, ele se atreve e encontra e reinventa formas de se dizer presente. [...] Claro, houve espaço também no Teatro para muitos equívocos desesperados, para muita contemplação em volta do umbigo, para muita meia-verdade cheirando a mentira. Claro. Se o teatro é o espelho do homem de seu tempo, ele também pode se equivocar, e muito. Mas por isso mesmo, talvez, ele vive.¹³

¹¹ Jefferson Del Rios, “Também no teatro, uma década cruel”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 02, 11 nov. 1979.

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ Oswaldo Mendes, *op. cit.*, p. 02.

Há, além dos já citados, vários outros artistas e companhias que fundamentam seus trabalhos na construção coletiva. E é pelo aumento significativo de tais grupos que se dá outro importante passo: a criação da Cooperativa Paulista de Teatro, formada em 1979:

A organização era uma resposta das equipes às difíceis condições de trabalho. Desde a regulamentação da profissão de artista, muitos grupos haviam constatado a impossibilidade de atender às novas exigências legais, pois o Sindicato dos Artistas e o Ministério do Trabalho passaram a não aceitar o contrato cooperativado. [...] Tinham que falsificar um contrato de trabalho, com um testa-de-ferro no papel de empresário, encarregado de legalizar os registros em carteira. Diante da situação insustentável, os grupos se reuniram para encontrar uma forma jurídica de continuar a trabalhar em cooperativa. [...] Onze equipes participaram da fundação, uma média de 80 filiados que conseguia garantia legal para uma realidade de produção visível desde o princípio da década.¹⁴

A análise detalhada acerca dos grupos surgidos nos anos 1970, torna clara a sua contribuição para o nosso panorama teatral. Porém, evidencia também a grande diversidade que há entre os trabalhos desenvolvidos por esses coletivos. Mesmo entre aqueles que, teoricamente, compartilham de linhas aproximadas. Na realidade, cada um deles trilha seu caminho e apresenta um tipo de criação e de linguagem cênica.

As pesquisas e as encenações de grupos como o Oficina e o Arena extrapolam a década de 1960: embasam e influenciam diversos trabalhos na década seguinte. E isto também ocorre com os grupos que apresentam um período intenso de criação entre meados da década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980. São profissionais que por meio de suas obras, sejam escritas ou encenadas, tornam-se referência para as produções dos anos e das décadas seguintes.

¹⁴ Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 32.

É um período que fica marcado em nossa história. Como época da ditadura, do cerceamento de idéias, da perda das liberdades. Mas também é o tempo da luta, da resistência. É época de reinvenção artística, política e social.

1.4 - O teatro infantil na década de 1970

Essa década torna-se um marco na curta história da produção teatral destinada às crianças. Há um aumento considerável de público e, conseqüentemente, do número de espetáculos: “Os jornais noticiavam em 1976 um *boom* do teatro infantil, a partir de um acréscimo sensível na quantidade de peças em cartaz. Existiam na época sessenta companhias oficialmente registradas em São Paulo e em novembro do mesmo ano havia vinte e dois espetáculos em cartaz, enquanto o teatro “adulto” não atingia esse número”.¹⁵

A explicação para a expansão está associada a diversos fatores, principalmente àqueles que dizem respeito ao contexto social e político brasileiro da época. Em função de ser um momento muito difícil na história de nosso país, há uma censura muito rígida e diversos artistas buscam no teatro para crianças a possibilidade de continuar trabalhando: “A repressão ideológica, atuando sob a forma de censura, impôs-se como sombra negra sobre o teatro adulto e castrou-lhe a criatividade, fazendo com que os produtores e a atores se voltassem para o infantil, considerando-o mais “inócua” e livre de problemas. Embora não se deva esquecer que o gênero também sofreu repressão: [...] a proibição de *O aprendiz de feiticeiro* que seria apresentado pelo Grupo Aldebarã”.¹⁶

O “refúgio” de muitos profissionais na produção infantil traz diversos benefícios para a modalidade. Eles passam a escrever, dirigir e atuar em várias montagens. Outra importante justificativa para a migração desses artistas se dá em função das verbas oferecidas a esse tipo de produção no início da década

¹⁵ Ingrid Dormien Koudella, *Jogos teatrais*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 92.

¹⁶ Cecília Prada, “Uma briga de bruxas e fadas”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 13, 11 nov. 1979.

(1970), seja pelo Serviço Nacional de Teatro ou por outras entidades governamentais.

Segundo nos aponta Claudia Campos¹⁷, os estímulos financeiros são administrados de maneira falha. Não há normas rígidas ou mesmo meios competentes para averiguar a qualidade das encenações. Tampouco é controlado o destino dado ao orçamento recebido de antemão dos órgãos patrocinadores para a realização de tais espetáculos. Fato este que propicia o aparecimento de montagens de baixa qualidade, com textos, cenários e figurinos muito precários.

São projetos que beiram o estelionato, quando não ultrapassam esse limite. Mas felizmente, pelos idos de 1979 já se anunciam novas normas e condições para a concessão de incentivos financeiros às novas montagens, com as quais se pretende garantir a qualidade dessas montagens.

Temos então um panorama do teatro para crianças, em meados dos anos 1970, bem dividido. De um lado, os profissionais que continuam a utilizar o processo de pesquisa no desenvolvimento dos espetáculos, apresentam na construção dramaturgica e cênica, técnicas e expedientes em profunda consonância com os melhores grupos e espetáculos destinados ao público adulto. São profissionais que estão interessados na criação de uma linguagem, de uma estética que seja específica ao público ao qual se destina. Eles são responsáveis por trabalhos de qualidade e que representam a base de muitos grupos atualmente em atividade.

E, de outro lado, temos os oportunistas: figuras que se aproveitam da ampliação de público e do conseqüente aumento nas possibilidades de vendas. Tal pensamento resulta em montagens canhestras, fruto de desrespeito para com o público, cujo objetivo é o lucro. São peças prontadas em pouco tempo, que mesmo antes mesmo de ter o seu elenco definido, já têm diversas apresentações vendidas.

São montagens que engrossam o maciço número de espetáculos à disposição dos incautos espectadores. Na realidade, segundo a especialista

¹⁷ Claudia Arruda Campos, *Maria Clara Machado*, São Paulo, EDUSP, 1998.

Tatiana Belinki, no final da década de 1970, “somente 10%, ou talvez menos, das peças encenadas apresentam uma qualidade artística recomendável”¹⁸.

Há dois importantes fatores a serem considerados na observação do panorama teatral infantil da época: o crescimento das cidades e a ampliação da rede escolar. Cláudia Campos comenta o primeiro elemento:

A transformação da vida urbana, iniciada nos anos 50, sofre, em alguns aspectos, um salto até brutal pela aceleração do processo sob o projeto de modernização conservadora que domina o Brasil dos anos 70. O estreitamento das condições de convivência espontânea nas grandes cidades abre espaços para o domínio do lazer programado, com a contribuição das condições decorrentes de mudanças que se operam nos padrões da vida familiar.¹⁹

A expansão da rede escolar a partir do ano de 1968 gera um aumento significativo de público para o teatro infantil. Os organizadores (autores, diretores ou mesmo vendedores contratados) vendem apresentações para as escolas. São horários e dias alternativos, mesmo durante a semana. Essa abrupta demanda ligada às escolas explica, em grande parte, o fato de que as peças em cartaz ainda apresentam um alto teor didático, autoritário e moralista. A prioridade são os temas de interesse educacional, tendo na ecologia o pano de fundo ideal para desenrolar histórias com mocinhos vitoriosos e vilões castigados.

Em análise detalhada abrangendo peças em cartaz entre os anos de 1970 e 1976, a professora Maria Lúcia Pupo, constata que a grande parte desses espetáculos apresenta um alto grau maniqueísta e transporta para a cena uma visão ainda baseada em elementos de uma educação tradicionalista. São montagens baseadas em uma concepção de infância completamente apartada da realidade das crianças. As peças desse período em nada contribuem para a renovação da visão que se tem do universo infantil. E, conseqüentemente, não há

¹⁸ Tatiana Belinki, em entrevista à Cecília Prada, “Uma briga de bruxas e fadas”, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 11 nov. 1979, p. 13.

¹⁹ Cláudia de Arruda Campos, *op. cit.*, p. 73.

também uma renovação no entendimento do papel da arte na formação da criança.

Segundo Pupo, “a análise indicou que ela [a dramaturgia] tendia a colaborar para a manutenção de privilégios de ordem social [...]. Este quadro fica mais claramente delineado ao se ressaltar que os textos tendem à apresentação de respostas fechadas para as questões que levantam. Conseqüentemente, essa dramaturgia infantil contribuía de modo inegável para a formação de uma visão de mundo que consagra a ordem social vigente como a única possível”²⁰.

Fica claro, no estudo da professora, que duas são as questões-chaves para a estruturação falha da dramaturgia da primeira metade da década de 1970: primeiramente, uma visão de mundo conformista e alienada da realidade daquele momento; e depois, uma dramaturgia de baixa qualidade. Muitas vezes, os problemas evidenciam um desconhecimento das técnicas de criação de textos teatrais. Portanto, os principais questionamentos recaem sobre o autor. Na maior parte das peças estudadas pela pesquisadora, o profissional que escreve o texto, mostra-se inábil para o encargo. São escritores que não demonstram a competência desejada e em cujas peças são evidentes as “múltiplas insuficiências de cunho dramático, identificáveis pelo olhar mais atento”²¹.

E são essas figuras que contribuem para a validação de certos preconceitos vinculados ao universo infantil. São profissionais que afirmam, não poucas vezes, que embora escrevam peças para crianças, têm por objetivo a comunicação com todas as idades e apresentam encenações que figuram como simples ferramentas para explanações didáticas e moralistas.

Mas felizmente nem todos os grupos estão interessados em fazer o mesmo tipo de teatro. E é a busca por uma dramaturgia voltada às especificidades da criança, que colocam a década de 1970 como um marco importante para o teatro infantil. E é nessa investigação que determinados artistas acabam por extrapolar as convenções acerca das crianças. Eles negam a padronização em que ela está inserida, seja pela TV ou mesmo pelo teatro. Eles trazem para o

²⁰ Maria Lúcia de Souza B. Pupo, *No reino da desigualdade*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p.148.

²¹ *Idem, ibidem.*

âmbito infantil as experimentações cênicas que estão em harmonia com os melhores espetáculos produzidos na época.

Segundo a professora Pupo, tais artistas optam por quebrar “uma visão de mundo fragmentada e conformista [...] que oferecia na década de setenta um modelo pobre e cristalizado do conhecimento humano”²².

Há ainda uma outra vertente de montagens nessa década que apresenta propostas cênicas relacionadas aos problemas contemporâneos. São peças que têm por tema as características de nossa sociedade. Os autores propõem discussões acerca do meio ambiente e seus problemas, como a poluição das águas, do ar, das florestas etc. A pretensão deles é estimular, por meio da linguagem teatral, o senso crítico e a construção consciente de um caráter de cidadania. Para isso, são abordadas temáticas e situações que possam despertar o olhar do jovem para questões pertinentes ao mundo em que vive.

Alguns artistas levam ao palco situações semelhantes aos problemas reais. Talvez o melhor exemplo seja grupo alemão Grips Theatre, criado em 1969, em Berlim. Seus integrantes visitam os palcos brasileiros em duas ocasiões: 1976 e 1979. Na segunda vez, é apresentada a peça *Céu e Terra, Água e Ar: tudo fede sem parar* que tenta despertar no público infantil uma consciência ecológica. O grupo pretende instigar as crianças, fazendo com que elas pensem nos problemas que as cercam. O objetivo é que uma vez envolvidas pela temática, elas façam a diferença e, futuramente, participem das soluções.

O espetáculo do Grips evidencia a discussão: realidade versus ilusão e contrapõe as peças ditas de contos de fada a uma realidade crítica. É uma proposta contestadora e como tal encontra pelo caminho duras críticas. Mas é um bom exemplo da tendência de se desenvolver, no teatro infantil, temas atuais.

Assim, nota-se que a mesma divisão que há no teatro adulto também existe aqui. Existem peças engajadas, socialmente comprometidas; e também algumas outras que abordam a própria criança e suas dificuldades, auxiliando-as em suas escolhas e descobertas. Por isso, outra vertente

²² *Idem, ibidem.*

dramatúrgica em crescimento na época, diz respeito ao desenvolvimento de propostas que apresentam a intersecção entre o mundo fantasioso e o mundo real: “um desafio inédito se colocava naquele momento para os nossos autores, ou seja, assumir e reintegrar, em novas bases, o elemento mágico”²³.

Uma nova base para o teatro infantil, capaz de agregar num só patamar os dois mundos, surge por meio de elementos de nossa própria cultura. Diversas montagens passam a fazer uso de contos e de figuras pertencentes ao nosso mundo fantástico. A intersecção é encontrada na vasta gama de possibilidades oferecidas por nosso folclore.

Determinados profissionais encontram um caminho largo e frutífero no campo dos contos tradicionais. Prada, em seu artigo, cita com entusiasmo a utilização dessa temática em peças: “No conflito entre a realidade e a fantasia pode-se dizer que quem sairá ganhando fácil será o nosso folclore, pois ele é que tem servido de fonte aos melhores espetáculos que tivemos a oportunidade de assistir”²⁴. Nossos mitos e personagens lendárias representam uma oportunidade preciosa de abordar questões ligadas aos anseios dos espectadores, sem que, no entanto, seja necessário se distanciar demasiadamente da realidade.

Descortina-se assim um teatro no qual os temas e as personagens apontam para dentro da própria criança, para seus anseios e necessidades. São peças que tratam dos contos de nossa tradição. Mostram caminhos ora reais, ora encantados que levam a resolução de problemas e dificuldades das crianças ali sentadas. São personagens de todos os tipos: pessoas comuns, animais, monstros, índios etc; que vivem todos os tipos de enredos: roubos, mortes, casamentos, nascimentos e outros tantos.

Porém, o enfoque das discussões é sempre o jovem espectador. Ele pode, por meio de exemplos e situações simbólicas, vivenciar experiências importantes para o seu crescimento. Tem a oportunidade de se confrontar com seus próprios temores, emoções e preocupações; mas vividos por outras pessoas: os atores.

²³ Maria Lúcia de Souza B. Pupo, *op. cit.*, p.150.

²⁴ Cecília Prada, *op. cit.*, p. 13.

Além da perceptível ampliação temática nas obras do período, há a inserção de outro fator de caráter modificador. É a transposição para o palco de algo cujo caráter é tão inovador quanto simples: a utilização do elemento lúdico, do jogo infantil.

É um recurso que está presente o tempo todo no cotidiano das crianças. É capaz de suscitar brincadeiras e jogos extremamente elaborados, sem que para tanto, necessite de uma estrutura fechada ou de elementos específicos. A criança simplesmente joga. E é isto que é levado para cena: a brincadeira. A criatividade é o fator primordial para as possibilidades quase infinitas de recriação do espaço, dos objetos, dos seres e de si própria.

Assim, o jogo ganha muita força na década de 1970 e é bastante utilizado como princípio de criação. Esse expediente é marcante principalmente no âmbito dramático, pois os novos espetáculos apresentam textos, antes fechados e com personagens bem delimitadas, em forma de roteiros que permitem maiores possibilidades de improvisações e recriações por parte dos atores. O texto é um ponto de partida, o espetáculo está por ser ainda construído.

O faz-de-conta das brincadeiras de rua, do quintal e do recreio escolar é levado ao palco. As histórias, as personagens, os cenários, os figurinos e os demais elementos de cena podem ser reinventados a qualquer momento. A utilização do jogo como centro irradiador do espetáculo permite a transformação constante.

Nós jogamos o tempo todo, imaginamos e transmutamos as coisas a nosso bel prazer, é um fator cultural de nossas próprias vidas. Para tanto, criamos um mundo à parte. Um lugar ordenado por nossas próprias regras. Nós, os seres humanos, crianças e adultos, homens e mulheres, nos deleitamos ao nos transportamos ao retiro imaginativo, “trata-se de uma evasão da vida *real* para um esfera temporária de atividade com orientação própria”²⁵.

Na citação acima, Huizinga fala-nos do jogo, característica da natureza humana. Mas, parece descrever perfeitamente outra atividade, não menos lúdica: o teatro. “O homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao

²⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p.11.

lado do da natureza”²⁶. No mundo recriado o dia não precisa ter tantas horas. Não precisamos acordar cedo, nem sequer precisamos obedecer nossos chefes ou nossos pais. Podemos vivenciar as sensações, as situações e as reações que desejamos. Podemos e o fazemos. É um espaço único e vinculado ao nosso próprio crescimento:

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. [...] A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco [...], têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.²⁷

A ludicidade, isto é, as possibilidades inventivas e criativas, nos acompanham o tempo todo, a vida inteira. Precisamos disto, pois com a recriação das histórias podemos assimilar idéias e regras muitas vezes impossíveis de serem testadas ou vivenciadas de outro modo. Nós adultos usamos isto, as crianças, ainda mais.

E quando falamos em jogos e os associamos ao teatro infantil, temos necessariamente que citar a professora Ingrid Koudela. Em 1979, ela traduz o livro *Improvisação para o teatro*, de Viola Spolin, pesquisadora que está diretamente associada ao processo de renovação pelo qual o teatro realizado nos EUA passa na década de 1960. O sistema desenvolvido pela autora é resultante de pesquisas realizadas durante anos, junto a grupos de teatro improvisacional. Nas palavras de Ingrid:

A partir do movimento *Off-off-Broadway* surgiram nos E.U.A. novas formas de teatro que se tornaram independentes e que

²⁶ *Idem*, p.07.

²⁷ *Idem*, p.13.

não seriam viáveis dentro do teatro ditado pelo *show business*. A técnica era aprendida durante os *workshops*, cujo desenvolvimento se dedicava a descoberta de novas formas de comunicação. [...] é como se a autora tivesse destilado desse trabalho intenso de experimentação aqueles elementos essenciais ao desenvolvimento do processo expressivo do ator. [...] Ao mesmo tempo em que a autora estabelece um sistema que pretende regularizar e abranger a atividade teatral, ele existe para ser superado e negado enquanto conjunto de regras. O valor mais enfatizado no livro é a experiência viva do teatro, onde o encontro com a platéia deve ser redescoberto a cada momento. Concebido desta forma, o teatro deixa de ser uma técnica ou um domínio de especialistas.²⁸

Koudela é a responsável pela introdução do método de Spolin no Brasil. Ela amplia e dá sustentação teórica aos conceitos vinculados à prática dos jogos, por meio de seus textos e de outras atividades. É o caso da Oficina de Dramaturgia, voltada a autores do teatro infantil. As primeiras atividades têm início no ano de 1978, com um curso ministrado no Teatro do Bexiga. E tem, entre outros objetivos, provocar os profissionais a pensar numa dramaturgia infantil a partir da prática no palco. O estudo é desenvolvido a partir de material recolhido nas criações desenvolvidas na própria oficina.

As atividades propostas partem sempre do sistema dos jogos teatrais. O objetivo é distanciar a criação dramatúrgica da figura do escritor isolado, distanciado da cena. A busca é por um texto vivo, criado com base na ação, no fazer: “Interessava-nos mobilizar, no autor, a sua potencialidade lúdica, através da prática do jogo”²⁹.

Entre os profissionais que participam dos trabalhos está Vladimir Capella que, no mesmo ano de 1978, dirige os atores do Grupo Pasárgada na primeira versão de *Panos e lendas*:

²⁸ Ingrid D. Koudella na introdução de *Improvisação para o teatro* de Viola Spolin, São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. XXIII e XXIV.

²⁹ Ingrid Dormien Koudella, *op. cit.*, p. 98.

Quando conheci Viola, fiz tchaaan [...] Era parecido com tudo o que eu tinha feito. Mas mais aprofundado [...]. Achei uma loucura. A impressão que tive é que uma pessoa... tinha feito coisas, sei lá onde, que eu também fazia. Porque ela retrata exatamente isso, na realidade, experiências, né? Foi a partir de experiências que ela fez o método. [...] Quando conheci Viola, foi o que me ajudou na montagem de *Com Panos e Lendas*. [...] Eu ia com grande vitalidade para o ensaio.³⁰

A incorporação dos chamados jogos teatrais e de conceitos vinculados à ludicidade, provocam grandes renovações na curta história do teatro para crianças no Brasil. Esse modo de criação ganha muito vulto, pois evidencia a discussão sobre a própria criança. Os novos trabalhos extrapolam o espaço físico do teatro e chegam aos parques, escolas e casas. O universo infantil é mostrado em cena: brincadeiras, cantigas de roda e danças são levadas ao palco. É a própria brincadeira que é investigada e transformada em material cênico.

Os trabalhos desenvolvidos pela professora Ingrid Koudela destacam-se ainda por tratar de outro fator: da formação da criança. A preocupação com a aplicação dos jogos em classes e espaços escolares é a outra parte significativa dessa história. Tornar os procedimentos acessíveis e compreensíveis aos alunos e aos professores é o que certamente amplia sua aceitação e confere ao teatro um novo modo de adentrar os muros escolares.

As peças que têm o jogo como elemento criador, parecem apresentar possibilidades quase inesgotáveis em suas construções cênicas. Essas montagens trazem uma gama enorme de opções, seja na elaboração de histórias inéditas ou na recriação dos contos tradicionais.

A reinvenção constante passa a ser o cerne dos trabalhos. Algumas peças são idealizadas de maneira a permitir que os atores possam reinventar suas personagens ali, no palco, aos olhos dos espectadores. Eles agem como efetivos

³⁰ Vladimir Capella, *apud* Ingrid D. Koudela, *Jogos Teatrais*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 98.

contadores daquela história. Temos a impressão de ver uma história que é criada a medida que é contada:

É assim que o elemento lúdico passa a ganhar posição de grande relevo. O jogo e tudo o que ele comporta em termos de constante invenção, imprevisto e transformação, passa a ser o eixo a partir do qual tais textos são construídos. Neles, a linearidade do enredo muitas vezes é rompida em benefício da ênfase na transformação simbólica propriamente dita, elemento fundador tanto do teatro quanto do jogo espontâneo da criança.³¹

Outra consequência direta da exploração no palco do elemento lúdico enquanto potencial criador é que ele traz consigo uma renovação na relação com o público. Há uma abertura que mostra à criança as diversas possibilidades de invenção. Ela é instigada a também criar, a fazer uso de sua imaginação. E com a utilização dos jogos teatrais, ela passa a conhecer os procedimentos para isto.

O teatro infantil apresenta, dessa forma, uma visão atualizada da criança, de suas necessidades e capacidades. As novas montagens estabelecem uma ligação entre o jogo espontâneo da criança e a representação teatral. Aproximam de uma forma mais direta artistas (adultos) e espectadores (infantis).

O *palhaço imaginador*, de Ronaldo Ciambri, como citado anteriormente, é um dos marcos dessa tendência. A peça, escrita em 1970, é levada à cena em 1972, no Teatro de Arena com direção de Carlos Mecen; em 1974 é encenada no Teatro Oficina, com direção de Roberto Lage. Tempos depois ela é montada pelo Grupo Pasárgada, em São Caetano, com a direção de João Luis de Oliveira, que participara como ator da segunda montagem.

Há ainda outros bons exemplos ligados a esse tipo de construção cênica, como: *Serafim, fim, fim*, de Carlos Mecen, montada em 1974; *Vamos brincar de teatrinho*, em 1975, de Magno Bucci; *a Praça de retalhos*, escrita por

³¹ Ingrid Dormien Koudella, *op. cit.*, 24.

Meceni e dirigida por Roberto Lage em 1976; *Capitão Vagalhão*, de Maria Cristina Diederiksen, encenda em 1975, e ainda *Clotilde com brisa, ventania e cerração*, de Rodrigo Paz, encenada em 1976, ambas dirigidas por Lage. E ainda, *Lenda do vale da lua*, de João das Neves, em 1977; *Estórias de lenços e ventos*, de Ilo Krugli, encenada pela primeira vez em 1974. E, obviamente, *Panos e lendas*, escrita por Vladimir Capella e José Geraldo Rocha, em 1978.

Capítulo II

Panos e lendas: o texto

2.1 – Os autores

Em 1978, Vladimir Capella e José Geraldo Rocha criam um espetáculo afinado com seu tempo. Sucesso reconhecido pelo público e pela crítica.

2.1.1 – José Geraldo Rocha

É autor, diretor e arte-educador. É um dos profissionais que se destacam num momento crucial do teatro para crianças: o fim da década de 1970. Época de mudanças e da retomada de uma dramaturgia específica e comprometida com o espectador. Sua história se confunde com a própria história do Grupo Pasárgada, que ainda hoje subsiste através da figura do autor. Ainda hoje ele mantém vivo o nome e, de certo modo, o ideário do grupo.

Os seus primeiros passos são ainda no interior de São Paulo. Na cidade de Franca, onde em 1968 participa das montagens: *O santo inquérito*, de Dias Gomes, na qual é responsável pela direção; e ainda, *A engrenagem partida*, na qual assina a autoria e a direção. Algum tempo depois ele deixa o interior e vem para a capital:

No interior eu cheguei a fazer alguma coisa, ganhei prêmio, fiz muitas coisas e aí disse: - Vou para São Paulo. [...] fui para a EAD [Escola de Arte Dramática]. Mas não tinha turma, não tinha um grupo. Eu queria formar um grupo, para pesquisar, para trabalhar. Esse grupo eu fui arrumar na Fundação das Artes [de São Caetano do Sul], que estava começando a surgir como uma escola muito legal. Estava iniciando com

uma pesquisa, tinha uma inovação e era fora de São Paulo. Eu queria sair [de São Paulo], então eu fui para lá. Foi muito legal uma experiência de grupo, pois lá se estimulava muito os alunos a isso.³²

Em 1971, junto com outros artistas, ele forma o Pasárgada, primeiro grupo profissional da cidade de São Caetano e que se dedica, no início de sua trajetória, a trabalhar junto a fábricas. O grupo realiza apresentações para operários de diversas localidades do grande ABC (Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul) em espaços como associações de bairro, clubes e escolas.

Após algum tempo, José Geraldo e os outros integrantes do Pasárgada, decidem direcionar os trabalhos do grupo para o desenvolvimento de uma linguagem voltada às crianças. Para tanto, eles intensificam os estudos sobre o universo infantil. Buscam subsídios principalmente na pedagogia. É um grupo que constrói bases sólidas:

Tínhamos realmente um grupo, queríamos pesquisar uma linguagem [...]. Quando a gente definiu que iria mesmo trabalhar com criança, no meu caso principalmente, a gente sentiu que precisava saber mais sobre a criança. Não só intuitivamente. Não iríamos montar uma pecinha rápida e pronto, não. Tínhamos que descobrir algo, escolher alguma coisa que tivesse a ver com a gente. Eu fui fazer faculdade de pedagogia, estudar a psicologia infantil.³³

No ano de 1973 eles montam *Leopoldina Jr*, de Ronaldo Ciambri. A direção fica a cargo do próprio autor e Rocha assume a assistência de direção. No mesmo ano o grupo estréia outro espetáculo: *A história do baú encantado*, agora com direção de José Geraldo, que assina o texto em parceria com Carlos Seidel e Plínio Teixeira. No espetáculo já se percebe o “embrião” da linguagem e da estética que depois ganha evidência em *Panos e Lendas*.

³² José Geraldo Rocha em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

³³ *Idem*.



José Geraldo Rocha. Ensaios de *A história do baú encantado*.

Segundo Rocha, a estrutura dramática desse espetáculo já prevê, como uma das chaves mestras da encenação, o jogo. Ainda não de maneira sistematizada, mas já como o cerne de uma linguagem. Alguns elementos ficam evidenciados. Um bom exemplo é a transformação constante de objetos, em figurinos, adereços e cenários.

Em 1974, estréia *O palhaço imaginador*, texto de Ciambri e direção de José Luis de Oliveira, Rocha trabalha como ator. A montagem marca a chegada de Vladimir Capella ao Pasárgada, ele também atua no espetáculo. Vale ainda lembrar que o espetáculo representa um marco na dramaturgia destinada às crianças. Antes dessa versão são realizadas outras duas: a primeira em 1972, no Teatro de Arena e depois, naquele mesmo ano de 1974, no Teatro Oficina, pelo Grupo Caracol, sob direção de Lage.

É um espetáculo que tem uma relação muito direta com a pesquisa que o grupo vêm desenvolvendo a respeito da criança. É um dos primeiros textos que partem da observação da própria criança, de seu cotidiano e dele retira informação e material para a formulação de uma concepção específica para a encenação.

O Pasárgada realiza temporadas em teatros e diversas apresentações em escolas e clubes das cidades do ABC paulista. No entanto o grupo ainda não tem sua estréia em teatros ou espaços da capital. Então, finalmente, em 1977, é a hora de adentrar os palcos paulistanos:

Praticamente depois de uns três anos que a gente estava trabalhando na pesquisa, é que nós viemos para São Paulo. Foi com a peça *A peça do Seu José*. É engraçado porque a gente veio com esse trabalho para São Paulo e estreamos no Ruth Escobar, na Sala do Meio³⁴. Foi muito bom porque não conhecíamos nada de São Paulo, era aquela coisa meio provinciana. O que é que a gente vai fazer lá? Porque a linguagem que estávamos trabalhando era muito efêmera. Não tínhamos muita certeza do impacto daquilo, a abrangência e da resposta que iríamos ter.³⁵

A peça do Seu José é escrita por Vladimir Capella e por Rocha; a direção fica a cargo do último. A estréia em São Paulo não pode ser melhor. O espetáculo é muito bem recebido, o que afirma o nome do grupo no panorama teatral. Isto traz mais reconhecimento e novas oportunidades ao grupo.

Em 1978, estréia *Panos e lendas* no Teatro Eugênio Kusnet (atual Teatro de Arena Eugênio Kusnet). O texto é escrito também pela dupla Capella e Rocha, mas dessa vez quem dirige a montagem é Vladimir. Entre os vários prêmios recebidos pela peça, está o Mambembe de melhor texto daquele ano.

O espetáculo em sua primeira versão realiza muitas apresentações e fica em cartaz por mais de um ano em diversos teatros de São Paulo. São temporadas e apresentações na capital e em diversas outras cidades. Mas, depois de tanto tempo na estrada e da longa carreira da peça, os integrantes do Pasárgada querem retomar as pesquisas e preparar um novo espetáculo:

³⁴ Atual Sala Miriam Muniz.

³⁵ José Geraldo Rocha em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

Naquela época nós queríamos dar continuidade à pesquisa do grupo, queríamos partir para outra. Estávamos inquietos. Muitas vezes os pais vinham conversar com a gente depois dos espetáculos e diziam que era um espetáculo maravilhoso, belíssimo, poético e que nós devíamos nos amar profundamente para passar tanta paixão em cena. Que barato que é isso! As pessoas viam e captavam a energia que nós oferecíamos em cena e, evidentemente não sabiam dessa nossa inquietação, de nossas brigas e discussões. Desse clima que “rola” em qualquer espetáculo.³⁶

É a deixa para a criação de *Forrobodó*. É um espetáculo com características metalingüísticas, que mostra o que se passa atrás das cortinas. Mas não é apenas isso. Não se trata de retratar o depois ou o antes do espetáculo. O que se vê em cena é o durante. A trupe de atores está apresentando uma peça inspirada no conto popular *A festa no céu*. Então, nos intervalos, a platéia pode constatar a dupla existência do ator: sorridente e apaixonado no palco e, logo que sai da cena, irritado e querelento.

O público vê atrás dos panos, enxerga as coxias e camarins. Observa pessoas cansadas, nervosas com os colegas por variados motivos. Desde uma deixa errada, até um o sumiço de seu violão. E tão logo o sinal toca, todos voltam ao palco. E o que se vê novamente, são as caras alegres e sorrisos largos.

A estréia da peça acontece em 1980, o texto é escrito por José Geraldo, Paulo Adlof, Valnice Vieira e por Vladimir Capella, que novamente é responsável pela direção. E é um espetáculo que:

Tem um caráter popular e que de certo modo tem relação com o contexto de luta da época. A peça acontecia dentro de um circo e nos intervalos dos números, as brigas rolavam, o pau comia solto. Era briga e discussão para saber quem tinha pegado o violão do outro. Aquilo era como se fosse um pano de fundo, pois quando dava o rufo do tambor a apresentação

³⁶ *idem*.

tinha que continuar. Só que, o público participava disso tudo, tentando entender o que estava acontecendo.³⁷

O programa da peça contém os dizeres que definem a montagem: "Buscar o sentido humano, transformando o teatro em circo, confundindo os bichos e o homem, reunindo o Nordeste e o Sul, juntando a festa à briga, adicionando o novo ao antigo, embaralhando fantasia e realidade. Hoje tem festa no céu e tudo e todos foram convidados, misturados, confundidos, associados, aliados, embaralhados. Deixar surgir nessa confusão o painel que é o Brasil"³⁸.

O espetáculo atinge um ótimo resultado, com uma boa aceitação do público e dos críticos: "é, sem dúvida, um dos melhores, mais criativos e inteligentes espetáculos infantis do ano. E quem gosta de mostrar bom teatro aos filhos não deve perdê-lo"³⁹.

As apresentações possibilitam a interlocução entre os integrantes do grupo e diversos artistas e pensadores ligados ao teatro: "O Clóvis Garcia foi ver, a Tatiana Belinky também e a preocupação era discutir com eles. O que a gente está fazendo está legal? E eles diziam que estava muito bacana, que as brigas não estavam exageradas, que nós apresentávamos uma boa história [...], que tinha arte, poesia. Tinha as músicas, que também estavam ótimas"⁴⁰. As discussões permitem avaliar os processos de construção do texto e também os trabalhos realizados para a montagem.

Ulisses Cruz também atesta a qualidade da montagem e chega a compará-la a outro sucesso: "*Forrobodó* lembra [...] *Na carreira do Divino*, que tanto sucesso fez entre os adultos no ano passado. Lembra não pela temática abordada, mas antes pelo modo ingênuo de representar e dizer coisas que falam diretamente aos nossos corações"⁴¹. Ele vai além, em sua crítica, afirma que o espetáculo tem o clima daqueles finais de tarde em casa de interior, fogão de

³⁷ *Idem*.

³⁸ Programa do espetáculo *Forrobodó*. Arquivo pessoal do autor.

³⁹ Mirna Pinsky. "Infantil". In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/forrobodo/forrogeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

⁴⁰ J. G. em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

⁴¹ Ulisses Cruz. "Forrobodó, verdadeiro musical para criança".

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/forrobodo/forrogeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

lenha e fumaça na chaminé. Tem o dom de trazer imagens que nos fazem lembrar sensações e memórias já esquecidas. Zé Geraldo comenta: “Era uma história que mostrava, digamos assim, os bastidores de *Panos e lendas*”⁴².

Depois dessa montagem Capella parte para a busca de uma trajetória individual:

Depois desse momento, a gente teve uma separação quase que natural. Eu cheguei de certa forma ainda a trabalhar com ele no *Avoar*. Mas eu aí não entrei tanto. A [Valnice Vieira] Bolla entrou. Ele fez uma opção por essa carreira solo, distanciando-se da proposta de ter um grupo, da pesquisa do grupo. E eu não, eu optei pelo grupo. Preferi continuar nessa pesquisa. Então teve uma opção de foco mesmo.⁴³

José Geraldo, após a conclusão do curso de Pedagogia, passa a dedicar-se cada vez mais à arte-educação, ao ensino do teatro. Durante toda a década de 1980 atua como professor em diversas instituições. Segundo Rocha, a arte deve ser uma ferramenta de transformação. Desde a criação do grupo, em 1971, e mesmo no direcionamento dado às pesquisas sobre o teatro para crianças, o autor demonstra o intuito de extrapolar os limites do mero entretenimento.

A peça não pode estar restrita ao âmbito da diversão. O ator deve ir além e tem espaço para isso, ou seja, nas palavras de José Geraldo:

Tem que retomar, estudar. Não dá pra fazer uma peça aqui, outra ali e achar que está pronto. Isso é uma grande bobagem. Você não sabe, não sabe mesmo! Oitenta anos e você vê que ainda não sabe. Não há formulas consagradas [...]. Não é assim no teatro, as coisas são dinâmicas. É um pouco daquilo que a gente falou, você pega um poema adapta e pode vir a fazer um espetáculo. E como que isso não é dramaturgia? Pode não ser a dramaturgia clássica, dos

⁴² J. G. em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

⁴³ *idem*.

grandes escritores como Shakespeare e Tennessee Williams. Mas se presta a um espetáculo, se presta a mostrar para um público algo diferente. Apresenta uma visão diferenciada, insere as pessoas, os espectadores, numa arte que, muitas vezes, ainda é completamente desconhecida para elas. Isto é desmistificar o teatro, torná-lo acessível. Mas para isso tem que estudar, tem que ter respeito.⁴⁴

E, nesse período, no início dos anos 1980, Rocha participa da criação de outra importante entidade: a APTIJ-SP (Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude) da qual ele é um dos sócio-fundadores. Lá ele desenvolve diversas atividades como: oficinas, leituras e análises de textos, elaboração de artigos etc. A APTIJ está extinta. Mas, felizmente, desde 2003, o teatro para crianças na cidade de São Paulo conta com o CPTIJ (Centro Paulista de Teatro para a Infância e Juventude).

Atualmente, há um interesse muito grande por parte dos autores em disseminar a idéia de um teatro infantil realizado a partir de pesquisa e comprometimento com as especificidades dos jovens espectadores. O caminho para isto é a formação de profissionais competentes. E, para isto, não basta instrumentalizar adequadamente apenas os envolvidos diretamente com as encenações, como atores, diretores, autores etc. O problema começa na formação cultural dos pequenos, principalmente nas escolas. Especificamente no que é concernente à estrutura do ensino das artes, com a formação de professores e de agentes culturais de um modo geral.

Por isso, nos últimos tempos José Geraldo tem ministrado diversos cursos e palestras destinados a uma formação mais completa do ator. Ele vê no profissional que amplia sua atuação, de modo a tornar-se também um arte-educador, o caminho para algumas transformações: “Não é mais sair da faculdade e vai ser ator. Não pode ser só isso. [...] Esses alunos que eu tive na [Universidade] Anhembi-Morumbi me deixaram entusiasmadíssimo. Eles tinham formação de atores, mas não estavam preocupados em seguir apenas a carreira

⁴⁴ *Idem.*

de ator, queriam ser educadores. E é exatamente disso que eu falo, isso é que vai formar as novas platéias, as novas gerações que vão assistir, curtir e fazer teatro”⁴⁵.

Entre os anos de 1980 e 1981, José Geraldo escreve outras peças. A maior parte delas é dirigida por ele próprio. Entre as quais: *Pequenas Estórias sem Pé nem Cabeça*, que realiza temporadas em teatros da capital e de outras cidades do estado de São Paulo.

O autor desenvolve também, entre os anos de 1982 e 1984, um trabalho específico de teatro-educação dentro de variadas unidades da FEBEM-SP (Fundação Estadual do Bem Estar do Menor). Em 1987, ele dirige outro texto de sua autoria: *Velhos retratos*, que faz temporada no Teatro Lua Nova. E recebe o Prêmio Governador do Estado de melhor autor do ano. Em 1988, dirige *Avoar*⁴⁶ de Vladimir Capella, numa versão especialmente criada para percorrer o interior de São Paulo.

Em 1989, estréia *Moinhos e Carrosséis*. Novamente José Geraldo assina a autoria e a direção. A peça fica em cartaz no Teatro Sérgio Cardoso, entre outros. Rocha realiza ainda em 1989 um projeto com atores amadores da cidade de Itapira, interior do estado, que culmina na peça: *Romaria das Noivas*.

Entre os anos de 1990 e 1991 ele torna-se assessor da Secretaria de Estado da Cultura nos projetos: Concurso de Dramaturgia (interior e capital) e Implantação de Oficinas Culturais - (interior). Em 1992 dirige outro texto seu: *Restos imortais*, que estréia no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e percorre ainda casas de cultura da capital e vários outros espaços em diversas cidades do interior paulista.

A partir do ano de 1992, Rocha passa a trabalhar como arte-educador na área do meio ambiente. Ele se dedica então ao chamado teatro ambiental: desenvolve diversas atividades ligadas às artes cênicas e à consciência ambiental, um campo muito amplo e carente de bons profissionais. Ele cria diversas atividades, entre as quais palestras e montagens teatrais. É

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Texto apresentado no item 2.2.2 deste trabalho.

responsável por projetos junto a diversas prefeituras e órgãos públicos de São Paulo e de outros estados.

São diversos projetos entre os quais: as oficinas pedagógicas sobre educação ambiental para professores da rede; e a campanha de rodízio de automóveis. Ambos realizados em 1995 junto à prefeitura do município de São Paulo. Esse também é o ano em que escreve a peça *Um Rio, Uma Floresta, Um Bicho... Era uma vez*.

Em 1997, ele dirige várias montagens na linha ambiental, como: *Em retalhos*, inspirado em poesias de Carlos Drummond de Andrade; *Próxima Parada... Estação Bemvinda*, texto de sua autoria realizado em parceria com a CETESB (Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental), vinculada à Secretaria do Meio Ambiente, entre muitos outros.

Também de 1997 é a peça *Martim Cererê*: “esse texto é bárbaro, fiquei seis meses escrevendo com uma bolsa, [...] foi um privilégio. Era uma bolsa da Secretaria de Estado da Cultura, Projeto Parati. Quem coordenava era o Mário Prata. Pesquisei muito [...] eu tinha muito material, eu estava enlouquecido. [...] mas consegui terminar. É um texto que não dá para montar, é sobre a formação do povo brasileiro, você pega o negro, o português e o índio. [...] tem muitos personagens [...]. Vale a pena porque tem esse mergulho da pesquisa”⁴⁷.

Em 1998, escreve o livro: *Até onde o vento levar*, que em 2001 seria adaptado para o teatro. É o próprio José Geraldo quem dirige, realizando apresentações em unidades do SESC-SP (Serviço Social do Comércio) e escolas da capital e do interior. O autor desenvolve inúmeras parcerias com autores e entidades a fim de realizar projetos voltados a temática ambiental. A opção de trabalhar com o público infantil não é abandonada, apenas enriquecida. Agora os projetos ligados ao meio ambiente representam uma constante e a criança ainda é o principal público alvo.

Uma de suas parceiras mais duradouras é estabelecida com o ABN AMRO BANK-Banco Real, no projeto Instituto Escola Brasil. Lá, Rocha desenvolve projetos de arte-educação entre os anos de 2001 e 2006. O Instituto disponibiliza

⁴⁷ J. G. em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

professores de várias áreas, entre as quais esportes e artes, para ministrarem cursos em escolas públicas. Na área de teatro, as principais atividades são os cursos de iniciação teatral e as visitas programadas a diversos espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo.

Em 2002, ele escreve *Ciranda das Crianças*. O texto é criado a partir de trabalhos realizados em um curso voltado à pesquisa da arte-educação e dos jogos teatrais, que tem a coordenação da professora Ingrid Koudela. Em 2004, José Geraldo escreve quatro livros destinado à formação de hortas escolares. A tiragem foi de 60.000 exemplares cada, são eles: *Um dia e outro*; *Do lado de cá, do lado de lá*; *A rua de cima e a rua de baixo* e, ainda, *De fora ou de dentro*. Em 2005, escreve a peça *Peixe vivo* e, em 2006, *Um grão de areia*, ambas inéditas.

É uma trajetória de mudanças, mas com cernes muito claros: a arte-educação e o diálogo com o público infantil. José Geraldo busca constantemente a ampliação do alcance do teatro. Procura caminhos que permitam chegar até locais e pessoas, para as quais o acesso à arte ainda é muito restrito. Por meio de cursos e apresentações teatrais realizadas em colégios, creches, clubes e associações de bairro na capital ou, principalmente, nas cidades do interior do estado, onde Rocha tem desenvolvido inúmeros trabalhos.

2.2.2 - Vladimir Capella

É autor, diretor e compositor musical. É referência indiscutível quando o tema é teatro infanto-juvenil. Formado pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, inicia sua carreira na década de 1970. Ele se integra ao grupo Pasárgada na montagem de *O palhaço Imaginador*, de Ronaldo Ciambri, de 1974.

Em 1977, Vladimir e José Geraldo escrevem *A peça do seu José*. O espetáculo marca a primeira direção de Capella com os integrantes do Pasárgada. E, em 1978, a parceria se repete. Ele e Rocha escrevem *Panos e lendas*. Além de

dirigir o espetáculo, ele também participa como ator durante as primeiras temporadas.



Vladimir Capella em *Panos e lendas*, de 1978.

Em 1980, ele, José Geraldo Rocha e outros artistas ligados ao Grupo Pasárgada criam *Forrobodó*, uma peça inspirada no conto do folclore paulista *A festa no céu* e tem como pano de fundo a convivência, os atritos e as alegrias de uma trupe de artistas circenses. Em 1981, ele dirige o espetáculo *Como a lua*, com texto de sua autoria. São duas histórias que, embora pareçam distantes, acabam por se cruzar. Em uma delas, temos Payá, um indiozinho feio e Colom, a indiazinha mais bela que já existiu; e na outra narrativa, quatro crianças de nossos dias que discutem os seus medos e dúvidas. Falam sobre nascimentos, mortes, amor e, também, sobre a verdade.

Em 1984, é a vez de *Filme triste*, texto e direção de Capella. A montagem estréia no Centro Cultural São Paulo, “no horário noturno, dirigida ao público adolescente, mercado que, na época, ainda não havia”⁴⁸. O texto apresenta personagens adolescentes e seus costumes, no início da década de

⁴⁸ Vladimir Capella. “sinopse de *Filme triste*”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/Filmetriste/filmegeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

1960. Mostra um recorte da vida dos jovens, com suas músicas, seus namoros de portão, os bailes, as quermesses, o primeiro beijo etc.

Em 1985, Capella dirige *Avoar*, outro texto de sua autoria. Trabalha novamente junto do Grupo Pasárgada. É uma peça feita “através de jogos, brincadeiras e cantigas de roda. O elenco vai nos mostrando um enredo onde todos os elementos estão perfeitamente integrados: de uma canção surge uma cena, de uma cena, vem um jogo e assim o espetáculo vai se desenrolando e conquistando a platéia. O grande mérito [...] não foi descobrir o jogo na linguagem teatral, mas sim uni-lo com a música e saber levar esta mensagem com uma proposta clara e precisa”⁴⁹.

É um texto que tem o conteúdo muito próximo ao da peça de 1978. São cantigas e contos da cultura popular. Nessa peça, o jogo também representa um dos pilares centrais da encenação. A brincadeira de “transformar” novamente ganha os palcos pelas mãos de Capella. Apresenta ainda músicos e atores tocando e cantando ao vivo.

Avoar é muito bem recebido pelos espectadores e pelos críticos: “É uma das formas de aproveitamento do folclore, no seu melhor sentido, da cultura espontânea. [...] temos rodas, principalmente as que se utilizam de música, temos jogos, adivinhas, a dramatização de um conto acumulativo ou lengalenga, fórmulas de jogar bola, fórmulas de sorteio, numa grande variedade resultante de uma pesquisa do mundo lúdico infantil (e do adulto também), o que determina uma rápida identificação do público com o espetáculo”⁵⁰.

Em 1986, estréia *Antes do baile*. A peça conta os últimos momentos de quatro velhos, que fazem sua última viagem. Estão num pequenino barco azul rumo à morte; paralelamente a isso, quatro crianças vivenciam uma estranha viagem. Também estão a bordo de um barquinho azul, que as leva até o futuro. Trata-se de um espetáculo de “muita sensibilidade [...]”. O amor à vida continua sendo o argumento preferido e sobre ele Capella exercita o conhecido veio poético

⁴⁹ Anna Flora. “Jogos e brincadeiras que valem a pena ver”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/avoar/avoargeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

⁵⁰ Clóvis Garcia. “*Avoar*, um espetáculo alegre, feito com entusiasmo”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/avoar/avoargeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

- espécie de marca registrada -, capaz de compor cenas de incrível plástica. [...] é um poema de exaltação aos valores lúdicos”⁵¹

Em 1987, ele dirige *Maria Borracheira*. É uma adaptação do clássico *Cinderela*, em uma versão recolhida em Sergipe por Silvio Romero, que consta do livro *Contos populares do Brasil*. Nessa versão não se vê uma Cinderela tão sofredora e indefesa quanto aquela da história original, “não é o anjo adocicado, vítima inerme das maldades da madrasta e das irmãs. Ela é vítima, sim, mas tem personalidade, uma vitalidade capaz de revoltar-se e de indignar-se - o que transparece na beleza morena, de traços fortes, da conhecida atriz Mayara Magri, estreando lindamente no teatro para crianças, numa interpretação inteligente e matizada”⁵².

Em 1989, Capella monta *Dia de Alan*, de sua autoria. A peça integra conto de fadas e realidade. A história tem como tema os medos, as dúvidas e os problemas de adaptação de um menino em sua escola. Depois de alguns anos e da montagem de outras peças, Capella encena em 1995: *Píramo e Tisbe*, espetáculo produzido pelo Teatro Popular do SESI.

Nessa peça, o autor apresenta histórias e personagens da mitologia greco-romana, tais como: Pandora, Orfeu, Eurídice, Eco, Narciso além das próprias personagens que dão título à peça. Todas elas com histórias trágicas. São amores impossíveis que atingem em cheio a platéia: “A peça se destina aos adolescentes, em uma espécie de provocação a seus sentimentos íntimos. Para isso, o diretor trouxe à cena os arquétipos greco-romanos sobre o tema amoroso. E soube dar-lhes vida em corpos jovens, em atores de 19 a 21 anos que compõem o elenco”⁵³.

Em 1997, outra peça traz a assinatura de Capella: *O homem das galochas*, baseada na vida e na obra de Hans Christian Andersen. Aqui, duas histórias do escritor dinamarquês são contadas integralmente: *A história de uma*

⁵¹ Ricardo Voltolini. “Um saudável exercício de imaginação”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/antesdeir/antesgeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

⁵² Tatiana Belinky. “Borracheira impecável”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/borracheira/borracheirageral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

⁵³ Mônica Rodrigues Costa. “Mitos gregos ganham versão para teens”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/piramo/pirageral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

mãe e *A sombra*. E, várias outras, são citadas, narradas ou apresentadas em referências cenográficas.

A peça é, a exemplo de toda a produção do autor, muito bem recebida e premiada. Apresenta um discurso sobre a criação artística, mas também sobre o artista. Mostra com muita propriedade criador e criatura. Em um plano há a relação entre Andersen e sua mãe; e em outro, temos o autor com suas personagens. A peça retrata, de maneira muito contundente e muito ampla, as relações humanas:

Deveria ser obrigatório para as crianças e os pré-adolescentes em São Paulo. O texto é o exemplo de um pensamento bem-formulado. O estilo varia em relação à moderna ficção infanto-juvenil à qual esse público está acostumado, de estratégias supostamente surpreendentes, efeitos de suspense, atmosferas de mistério, essas coisas. [...] Mais do que tudo, os diálogos de *O homem das galochas* podem servir de parâmetro sobre como lidar com questões de amor e morte, numa época em que a solidão da infância e da juventude estão em primeiro plano, com pais ausentes de casa. [...] é uma peça lírica, em que a subjetividade é o fio condutor. A memória é o fator dominante do enredo.⁵⁴

Clarão nas estrelas, de 1998, é a encenação seguinte. Novamente se trata de um texto autoral. É a segunda montagem de Capella em parceria com o Teatro Popular do SESI. A obra mostra a história de amor entre um triste príncipe enfeitado e uma empregada do castelo, órfã. A montagem recebe ótimas críticas e deixa claro porque Vladimir Capella é uma referência sólida quando o assunto é teatro para crianças e jovens:

Depois de se ter debruçado sobre a obra universal de Hans Christian Andersen no ano passado e produzido um dos melhores espetáculos de sua carreira, *O homem das*

⁵⁴ Mônica Rodrigues Costa. “*O homem das galochas* é obrigatório”.
In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/galochas/galogeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

galochas, que retrata a vida do criador de *O patinho feio* e *A sereiazinha*, Capella agora é o próprio Andersen. Criou o seu conto de fadas - com todos os ingredientes típicos desse tipo de literatura. Mais que isso: aproveitou o que há de melhor em todos eles e produziu fantasia de alto nível. Sua *Maria Borracheira* já era um conto de fadas, mas era uma adaptação de *Cinderela*. Desta vez, como se diz em linguagem de cinema, o argumento é original.⁵⁵

É um texto delicado. O que se vê, em certos momentos, é um clima denso como na tragédia de *Romeu e Julieta* e, em outros, vislumbram-se ares mais suaves, com paixões e arrebatamento. Isto tudo, aliado a uma encenação primorosa, com as belas imagens recorrentes às montagens do autor. É “uma fábula cinematográfica no estilo Zeffirelli [...], *Clarão nas estrelas*,[...] é mais uma história de amor e dor, somada a *Píramo e Tisbe*, *Maria Borracheira* e *O homem das galochas*, tanto em relação ao tratamento do texto, como em suas abordagens cênicas”⁵⁶.

Em 2002, Vladimir Capella apresenta outra formidável história: *O gato malhado e andorinha Sinhá*, uma adaptação da obra homônima de Jorge Amado. É uma peça também amplamente premiada. Realiza diversas temporadas em teatros da capital e do interior do estado. A última temporada do espetáculo data do final do ano de 2006.

A peça nos coloca diante da paixão proibida de um gato por uma andorinha e, de maneira muito lírica e metafórica, percebemos as limitações e frustrações de nossa própria sociedade. Vemos funcionar a força da indiferença e da obrigação. As tradições devem ser mantidas e a liberdade de escolha não é uma opção. E a felicidade, tal qual a desejamos, nem sempre é alcançável. Outro belo espetáculo na carreira desse extraordinário autor e diretor.

Vladimir desenvolve, como poucos, espetáculos com a justa medida entre poesia, visualidade e música. Ele consegue repassar ao público, as

⁵⁵ Dib Carneiro Neto. “Clarão nas estrelas é conto de fadas em grande estilo”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/clarao/claraogeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

⁵⁶ Mônica Rodrigues Costa. “Clarão nas estrelas é história de amor e dor”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/clarao/claraogeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

sensações e emoções que o teatro é capaz de despertar nele próprio: “O teatro me surgiu assim como uma grande surpresa onde vi que tudo podia acontecer. Um jogo emocionante de luz e sombra, idéias, criação, palavras, gestos, dança, plástica, música. Combinações sem fim para explicar a vida. A mais nobre manifestação humana. A mais infinita de todas as possibilidades”⁵⁷.

Capella cria textos que extrapolam qualquer tentativa de classificação. Trata-se de um autor que estabelece diálogos com todos os públicos. E é mais que certo afirmar que, os adultos presentes em seus espetáculos não estão meramente acompanhando filhos ou parentes. Estão se divertindo e se emocionando. Estão vendo teatro de qualidade.

Capella é um encenador que aborda assuntos que muitos tratam como tabu. Ele trabalha os temas escolhidos de forma delicada e lírica. E ao mesmo tempo, atinge em suas peças um nível de densidade e profundidade muito grande. Não se vêem proibições em suas obras. O espectador é apresentado a temas que lhe são preciosos. Mas de uma forma que, embora seja extremamente poética, também fala de maneira muito direta.

É essa abordagem que arrebatou os pequenos e os grandes sentados nas poltronas dos teatros. São temas que não envelhecem, que nos são reapresentados durante toda nossa vida. Vladimir fala de assuntos que calam fundo em suas platéias. Ela aborda, com muita propriedade, assuntos como a morte, o envelhecimento, a perda, o amor, a liberdade.

Enfim, ele apresenta no palco, o próprio ser humano desnudo e indefeso, em busca de entendimento e compreensão. Tal qual a realidade de nossa existência.

⁵⁷ Vladimir Capella, *Maria Borracheira*, São Paulo, Letras & letras, 1999, p. 47.

2.2 – Aspectos do texto

2.2.1 – *Contando lendas*: o processo de criação.

Capella, Rocha e os atores do grupo Pasárgada, no ímpeto de romper com a padronização na qual a criança está envolta, percebem a necessidade de aprofundar o entendimento do que realmente é um espetáculo infantil e de suas especificidades.

Os moldes não servem mais e a procura indica um único ponto: a própria criança. A falta de textos que sirvam aos seus interesses agregada ao resultado de antigas experiências, direcionam a busca para dentro do próprio grupo: “Nós todos, juntos num processo, definindo a dramaturgia. O importante nisso tudo, é que nós decidimos escrever. Já que nada nos satisfaz, vamos escrever. [...]. Acho que não aprendi a escrever teatro. É antes disso, é um mergulho. Uma pesquisa, um processo que se presta a suprir aquele grupo que está trabalhando”⁵⁸.

Os caminhos encontrados por eles apontam para o próprio cotidiano da criança. As pesquisas os levam diretamente às brincadeiras, ao faz-de-conta do universo infantil. É um caminho que evidencia a constante capacidade de criação e recriação de personagens, roupas, ambientes etc. A capacidade de agrupar assuntos e personagens aparentemente díspares, numa mesma história. Enfim, a busca aponta para o jogo.

Eles querem uma linguagem que alcance “algo diferente daquela historinha com começo, meio e fim, histórias lineares, [...] com uma ou outra pequena adaptação, ou coisa do tipo. A gente resolveu arriscar, e aí foi uma coisa muito complicada [...]. Nós também não tínhamos segurança do que iríamos fazer, só o tempo iria dizer, iria comprovar nossa vontade”⁵⁹.

Mas como levar ao palco essas brincadeiras e jogos de crianças? A resposta é: *Contando lendas*, o primeiro nome dado à peça que, tempos depois,

⁵⁸ J. G. em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

⁵⁹ J.G. em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

se torna um clássico de nosso teatro. Todos os integrantes têm intensa participação na criação:

Eram tempos de grupos em que a gente sentava junto e discutia conteúdo, forma, público receptor e, inclusive, o próprio teatro. Enfim, discutíamos tudo naquele tempo. Às vezes até a exaustão, às vezes até desnecessariamente, mas era bom. Os espetáculos nasciam de uma comunhão de idéias, nasciam coesos. O que garantia senão o sucesso, pelo menos o exercício saudável do debate, da troca de idéias e opiniões. [...] A gente ia à biblioteca, pesquisava, fazia um trabalho coletivo. Na época a gente trabalhava muito coletivamente. [...] Na realidade aprendemos quase tudo o que sabemos hoje graças a essa rica experiência da discussão em grupo, coisa rara que faz falta danada nos dias de hoje.⁶⁰

E o tema escolhido é a cultura popular, com suas canções de roda, jogos e brincadeiras. Para isso, além das pesquisas bibliográficas, as pessoas trazem de casa as histórias que ouvem dos pais, avós e amigos. E ainda, aquelas que elas próprias lembram de outros tempos. Todos pesquisam e agregam ao trabalho suas referências pessoais.

Eles “garimpam” contos e músicas: “a peça tem uma história bonita demais. [...] A gente tinha um jeito muito gostoso de fazer as coisas. A gente se reunia pra escrever as histórias. [...] A idéia era pesquisar a cultura popular, era que pessoas se familiarizassem com o jeito de escrever. Cada um desenvolveu uma narrativa, cada um desenvolveu um enredo”⁶¹.

Rocha vai além, explica mais detalhadamente o processo de escrita desse texto. Segundo ele, são realizados diversos exercícios de criação: “um deles era de como escrever uma lenda. Então, por exemplo, eu como autor anônimo e dentro da cultura popular como é escrever sobre... este extintor de

⁶⁰ Vladimir Capella em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

⁶¹ J. G. em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

incêndio? Vou criar uma história sobre ele. Como ele se tornou extintor de incêndio. Tenho que dar uma criação para ele. Porque o grande conteúdo das lendas é, exatamente, algo que surge de alguma coisa e que vai se transformando. Torna-se uma outra coisa, e uma outra coisa e em outra”⁶².

Os procedimentos adotados são caminhos para se adentrar na estrutura dos contos populares. São meios para entender o mecanismo deles e poder visualizar o seu funcionamento:

Eram exercícios simples que ampliavam a história e a medida que ela é ampliada nós temos um noção mais clara de como surge um conto na tradição popular. Que é, na realidade, a investigação da estrutura da contação de histórias, da oralidade, da comunicação entre as pessoas [...]. Você conta uma história que vai se desmembrando, enquanto vai sendo contada, vai se ampliando. “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. Então ela vai ficando grande e de repente você vê que isso faz parte de algo maior, de um contexto e de uma identidade maior, no caso, da cultura popular.

A primeira etapa de estudo rende uma boa quantidade de histórias e, ainda, outros materiais que precisam ser estruturados em forma de texto. Mas essa construção não pode perder de vista a transformação, caráter fundamental de jogo infantil. Então não cabe a idéia de um texto fechado, o qual pode relegar as brincadeiras a um segundo plano, tornando-as pretexto para o desenvolvimento de uma história qualquer. E que certamente pode reduzir o almejado envolvimento do público.

Portanto, é necessária uma estrutura mais ampla. Algo que comporte todos aqueles elementos estudados: “As pessoas traziam de casa as lendas que tinham pesquisado e no final eu e o Zé Geraldo amarramos o roteiro, porque era um roteiro, era uma época de roteiros. [...] Eles valiam mais do que um texto”⁶³.

⁶² J. G. em entrevista ao autor em 12 novembro de 2006.

⁶³ V.C em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

Cabe à Capella e José Geraldo a criação do primeiro texto: “Foi muito interessante porque quando a gente finalizou o texto, tínhamos muito material. A gente ficou até com dó de não pegar necessariamente tudo. [...] A gente de alguma maneira ia fazendo um recorte disso tudo e amarrando”⁶⁴. O primeiro registro elaborado pelos autores é, na realidade, um ponto de partida a ser ampliado durante os ensaios.

A dramaturgia e a encenação são construídas ao mesmo tempo, o que dá ao diretor, Vladimir, um espaço maior para realizar alterações e cortes que só se fazem necessários diante da construção cênica do texto. Nas palavras de Rocha: “criteriosamente, no final quem fechou tudo mesmo foi ele, era o diretor: – Essa lenda não cabe mais. Corta! Até tinha uma lenda que eu gostava muito, era da vitória-régia e acabou saindo, não cabia. No caso, era concepção do diretor, dele. Mas isso não causava nenhum trauma, como era um grupo, trabalho de grupo, era tudo normal. Tudo estava a serviço de um mesma idéia”⁶⁵.

Para tanto, a participação dos atores é constante. Isto possibilita propostas e alterações durante todo o processo de montagem da peça. Interação esta que se evidencia com a proposta de uma das atrizes, Valnice Vieira. Ela é atriz e, também, responsável pelos figurinos, ao lado de Nora Vianna. Sua proposta resulta em uma modificação significativa na encenação e, por conseqüência, no próprio nome da peça:

A peça inicialmente se chamava: *Contando lendas*. [...] Fizemos a primeira montagem, uma montagem muito simples pra testar um pouco. A idéia surgiu aí [...] com uma das atrizes [...] em cima de uma cobra do Hélio Oiticica, idéia de fazer essas coisas com os panos, os tecidos, de fazer exatamente esse contexto. E aí passou a se chamar *Com panos e lendas*. Enfim, na descoberta do material, nos ensaios⁶⁶.

⁶⁴ J.G. em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

⁶⁵ J. G. em entrevista ao autor 12 de Novembro de 2006.

⁶⁶ *Idem*.

À exceção das canções folclóricas recolhidas pelo grupo e agrupadas principalmente na cena: Cantigas e brincadeiras, as demais músicas foram compostas por Vladimir especialmente para a peça. Isso indica outra característica marcante do encenador: a composição musical. Marca presente em toda sua obra. A música é parte intrínseca de sua dramaturgia.

Existem elementos cruciais que iniciam ou que encerram determinadas cenas e que são apresentados em forma de música. Há a descrição de personagens, de situações e, ainda, a narração acerca da ambientação das cenas. São preciosas informações que nos são passadas de forma cantada. Isso não apenas enriquece os textos, como também faz da música um expediente indissociável das criações do autor. E acaba por tornar-se um traço característico da peça em questão.

2.2.2 – Influências: a tríade cultural.

Os artistas responsáveis pela peça percorrem o caminho da pesquisa dentro dos contos tradicionais brasileiros. Trazem à tona diversas histórias e canções. Retomam mitos e lendas oriundas de tempos passados. Vejamos então, as influências presentes na criação do “universo mágico” brasileiro. Investiguemos os pilares que constituem a base de nossa cultura.

Há entre as tantas culturas que influenciam a formação dos mitos e lendas brasileiras, três fontes principais: a portuguesa, a indígena e a africana. Segundo Câmara Cascudo, nessa ordem de importância. Junto com os colonizadores vêm seus mitos, que são aqui reeditados. São amalgamados aos mitos existentes, ampliam o cabedal de monstros e seres encantados. Servem para justificar e entender as figuras recém descobertas na nova terra.

É o mesmo caminho que percorrem os grandes impérios com seus exércitos e dominações. Os exemplos são tantos quanto a história os permite. Talvez para nós ocidentais a deglutição cultural fique mais evidente nos processos de dominação sofridos pelos povos helênicos. A Grécia invadida serve de base

cultural para seu dominador, primeiro a Macedônia e depois Roma. E ao voltar pela linha do tempo, exemplos não faltam. Vemos povos e suas culturas modificadas pelo contato, seja pela guerra ou por trocas pacíficas. Civilizações grandiosas como os sumérios, os persas, os babilônicos, os egípcios etc.

A história se repete. As relações entre as distintas sociedades estreitam as diferenças e aglutinam elementos das tradições dos povos. As mais variadas pessoas se encarregam de contar e recontar mitos e acontecimentos primitivos. Histórias ouvidas aqui e ali. E, ao repassar tais histórias oralmente, elas acabam por introduzir fatos, nomes e acontecidos novos às narrativas. Seguindo o próprio dito popular que afirma: “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

Porém, não há como precisar a forma ou o conteúdo original de quaisquer formações míticas. São derivações, recriações de um mesmo objeto, fenômeno ou entidade. Não se sabe exatamente como se processa cada reelaboração, não é possível: “a explicação, racional e linda, é mais complexa e tremenda que as próprias aventuras de um herói popular. É preciso inicialmente, crer, conceder dados imediatos, aceitar convenções. A fé não é básica apenas em assuntos religiosos...”⁶⁷.

O nosso ponto de partida é o português que, ao chegar aqui e ver-se em um novo mundo, não tarda em reviver suas lendas. Mesmo aquelas já bastante desbotadas em sua própria terra, são aqui reanimadas. Entre novas plantas, animais e pessoas as lendas ganham vida; têm outros corpos e faces.

Ao mesmo tempo em que o estrangeiro traz consigo uma gama de personagens e mitos, os moradores daqui, os nossos índios, também apresentam um sortimento muito grande de histórias e personagens míticas. Mas há aqui um ponto importante para compreender a integração que acontece e que, daí para diante, toma vulto. Diferentemente dos recém-chegados, os antigos habitantes daqui vivem profundamente ligados aos mitos.

Para todos, o aprendizado vem dos contos, das tradições. A vida é uma recriação de protótipos divinos. Os mitos servem para orientar as pessoas durante suas vidas nesta terra. Não se trata simplesmente de contar histórias para

⁶⁷ Luis da Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*, São Paulo, Global Editora, 2ª ed., 2002, p. 49.

assustar crianças ou para o entretenimento. As narrativas fazem parte do modo de vida das pessoas.

Um outro fator importante para a integração dos costumes diz respeito à Igreja Católica. A vontade de arrebanhar os novos pagãos é enorme. Então, mandam para o Brasil, logo nas primeiras incursões, padres e outros clérigos. Os dogmas e as figuras católicas fincam fortes lastros em nossas manifestações.

Tempos depois, inquietos com as relações problemáticas estabelecidas com os indígenas, os colonizadores mandam buscar em terras africanas a terceira parte de nossa receita cultural: os escravos negros. Nos porões imundos dos navios ecoam as suas vozes. São cantos que apresentam figuras, com nomes e significados, que depois tomam conta das senzalas plantações e quilombos. E se infiltram também entre as outras duas partes, dando sua contribuição para o que, depois, vem efetivamente a ser a cultura brasileira.

Mas, a prevalência é do português. Não tanto pela quantidade de histórias, mas pela força modificadora contínua. Os mitos não são imunes às suas intervenções. São muitos os vestígios lusitanos deixados nessas histórias. Nas palavras de Cascudo:

Portugal era geográfica, histórica e etnologicamente, um resumo da Europa. Suas conquistas na Ásia e África trouxeram-lhe mais lendas que especiarias. Mas tudo era entregue a uma constante elaboração popular que desfigurava o material longínquo. Quando o reexportava já levaria o invisível “made in Portugal”. Com o colono branco vieram mitos de quase toda a Europa, diversificados e correntes no fabulário lusitano.⁶⁸

O “traço” do colonizador é constantemente visível. Adentra e transforma as lendas da mesma forma como as vidas são irremediavelmente alteradas. Nas fazendas e roçados a miscigenação acontece, o português “fez a

⁶⁸ Luis da Câmara Cascudo, “Mitos brasileiros”, *Cadernos de folclore*, Rio de Janeiro, 1976, p. 03.

família, multiplicou os mestiços, amou as índias e as negras e fundou, com seu imenso abraço amoroso, a raça arrebatada, emocional e sonora”⁶⁹.

O português traz em seus navios os Lobisomens, as Mulas-sem-cabeça, os Cavalos-marinhos entre tantos outros seres. Mal desembarcam em terras brasileiras e suas vozes dão vida a estas e outras figuras. Contam suas histórias e, de olho nas estrelas, plantam em nosso solo as sementes de animais espantosos. Ressuscitam monstros, mulheres imortais, anões e gigantes. Criaturas capazes de todos os feitiços, que personificam os medos e os anseios que o colono é chamado a vencer.

Dessa maneira, lendas puramente indígenas são mescladas. Figuras assemelhadas são tomadas como uma só. É um novo contar de histórias em que o Boi-tatá, matador monstruoso, passa a ser a chama azulada dos Santelmos. E ainda, o Ipujiara, informe e bruto, põe os trajes de Lorelei, ambos seres da água. E agora, além de consumir os cadáveres nas profundezas dos rios onde vive, o ser das águas levanta também uma voz encantadora e hipnótica de tremenda suavidade.

Observemos esse sincretismo nas palavras de Cascudo: “No cadinho das florestas e das águas tropicais o Olharapos se tornava Mapinguari. O Bicho-homem era o Capelobo. As cobras encantadas convergiam para o reino das Mboiaçu e das boiúnas. [...] Coboldes capríbedes apostavam velocidade com os Curupiras de cabeleira rubra, olhos verdes e pés ao avesso”⁷⁰.

Meu intuito aqui é apresentar os entes de nosso folclore. Demonstrar como entidades diferentes, advindas de lugares remotos e pertencentes a culturas distintas, conseguem convergir para um mesmo universo.

Pretendo exemplificar, tornar mais clara a integração que acontece entre as três correntes culturais primordiais para a formação do brasileiro. E assim recriar em palavras os galeões portugueses, que descem suas escadas e rampas nas praias e deixam correr soltos seus duendes e suas Mouras-tortas. E também os negros, cativos e agrilhoados, que escondem em suas vestimentas

⁶⁹ *Idem*, p. 04.

⁷⁰ Luis da Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*, São Paulo, Global Editora, 2ª ed., 2002, pp. 49 e 50.

esfarrapadas, o Tutu e o Quibungo. E, na praia, aguardam os índios. São observados por Curupiras, ocultos atrás das pedras, e pelo próprio Tupã, sentado no topo de uma palmeira.

Tomemos novamente o exemplo do Boitatá. Ele existe de maneira muito similar nas três culturas. Primeiro observemos os indígenas brasileiros. São eles que utilizam esse nome derivado de “Baetatá”, que significa coisa de fogo. Ele não é mais que um facho de fogo que corre, ataca com muita rapidez os índios e os mata. Outra personificação do fenômeno, para os índios, é a Mboitatá, sendo esta descrita como uma cobra de fogo. Uma pequena serpente que mora na água e que ateia fogo naqueles que incendeiam os campos.

Já nos mitos vindos com os africanos encontramos o Mboia. A origem da lenda nos remete a uma moça muito bonita, que se casa com um deus chamado Nzamé. Eles têm um filho, Bingo. Este, certa vez, é punido por roubar alguns peixes de seu pai, que o arremessa em um abismo. A mãe, desesperada, atira-se atrás do filho, mas não o encontra. Ela continua a procurá-lo eternamente, vagando em forma de chama. Ela corre por entre as árvores e as pedras das florestas, sem que nunca tenha sucesso em sua busca.

E, finalmente, na lenda portuguesa temos o Fogo-de-Santelmo, que também é uma emanção luminosa. É uma chama azulada que surge nas extremidades dos mastros dos navios durante as tempestades, que podem incendiar e destruir marinheiros e suas embarcações.

Em comum nos três casos há apenas a imagem, a visualidade da entidade. As histórias que as explicam, são completamente diferentes. Mas em tempos de dominação, Portugal tem a primazia do mando, do poder. Então o sincretismo é muitas vezes apenas aparentemente resolvido. Adota-se o nome de origem européia como padrão, ficam os outros como sinônimos.

Em alguns casos, como no exemplo citado, há uma somatória das características e o seres ganham outras paragens. Então, para o Boitatá, que já corre por entre os campos e as árvores, basta adentrar agora também nas embarcações e expandir seus admiradores assombrados.

Para Câmara Cascudo, os mitos verdadeiramente gerais, aqueles que se mantêm como linhas mestras, são os de origem peninsular. São aqueles vindos das tradições européias, espalhados nas trilhas abertas pelos bandeirantes.

Afirma também o autor que, algumas lendas de origem indígena têm um alcance restrito. Ele cita como exemplos o Saci Pererê, que é menos conhecido nas regiões norte e nordeste. E o Caipora que é pouco definido em São Paulo e Minas Gerais. Eles não são páreos para medirem força com o Lobisomem. Monstro que trota a cada sexta-feira por todos os estados do Brasil. Assim como outras tantas personagens míticas. Pois ele pode valer-se da garupa dos desbravadores para fincar suas pegadas Brasil afora. Pisa em terras e águas dentro das florestas e chega em cidadelas criadas nas mais distantes regiões do país.

Hoje, devido à ampliação dos meios de comunicação, principalmente com o advento da Internet, podemos conhecer muitas outras localidades e os seus costumes de maneira muito rápida. Porém, o alcance a que se refere Cascudo, não é apenas saber que determinado ser existe. Aqui o conhecer tem sentido mais amplo, é mais do que a simples constatação. Significa ter consciência como povo, ter o mito como elemento intrínseco de sua região e de sua cultura. E é por isso, que algumas lendas e determinados contos têm alcance incomparável.

As primeiras histórias indígenas conhecidas pelos europeus são aquelas trazidas pelos Tupi-guaranis. São eles que vêm atônitos a primeira missa e o ato de posse da nova terra. São os primeiros homens para o contato, pois estão em situação social e geográfica privilegiada: são muito numerosos e têm aldeias espalhadas por boa parte da costa brasileira. E isto lhes permite guerrear contra o dominador. Eles lutam e conseguem resistir aos invasores. Mas, por fim, juntam-se aos portugueses e servem de tropas auxiliares indispensáveis para a conquista do interior e, posteriormente, para a domínio dos demais povos.

Os nomes da maior parte das terras brasileiras vêm do idioma tupi. Enquanto marcham ao lado dos portugueses matando e morrendo, eles batizam

dois terços de nosso país. A influência dos povos tupi-guaranis é tão grande que até meados do século XVIII a língua falada é o nhengatu. Palavra que significa “língua boa”. Uma subcategoria da língua tupi, com a inserção de palavras vindas do português e do espanhol para suprir a inexistência de determinados termos no idioma indígena. Assim como a língua, os mitos tupis logo são fundidos aos dos portugueses, com algumas alterações e o avivamento de uma ou outra característica.

A influência acaba por popularizar os mitos tupis de forma muito veloz. Os colonos, ao lançarem o olhar em direção ao escuro do terreiro, têm mais figuras com as quais se apavorar. Eles aceitam as figuras indígenas e, dessa forma, os Trasgos e Olhapins ganham a companhia dos Curupiras e dos Mapinguaris.

Mas ainda faltam personagens na noite. Elas também vêm de navio, numa viagem muito pior, mais sofrida e amarga. Restam aparecer no pavor noturno os monstrenhos trazidos pelos escravos africanos. Precisamos observar ainda a influência que vem dos negros. A parte que cabe ao povo arrancado de sua pátria e escondido em senzalas. Estão abafados e trancafiados longe de casa, mas, mesmo assim, recriam sua mitologia e sua religião:

A força de seus mitos era religiosa, pedindo cerimonial, ritos, danças, comidas protocolares, indumentária. Um culto que seria clandestino, incompleto pela impossibilidade duma exata observância aos processos religiosos. [...] ninguém os vence no domínio do cerimonial, da religião hierática, severa, com dogmas, roupas, cores, passos, tradições. [...] A religião para ele não era um caminho, um liame, como o vocábulo significa, mas a razão, o “estado” do espírito, a própria duração da vida material. [...] não é possível isolar do clima religioso negro um mito como o vemos saídos dos europeus e indígenas.⁷¹

⁷¹ Luis da Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*, São Paulo, Global Editora, 2ª ed., 2002, p. 51.

Talvez por não ser dissociado dos ritos religiosos é que os mitos africanos não atingem a mesma abrangência daqueles provenientes das outras duas influências. Mesmo o Quibungo, o negro velho devorador de crianças e que é um dos mais conhecidos, não tem o prestígio que tem o Saci ou mesmo a Mula-sem-cabeça.

O papel de ama é dado às negras. Elas contam histórias maravilhosas, especialmente novas para os brancos e seus filhos. Agora, ao pé da cama, ficam também as personagens míticas africanas. Dividem espaço com aquelas que aqui já vivem e com as outras, vindas das malocas dos índios.

As influências da cultura africana são percebidas de forma mais ampla em manifestações musicais. Em atividades como danças de roda e canções de ninar. Nas histórias infantis o mundo fantástico africano também é forte. Há histórias de animais monstruosos, de tesouros, de estrelas, de pavores noturnos, entre outros.

Essa é, em linhas gerais, a dimensão das raízes de mitos e lendas brasileiras. Então, abordar tais temas é sempre um trabalho de resgate de nossa própria identidade. Mas, o conjunto das lendas não é estático. Nem se mantém inalterado ao longo dos tempos. E é o movimento, a constante inserção de pequenos detalhes que o mantém vivo. É a possibilidade de se reinventar em cada região do país que garante ao folclore, e às figuras que o compõem, a sua sobrevivência. Os contos e figuras, pertencentes ao nosso universo fantástico, têm relação direta com a vida das pessoas. Há tanta afinidade com o passado quanto com o presente. Examinemos como Câmara Cascudo define esse conjunto de elementos. Para ele, folclore é:

A cultura do popular, tornada normativa pela tradição. [...] Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico. [...] O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade [...] acredita-se na existência dual da cultura entre todos os povos. [...] haverá uma cultura sagrada, hierárquica, veneranda, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, estórias e acessos às técnicas

habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário. Os problemas diários.⁷²

Os dois povos que aqui chegam, na época do chamado descobrimento, auxiliam na criação de nosso conjunto de tradições. Em sua definição, Cascudo nos faz perceber que as tradições não estão desligadas de nosso cotidiano. Os contos estão intimamente ligados à nossa maneira de viver.

Mas, atualmente, o crescente distanciamento entre as pessoas e a temática mítica, tende a transformar as lendas e seres fantásticos em peças de museu. Eles parecem estar fechados em cúpulas de vidro, intocáveis e inalteráveis. E, assim, afastado do dinamismo e do movimento popular, a consequência é o esquecimento e o sumiço deles.

Mas, felizmente, este é um assunto fascinante. Tanto para as crianças, quanto para os adultos. Não há quem resista. E sempre que evocamos tais figuras, elas aparecem. E nós não ficamos incólumes. Não podemos, pois elas trazem consigo nossa própria história.

Cada vez que um pai, uma mãe, um avô, um professor ou qualquer outra pessoa, se põe a contar uma história e nela introduz as figuras ou os conteúdos de nosso folclore, está contando sua própria existência. Está perpetuando nossas memórias.

Estamos, a todo momento, recriando os seres que cercam nossa imaginação e que aguardam só uma oportunidade, um chamado pequenino para participarem de nossas histórias. Os castelos, as princesas e os príncipes têm e terão sempre boa aceitação entre nossas crianças, com seus signos e significados. E, é obvio, que com nossos contos não é diferente. No mundo todo não é diferente. As pessoas, desde as mais primitivas, buscam explicações para o que as cercam.

E é por meio dos mitos que conseguimos representar ou dar forma a forças e presenças das quais não se tem pleno domínio. A lara ainda nada graciosamente em nossas águas. Sua voz suave e doce ecoa das profundezas

⁷² Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, Global Editora, 11^a ed., 2001, pp. 240 e 241

dos rios. O saci, em pastos e fazendas, pula furtivo com seu cachimbo preso à boca. São presenças que não se apagam, nunca. Pacientes, elas aguardam os momentos de aparecer. O Tutu Marambá persegue as crianças africanas antes de atracar em terras brasileiras. Depois, não se faz de rogado e passa a aterrorizar também o sono dos infantes daqui. O Lobisomem traz em suas presas, sangue antigo. E as cicatrizes que tem são ancestrais. Não do confronto com o nosso Mapinguari, mas sim, do encontro com Ogres e Trolls, ainda no velho continente. São figuras que vêm de tempos muito antigos e, ainda, vão muito além. Estão sempre à espreita. Esperam a próxima roda de histórias para realizar sua entrada triunfal.

E, nessa lembrança, continuamente viva, as histórias são passadas de boca em boca, de ouvido em ouvido. As lendas de nosso folclore, com os monstros brutos, as sereias enternecedoras, as histórias de pais e filhos, de deuses e homens, de plantas e bichos permanecem ativas. São reavivadas a simples medida em que são contadas. Não envelhecem, nem tampouco se tornam desinteressantes, pois fazem parte de nós. É a linha que liga filhos, pais, avós, bisavós e todos antes destes até as primeiras pegadas. Nos faz seguir os passos dos homens ancestrais, em florestas e descampados, perseguindo sua caça e, ao mesmo tempo, sendo caçado por seus mitos.

Matando e morrendo, rindo e fazendo rir. Explicando o mundo aos que chegam, passando o que posteriormente é repassado infinitas vezes. É chama que não se apaga e que não perde o brilho: “todos os países do mundo, raças, grupos humanos, família, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é definido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os sentimentos diários desde que se integre nos hábitos grupais, domésticos e nacionais. Esse patrimônio é o Folclore”⁷³.

⁷³ Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, Global Editora, 11ª ed., 2001, p. XVI.

2.2.3 – Estrutura: mitos e histórias

José Geraldo e Vladimir constróem o roteiro do seguinte modo: Prólogo: A origem do mundo; cena 1: Os bichos; cena 2: A pedra e a cana; cena 3: Macunaíma; cena 4: O macaco e o grão de milho; cena 5: Helena Pereira; Cena 6: Cantigas e brincadeiras; Epílogo: O fim do mundo.

Na realidade, a peça se inicia antes mesmo do prólogo. Ela começa na entrada da sala, com a entrada do público, que é recepcionado pelos atores e músicos com muitas canções e alegria. Eles cantam um repertório que vai de cirandas até canções de ninar enquanto todos tomam os seus lugares. Após algum tempo, os atores sobem ao palco e principiam o prólogo. Há uma música que abre e encerra o espetáculo. Ela mostra bem o “tempo” em que se passa a história:

Não tinha gente
Não tinha casa
Não tinha bicho
Não tinha nada
Não tinha peixe
Não tinha espada
Não tinha fogo
Não tinha água
Não tinha dança não tinha festa
Não existia o céu e não havia o Sol.

Não tinha chuva
Não tinha raio
Nem papagaio
Nem plantação
Não tinha palha
Não tinha vento
Não tinha poço nem avestruz
Nem alvorada nem passarada
Não existia a luz e era a escuridão

Não tinha cobra nem colibri
Não tinha gente nem avião
Não tinha estrela não tinha rua
Não tinha mata não tinha lua
Era o começo e não tinha nada
Não tinha bicho nem madrugada
Não tinha pão não tinha pó
Não tinha vento não tinha chão.⁷⁴

O início da peça nos leva ao princípio de tudo, à criação do mundo. Dois homens, dois índios, pai e filho, caminham. Estão viajando e pela conversa deles percebe-se que o fazem há muito tempo. O filho cansado interrompe a jornada a todo momento: quer descansar e saber para onde seguem, para onde seu pai o leva. Ele responde: “Te levo pro começo de tudo. Onde tudo nasce, onde tudo começa. Pro começo do começo!”⁷⁵.

A cena põe frente a frente o velho e o novo, de um lado o pai, que tem o conhecimento, a sabedoria e portanto é o guia; do outro o filho, jovem e inexperiente, porém curioso e impetuoso.

O prólogo remonta a um mito dos índios mundurucus⁷⁶ no qual vemos as mesmas duas figuras em uma espécie de viagem, de trajetória. Mas há diferenças entre a adaptação teatral e a lenda. A mais significativa é que, na lenda, o pai, Caru, tem inveja do filho: “Rairu aprendia depressa e observava tudo ao seu redor. Em pouco tempo, sabia mais do que o pai. Por isso, Caru não gostava dele e vivia pensando em matá-lo”⁷⁷. Caru tenta por diversas vezes, mas não consegue dar cabo do filho: “Noutro dia mandou o filho adiante para um roçado e contam que cortou todas as árvores para matar o filho, caíram todos os paus em cima, mas ele não morreu [...]. No outro dia voltou Caru e encontrou o

⁷⁴ José G. Rocha e Vladimir Capella, *Panos e lendas*, São Paulo, Letras & letras, 2005, p. 05.

⁷⁵ *Idem*, p. 07.

⁷⁶ Essa foi uma das mais fortes tribos tupis, senhores do médio e baixo tapajós. O mito aparece também em outras tribos, havendo variações com relação a alguns detalhes, mas a estrutura da história é mantida.

⁷⁷ Lenise Resende. “O princípio do mundo”.

In.: http://www.lendorelendogabi.com/lendas_mitos/lendas_indigenas2.htm. Consultado em: 23/06/2006.

filho perfeitamente bom. Quando Caru ia queimar a roça, mandou o filho para o meio, para que morresse queimado”⁷⁸.

Na peça, a história não é contada dessa maneira. O pai aparece, por vezes, como uma figura rude, de pouca paciência, porém percebemos claramente sua afeição pelo filho. Quando o menino sente-se sozinho e sem sono, chama pelo pai, este atende e vem embalá-lo em uma das mais belas passagens do espetáculo. Põe o filho no colo e canta para que ele adormeça: “Acutipurú, Acutipurú, empresta vosso sono pro meu filho que é Rairu”⁷⁹

Há outras pequenas variações que não mudam o rumo da história. Vejamos: na peça, Rairu encontra um côco, seu pai ordena que o fruto seja guardado. Mais tarde, Caru ensina o filho a quebrar o fruto e depois pede-lhe que jogue uma das metades para o alto. Assim é criado o céu. Já na lenda, “Rairu tropeçou em uma pedra furada como uma panela e ralhou com ela. [...] Caru, seu pai, mandou o filho carregar a pedra”⁸⁰. Em uma versão de outra tribo indígena, Rairu esbarra em uma casca de tartaruga. Mas o desfecho é o mesmo: “A pedra em cima dele começou a crescer [...]. Rairu não podia andar. A pedra continuou a crescer. Cresceu tanto a pedra em forma de panela que formou o céu”⁸¹.

Existem outros tantos detalhes diferentes entre as versões, mas que não modificam o cerne daquilo que está sendo contado. A grande modificação, na adaptação teatral, fica a cargo da relação de carinho entre pai e filho. O pai está sempre ensinando e preparando o filho para a vida. Nem na lenda, nem no espetáculo o filho morre. Mas em qualquer versão, com Caru querendo ou não assassinar o filho, fica nítida a essência do conto: a relação entre o velho e o novo.

Capella e Rocha transferem o fim da cena para o encerramento do espetáculo. Criam um epílogo que confere ao espetáculo um caráter cíclico. Eles encerram a encenação com a mesma cena que a iniciam: uma viagem feira por pai e filho.

⁷⁸ Alberto da Costa e Silva, *Lendas do índio brasileiro*, Rio de Janeiro, Edições de ouro, s/d, p. 11.

⁷⁹ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p. 09.

⁸⁰ Alberto da Costa e Silva, *op. cit.*, p. 11.

⁸¹ *Idem, ibidem.*

Observemos então, como a lenda termina: o pai, numa última tentativa de matar o filho, cria um tatu feito de folhas secas e passa resina em seu rabo. O animal começa a cavar um buraco. Caru grita por Rairu, este corre e, seguindo as ordens do pai, agarra o rabo do bicho. Não consegue arrancá-lo dali e nem soltar suas mãos, por causa da artimanha do pai. O tatu então adentra a terra e leva consigo o jovem. Rairu acreditando ser vitorioso, retira-se. No outro dia, ao passar pelo buraco, qual não é sua surpresa ao ver sair dali seu filho.

O pai, enlouquecido, pega um pau e começa a bater no filho. Rairu pede ao pai que pare e o acalma:

– Não! Encontrei gente na terra. São bons para trabalhar. Do buraco do tatu, surgiram homens. Rairu espremeu folhas e raízes; preparou tintas de várias cores: verde, amarelo, azul, vermelho... Pôs-se a pintar aquela gente. Fez isso tão vagarosamente que alguns adormeceram. Caru separou-os: – Por terdes dormido, sereis animais: passarinhos, macacos, morcegos, borboletas. Depois falou aos que permaneceram acordados: – Sereis homens! Vossos filhos serão guerreiros corajosos! Assim que terminou de falar, sumiu pela terra. Nunca mais voltou. Chamaram a esse lugar Caru-cupi⁸².

Vejam agora a solução proposta para a história na peça: o filho não entra no buraco puxado por nenhum bicho, entra sozinho. Deve ficar no buraco como forma de castigo por ter desobedecido a seu pai. Mas, momentos depois, Rairu retorna à superfície trazendo a novidade ao pai: há seres humanos no fundo da terra. Então, ele os guia para fora, para a luz. É o nascimento do homem, “que vai plantar na terra, pra nascer a fruta e a flor, pra nascer a vida”⁸³.

É o despertar da inteligência e do conhecimento humanos. Caru ajuda seu filho a trazer à tona várias pessoas. A cena praticamente se encerra assim, pois na peça o filho não vai embora. Ele fica e ajuda a pintar os novos homens e a criar os animais. O desfecho dessa história de pai e filho, do novo e

⁸² Lenise Resende. “O princípio do mundo”.

In.: http://www.lendorelendogabi.com/lendas_mitos/lendas_indigenas2.htm. Consultado em: 23/06/2006.

⁸³ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p 10.

do velho, é deslocado para o final da peça, para o epílogo intitulado O fim do mundo.

Então, como num jogo de crianças, uma nova canção anuncia a criação dos animais. Os atores, trocando de figurinos (que são grandes cortes de tecidos em forma de enormes túnicas), transformam-se em vários bichos, os quais são os participantes da próxima cena, Os bichos, que é iniciada com uma canção:

Caru inventou o céu
Rairu criou o Sol
E do buraco nasceu o homem
Que vai plantar na terra...
Pra nascer a fruta e a flor
Pra nascer a vida.
[...]
E vai criar Arara, Bem-te-vi
Gavião, Cotia, João-de-barro e Urubu
E vai criar tanto bicho por aí
Bicho ruim e bicho bom
De cantar e de correr
E vai criar a Cobra e o Sagüi
Capivara, Assum-preto, Curió e Javali
O Papagaio, o Peru e o Tatu
O Sapo e a Onça
E o Jabuti
Pra nascer a fruta e a flor
Pra nascer a vida⁸⁴

A música cessa e os animais põem-se a dormir. Mas um deles, a Arara, não dorme. Está preocupada com uma história que acaba de ouvir, sobre o fim do mundo. Tenta contar aos demais e, assim, acaba por acordar a todos. Estes, muito zangados, reclamam e armam o maior berreiro. Nisto, o Urubu lembra que a Onça, animal muito perigoso, dorme logo ali atrás deles e que é melhor ficarem quietos.

⁸⁴ *Idem*, p. 11.

O Macaco, muito esperto, decide provocar a Onça para ter certeza de que ela realmente dorme. Descobre que ela estava mentindo. Todos saem correndo e, na confusão, a onça, apanha o Bem-te-vi. Ele, para se livrar daquelas garras, propõe uma brincadeira:

Bem-te-vi – Ai, dona Onça, não me come não que eu sei uma brincadeira bem gostosa! (sem perder tempo) Compadre Urubu, pra onde o senhor vai?

Urubu – Vou pra onde a chuva não cai.

Bem-te-vi – E o seu macaco, tá fazendo o quê?

Macaco – Tô pensando no que fazê.

Bem-te-vi – A Dona Arara, o que é que tem?

Arara - Vontade de conversar com alguém.

Bem-te-vi – E a dona Cotia, pra onde foi?

Cotia – Fui namorar o boi

Bem-te-vi – E o seu Papagaio, como é que é?

Papagaio – É hora de dar no pé (*sai de cena*)

Urubu – E o senhor, seu Bem-te-vi, o que que nos diz?

Bem-te-vi – Digo que to muito infeliz...

Macaca – E a dona Onça, que que ta fazendo aqui?

Onça – (embalada com o jogo) Vou comer o Bem-te-vi

*Quando a Onça abre a boca para falar, o Bem-te-vi sai voando [...].*⁸⁵

A cena tem duas referências principais: a primeira são os inúmeros contos do folclore brasileiro que envolvem os animais, suas conversas e suas festas; a segunda, são as chamadas fórmulas e réplicas. Fórmula é uma frase, quadrinha ou expressão que serve para dar um recado, responder ou fazer uma escolha. É geralmente usada para escolher os “papéis” desempenhados em um jogo, como por exemplo no “pique” e no “esconde-esconde”.

Réplicas são certas expressões freqüentes na linguagem cotidiana. Elas apresentam complementos rimados, ou respostas que fazem parte do

⁸⁵ *Idem*, p. 13.

repertório infantil em todo o país. Podem, de uma região para outra, sofrer pequenas modificações, mas são basicamente as mesmas.

Fazendo uso desses jogos de palavras, um a um, os bichos escapam da onça, inclusive o Bem-te-vi. Ela, enraivecida por perder a refeição, sai de cena. Os demais voltam a conversar tranqüilamente sobre uma festa na floresta. Todos estão felizes discutindo a roupa que devem usar, quando uma cobra, a Dona Surucucu, aparece e indaga ao Sapo qual o motivo de ela não ter sido convidada. Ele, muito assustado, responde: “Ora... a senhora é muito venenosa, cunhada”⁸⁶.

A cobra, rindo, afirma que conhece uma coisa muito pior do que seu veneno: o medo. E para provar sua afirmação, propõe uma experiência: vem passando um homem; ela o morde e diz ao sapo que tome seu lugar. O homem, ao sentir a dentada, abaixa a cabeça e vê somente o sapo. Ele xinga, esbraveja e vai-se embora. Eles então, fazem o contrário. Vem passando a índia Canaim; o Sapo a morde e se esconde, a cobra assume o seu lugar. A índia ao ver a cobra é tomada pelo medo e morre.

Nesse momento, por meio de uma outra canção, nos é apresentada a história da índia Canaim e de seu amado que, vendo-a ali caída, cobre seu corpo e senta-se ao lado dela. Ele chora e onde suas lágrimas tocam a terra nasce a cana. Ele permanece ali parado até que, de tanta tristeza, vira pedra. E assim dorme para sempre ao lado do pé de cana, imortalizando esse amor.

A música desempenha um constante papel de elemento de transição. Observemos o exemplo nessa cena:

Canaim morreu de susto
Com a mordida de um sapo bobo
Rolou por terra o corpo moreno
Morreu de medo e não de veneno...

E seu amado cobriu a índia
Chorou do lado uma semana

⁸⁶ *Idem*, p. 14.

Regou de pranto a terra macia
Fazendo dela nascer a cana.

E de tristeza ele virou pedra
E de tristeza ele virou pedra
Dormindo ao pé do pé de cana⁸⁷.

A letra prenuncia as personagens da próxima cena: a Pedra e a Cana⁸⁸. Aqui é ilustrada outra lenda indígena, desta vez da tribo Bororo. A história nos conta sobre um índio que ouve uma conversa entre essas duas personagens. Elas têm o intuito de descobrir quem delas mais se assemelha ao homem. A disputa nos é apresentada na forma de um divertido repente entre a comadre cana e a comadre pedra. Ao fundo, vemos os demais atores dando vida a trabalhadores do campo. Um pesca, aquele cava, outro planta etc. Tão logo a peleja é anunciada pelas comadres, as pessoas tomam seus instrumentos e participam da cantoria:

Homens – Opa! Repente!

(se juntam aos dois. Violões em punho)

Cana – Com todo prazer cunhada. Puxa o verso que eu sigo
atrás.

Acorde de viola

Pedra – Amiga cana veja lá
como me cobra
Comigo mais se parece o homem
Por que o vento não me dobra

Torcida geral

Cana – Que engraçado a senhora
Se gabando de ser dura
Me arresponde se água mole
Que tanto bate não lhe fura?

Reações gerais

Pedra – Se me fura a água mole

⁸⁷ *Idem*, p. 16.

⁸⁸ Há certas versões dessa lenda que apresentam como personagens a pedra e, ao invés da cana, a taquara. Mas, como em outras histórias, não há mudanças significativas pois as duas plantas apresentam características muito parecidas. Assim, os argumentos utilizados na história servem tanto para uma quanto para a outra.

O vento fraco não te enverga
O calor não te irrita
Ora veja se te enxerga!

Reações gerais

Cana – Nisso ainda cara amiga
Levo eu maior vantagem
Pois o homem também verga
Se lhe falta a coragem!⁸⁹

Depois de muita argumentação e muita música, eles chegam ao argumento final da comparação: a morte. No conto original a Pedra diz: “Eu sou mais resistente e firme. Tenho vida longa, longa. E é por estas e outras que me identifico com a vida humana. [...] Não adoço; o vento, o sol e a chuva não me causam transtornos. A morte não é problema para mim. E você?”⁹⁰. A Cana retruca: “Bom! [...] Quando me cortam [...] minha raiz germina outro corpo, formando nova família. Minha vida é uma cópia da vida humana, onde cada um nasce, cresce, reproduz e depois morre, deixando aos filhos a responsabilidade de continuar a renovação da vida”⁹¹.

Na peça e no conto, a Pedra acaba por ficar sem argumentos e perde a disputa. O que não é motivo de tristeza. Todos cantam e dançam, numa grande festa que é interrompida apenas pelo nascimento de um menino. É Macunaíma que chega ao mundo. E assim, tem início a cena seguinte.

Macunaíma é para os indígenas do norte da Amazônia um misto de homem e de deus; entre os índios taulipáng, segundo o historiador Theodor Koch-Grunberg⁹², ele é uma união de criador e transformador, uma figura presente entre

⁸⁹ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, pp. 17 e 18.

⁹⁰ Lenise Resende. “O princípio do mundo”.

In.: http://www.lendorelendogabi.com/lendas_mitos/lendas_indigenas2.htm. Consultado em: 23/06/2006.

⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁹² Trata-se de um destacado historiador, autor de *Do Roraima ao Orinoco*. Grunberg apresenta nessa obra suas pesquisas realizadas na região norte do Brasil e na Venezuela, no período de 1911 a 1913. Fez, sobretudo, um levantamento etnográfico e lingüístico dos povos indígenas da região, transcrevendo também suas lendas e mitos de origem e criação.

povos de outros países, entre os quais a Venezuela. Assim como Jurupari⁹³, tem o poder de criar pessoas e bichos a partir de troncos de árvores.

Entre os índios macuxis, Macunaíma, literalmente quer dizer: “o bom que trabalha à noite”. Há também nessas lendas algumas variações, mas em todas as culturas, ele representa um poder criador, um ser que tem a força de transformar a realidade e apontar caminhos a serem seguidos. E é esse o aspecto da figura abordado em *Panos e lendas*.

No espetáculo, o bebê recém-nascido, que dá nome à cena, é colocado numa cesta que está no centro do palco, depois, uma a uma, várias personagens vêm visitá-lo. Elas representam várias partes de nosso país. Vêm vestidas com suas roupas tradicionais e são acompanhadas por músicas regionais. Todas trazem presentes.

A cena faz lembrar a estrutura dos autos de natal. Mais especificamente, faz-nos pensar no nascimento do filho do mestre Carpina em *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Vejamos como se dá a construção inicial da cena no texto de Capella e Rocha:

Mulher – Meus parentes! Meus parentes! Nasceu o curumim mais bonito de que esta mata já viu! [...]

Todos – Salve!

Mulher – Salve Macunaíma que nasceu em tempo certo e vai crescer valente!

Todos – Salve!

Mulher – Salve Macunaíma que terá cabeça dura como pedra velha e coração mole como polpa de cana.

Todos – Salve!⁹⁴.

Agora, na obra de João Cabral:

⁹³ Jurupari, Mavutsinim, Curu-Sacaébe, Sumé e Bep-Kororoti são personagens míticas que apresentam similaridades com a lenda de Macunaíma. São, *grosso modo*, seres que unem características de homens, deuses e demônios. Em determinado período, eles viveram ou estiveram entre os índios para ensinar-lhes questões da vida e do mundo.

⁹⁴ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p. 20.

*Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o
que se verá.*

Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?
Saltou para dentro da vida
ao dar seu primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido.⁹⁵

Nos dois textos, a notícia da chegada da criança é trazida por alguém que está fora da cena. O comunicado é alardeado de maneira abrupta e festiva. A comoção é geral, todos comemoram o surgimento do novo ser e saúdam a esperança que se apresenta na figura da criança. Eles celebram muito e trazem presentes, coisas simples: são agrados de gente humilde. Essa é outra característica que se repete nos dois exemplos citados e, ainda, num outro célebre nascimento: o do menino Jesus.

O ato de presentear é um desejo de boas vindas àquela nova vida. Todos dão algo por mais simplório que possa parecer. Há oferendas de todos os tipos: desde coisas materiais até bens de cunho mágico. Há um caráter de união muito forte, um caráter de povo. Observemos alguns exemplos de tais presentes em *Morte e vida severina*:

*Começam a chegar pessoas trazendo presentes para o
recém-nascido.*

[...]

- Trago abacaxi de Goiana

⁹⁵ João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, Rio de Janeiro, J. Olimpio, 17ª ed., pp. 103 e 104.

E de todo Estado rolete de cana.
- Eis ostras chegadas agora.
Apanhadas no cais da Aurora
- Eis tamarindos da Jaqueira
E jaca da Tamarineira.
[...]
- Peixe pescado no Passarinho,
carne de boi dos Peixinhos.
[...]
- Goiamuns dados pela gente pobre
da avenida Sul e da Avenida Norte ⁹⁶.

Logo adiante, no texto, outro presente é dado por duas ciganas em forma de previsões futuras sobre a vida da criança:

Enxergo daqui a planura
que a vida do homem de ofício,
bem mais sadia que a dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é de lama,
é graxa de sua máquina,
coisa mais limpa que a lama
do pescador de maré
que vemos aqui, vestido
de lama da cara ao pé ⁹⁷.

Examinemos então, os exemplos retirados de *Panos e lendas*, que envolvem também um misto de presentes reais e fantásticos:

[...] *E cada ator vai entrando em cena, trazendo um presente para o recém nascido. Cada personagem deve representar uma região do Brasil.*

⁹⁶ Idem, pp. 106 e 107.

⁹⁷ Idem, p. 109.

-Trago um livro de conto-de-fadas que é pra ele ter sonhos de gente rica.

[...]

- Um monte de jornal velho trago eu, que sou mais pobrezinha mas também quero presenteá. Dá pra fazer barquinho de papel, bola, avião, chapéu e muito mais!

[...]

- Trago a muda de uma árvore que dá tudo quanto é trem: mandioca, amendoim, banana cheirosa, melancia, arroz, feijão, tatu peba, tatu bola, jacaré e tudinho que ele quiser e precisar com muita vontade, que é pra esse menino nunca passá fome em momento nenhum.⁹⁸

No espetáculo, o ritual segue até o cair da noite. Então, todos se reúnem e cantam para ninar Macunaíma. Os acalantos⁹⁹ escolhidos para o encerramento da cena são: *Boi da cara preta*, *Dorme nenê* e *Tutu marambá*. Todos eles são muito conhecidos em todo o Brasil e têm algo em comum: apresentam figuras terríveis.

Nas cantigas estão presentes personagens más. Câmara Cascudo se refere a Tutu, monstro que dá título a uma delas. É “um animal informe e negro [...]. Não o descrevem, nem há a menor alusão a um detalhe físico. Sabe-se apenas que, à sua simples menção, as crianças fecham os olhos e procuram adormecer sob o império do medo”¹⁰⁰. Seu nome é uma corruptela da palavra quitutu, do idioma quimbundo ou angolês, que significa “papão”, “ogre”.

Grande parte dos acalantos apresenta alguma figura horripilante. Na peça, há outros dois exemplos: a Cuca e o Boi da cara preta. Nas canções, a utilização de figuras aterrorizantes é contraposta a um ritmo e a uma melodia profundamente enternecedores. Se a letra tende ao medo, o som nos remete às melhores sensações possíveis, dadas sua leveza e sua ternura.

⁹⁸ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p 21.

⁹⁹ Acalanto é, segundo Câmara Cascudo, uma palavra que designa o ato de acalantar, de embalar. É o mesmo que cantiga de ninar.

¹⁰⁰ Luis da Câmara Cascudo, “Mitos brasileiros”, *Cadernos de folclore*, Rio de Janeiro, 1976, p. 16.

A cena de Macunaíma se encerra com as três músicas acima citadas. Um dos atores sai de cena com o bebê no colo, os demais recolhem os presentes e se retiram também. Deixam no palco apenas um livro de contos. Todos voltam e põem-se a ler uma das histórias. E esse é o início da próxima cena intitulada O Macaco e o grão de milho.

À medida que os atores lêem, a platéia toma conhecimento do começo da história: o senhor Macaco está comendo sua espiga de milho e, sem querer, derruba-a no buraco de uma árvore, melhor dizendo, de um pau. Ele tenta resgatar o alimento mas não consegue. Pede ao Pau que entregue seu milho, mas este não quer devolver. A partir deste momento, os atores interrompem a leitura e passam a encenar o conto. É importante destacar que no conto original a personagem tem nas mãos um “grão” de milho. Porém, na encenação, os atores manipulam uma “espiga” de milho. Por isto, nesta análise utilizo ambas expressões para referir-me ao mesmo elemento cênico.

Temos aqui um exemplo de um tipo de história chamada de conto acumulativo, que nada mais é do que: “uma narrativa em que as palavras e os períodos são encadeadas, articulando-se numa longa seriação”¹⁰¹.

A adaptação feita para a cena é muito fiel ao texto original: o Macaco ameaça o Pau dizendo que se não devolver o milho, ele chama o Machado para cortá-lo, mas ele não acredita. O Macaco vai até o Machado, conta sua história e pede sua ajuda, mas o Machado não quer ajudá-lo. Então ele ameaça o Machado dizendo que chama o Fogo. Este último também não acredita nas palavras do bicho e assim a história se desenrola passando ainda pelo Boi, pelo Açougueiro, pela Rainha até que, finalmente, chega ao Rato, personagem que aceita ajudar:

Macaco – Rato! Ratinho... vai roer a saia da rainha, que não quer prender o açougueiro, que não quer matar o boi, que não quer beber a água, que não quer apagar o fogo, que não quer queimar o machado, que não quer cortar o pau, que não quer me dar o meu grão de milho!?

Rato - Já vou!

¹⁰¹ Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, Global, 17ª ed., 2001, p. 155.

Macaco – Rainhaaaaa! O rato já vem vindo pra roer a sua saia!

Rainha – Ai, não, não, não! Diga a ele que não venha que eu mando prender o açougueiro!

Açougueiro – Diga a ele que não venha que eu vou matar o boi!

Boi – Nãooooo! Diga que não venha que eu bebo a água!

Água – Diga ao boi que não venha que eu apago o fogo

Fogo – E eu queimo o machado

Machado – Não, eu corto o pau!

Pau – Ai, não, não, não! Eu te devolvo o teu grão de milho!¹⁰²

O macaco sai de cena contente comendo sua espiga de milho. Os demais atores trocam de figurino, ou melhor, de pano, ali mesmo. Eles agora cantam e contam a história da próxima cena: Helena Pereira, uma menina que não pode sair para brincar, pois seus pais não deixam

Aqui também vemos uma recriação cênica muito próxima ao que é proposto no conto original. Há inclusive a utilização de um narrador externo ao contexto da história. Figura esta que possibilita um maior detalhamento do texto e também permite uma descrição mais aprofundada acerca da menina, de sua relação com os pais e de seu grande amor: um pássaro.

Os adultos são aqui representados por bonecos gigantes. Isto recria no palco uma situação comum para a criança: relacionar-se com pessoas bem maiores que ela própria. Os diferentes tamanhos entre a menina e os seus pais nos aproxima da filha, faz com que nos identifiquemos com ela, uma vez que também somos pequenos diante daqueles seres enormes. Os gritos de bronca e de proibição vêm de bocas muito altas, reproduzindo uma situação recorrente para as crianças. Desta forma, os adultos podem, por um pequeno momento, sentir-se do outro lado.

A história é a seguinte: em um certo dia, a mãe de Helena, que está cozinhando e precisa de água, manda a empregada até a fonte. Chegando lá, ela encontra um pássaro. É um animal tão lindo, com um canto tão bonito, que ela

¹⁰² Jose G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p. 26.

decide parar e ouvir e por lá fica. Com a demora da criada, a mãe de Helena decide ir ela mesma até a fonte, mas quando chega acontece a mesma coisa. Ela também fica por lá, hipnotizada pelo belo canto do bicho. O pai de Helena, depois de inteirar-se do acontecido, decide ir procurar as duas mulheres. Vai até o poço e ouvindo a música não consegue fazer outra coisa senão ficar por ali também.

A menina decide ir à procura deles e “quando chegou na fonte, o pássaro voou até ela, tomou-a nos braços e deixando todo mundo com cara de bobo, partiu como ela em direção ao Sol!”¹⁰³. Os atores cantam e tocam: “Era uma vez uma menina chamada Helena... / Pereira! Helena Pereira! Helena Pereira! / Foi embora, voando e cantando lá fora. / Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá”¹⁰⁴. No centro do palco os dois, a menina e o pássaro, dançam e rodopiam.

A cena seguinte é: Cantigas e brincadeiras. Nela é apresentada uma seqüência composta inteiramente por canções, umas emendadas às outras. É como naquelas brincadeiras de rua em que todos correm para lá e para cá e cantam as músicas que lhes vêm à mente. Não há uma seqüência lógica. Há, sim, um clima de jogo, em que todos podem propor e participar. Eles correm, dançam e pulam.

Eles brincam e cantam canções como: *Onde está a margarida?*, *Terezinha de Jesus*, *O cravo brigou com a rosa* e *Ciranda cirandinha*. São inúmeras músicas e todas muito conhecidas, o que propicia a participação efetiva da platéia: os espectadores cantam junto com os atores.

E, cabe aqui um comentário a respeito dessa última cena. O diretor da atual montagem, Chico Cabrera, afirma que em certas apresentações o espetáculo termina neste ponto, tamanha é a participação do público. Algumas vezes, as crianças chegam a invadir o palco para cantar e dançar junto com os atores. Todavia, voltemos à análise do texto.

A cantoria iniciada na cena das cantigas e brincadeiras é interrompida. Novamente adentram o palco os dois índios, Caru e Rairu. É o epílogo: O fim do mundo. Tudo se passa como no início da peça. Mas agora é o

¹⁰³ *Idem*, p. 29.

¹⁰⁴ *Idem*, *ibidem*.

filho quem guia e o pai, bem mais velho, segue cansado e curioso. Caru, agora, põe-se repetir as perguntas que outrora respondia.

O espetáculo se encerra da mesma maneira que se inicia. E vemos, de uma maneira muito poética e simples, que o ensinar e o aprender são faces da mesma moeda. A posição de guia é transitória, o novo assume o lugar do velho. Logo ele tem de dar o lugar a outro. E assim infinitamente em ciclos constantes de começos e fins:

Caru – Por onde me levas, Rairu, meu filho?

Rairu – (pausa) Te levo pro fim do mundo!

Caru – Fim do mundo?

Rairu - Isso, pro fim do mundo, onde tudo acaba, onde tudo termina!

Caru – E onde é esse tal de fim de mundo, onde tudo acaba, (...) falta muito pra chegar?

Rairu – (depois de observar em silêncio os resmungos do velho) Chegamos... é aqui!

Caru – Ué...(olhado ao redor) Mas aqui não é o começo?

Rairu – É

Caru – Então, Rairu

Rairu – Então, Caru, meu pai, o fim do mundo não é sempre o começo?¹⁰⁵

E eles acabam no mesmo ponto em que começam a caminhada. Voltam ao ponto em que não há nada, nem casa, nem gente nem bicho, nem estrela, nada. É tempo de reinventar, de recomeçar. Os dois riem e se dão as mãos. Entram num buraco e trazem para o palco os outros atores. Eles cantam a música de abertura. Encerram a caminhada e o espetáculo.

¹⁰⁵ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p.35.

2.2.4 – O eterno retorno e o herói.

Como já vimos, os contos apresentados no espetáculo tem referência direta com nossas tradições. A peça tem uma carga ancestral evidente. São figuras, objetos e sons apresentados em histórias profundamente ligadas à cultura brasileira. Entretanto, há dois fatores contidos na estrutura do espetáculo que merecem destaque: os ciclos de fins e começos e a presença do herói.

Começemos pelas constantes seriações de términos e recomeços. Ao longo do prólogo, das seis cenas e do epílogo, os espectadores são colocados diante de séries de criações e recriações da natureza. E isto é algo, ao mesmo tempo, individual e universal, que nos remete a nós próprios e, também, à formação de nosso povo.

As situações de criação e de destruição, de nascimento e de morte são apresentadas por meio de contos populares. Porém, apesar de estar presente em toda estrutura do espetáculo, o aspecto cíclico é percebido principalmente em duas partes, no prólogo e no epílogo. São as duas pontas do espetáculo, que emolduram e transformam a peça também num grande ciclo.

Vemos, nessas cenas, a contraposição do velho e do novo. E ao iniciar a peça dessa forma, Capella e Rocha nos fazem observá-la sob esse prisma: a relação entre o pai e o filho. Há uma dualidade aparente, pois eles caminham juntos, estão no princípio de tudo. Caru, o pai, é quem guia. E por mais que queira parar ou distanciar-se, não pode. Rairu, o filho, tenta desvincular-se do pai, mas também não consegue. Eles estão ligados física e simbolicamente.

Vemos um pai que ensina seu filho. A dependência do jovem para com o velho é mostrada de forma clara na cena. É uma espécie de vínculo, uma ligação entre criatura e criador. O jovem necessita de seu pai e isto fica evidente em diversas passagens: ele precisa de respostas que lhe permitam compreender o mundo que o rodeia. Então, busca na sabedoria do outro as explicações que necessita. Existe, em alguns momentos, uma relação de mestre e discípulo:

Rairu – Que bonito pai! Olha o céu ta nascendo! Como é grande.

Os dois ficam olhando encantados. Uma pequena festa.

Rairu – Caru, meu pai, e ele não cai na minha cabeça?

Caru – Não, Rairu. O céu fica pendurado lá no alto e enfeita o mundo [...].

Rairu – Ah! Eu não quero caminhar mais, não! Não quero mais sair daqui debaixo do céu.

Caru – Teu desejo será atendido, Rairu. O céu te seguirá por onde tu fores.¹⁰⁶

Em outros momentos, Rairu não procura por respostas. O que o menino quer é algo simples e que está presente em toda relação de pais e filhos. Ele quer um colo reconfortante, quer o carinho e a atenção de seu companheiro de andança:

Caru – [...] Agora chama o sono. Vamos dormir.

Caru deita e dorme a seguir. Rairu continua olhando o céu.

Rairu – Pai!?!?

Caru – Hummmm?!?!

Rairu – Não consigo dormir. Chamei o sono mas ele não veio não.

Caru – Tenta outra vez...

Rairu – (Fecha os olhos e tenta) Ah! Não consigo pai. Eu chamo, chamo, mas ele não vem.

Caru acorda, abraça o filho e canta para o Deus do sono.

Caru – Acutipuru, Acutipuru, empresta vosso sono pro meu filho que é Rairu.¹⁰⁷

É um novo ser que vai sendo moldado à semelhança de outro. Pai e filho exibem uma profunda ligação. O mais velho não transmite apenas informações. Ele repassa ao filho o seu próprio modo de enxergar o mundo. Rairu busca na figura paterna os paradigmas para sua existência, procura por subsídios importantes ao seu crescimento, material e emocional.

¹⁰⁶ José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p. 08.

¹⁰⁷ *Idem*, pp. 08 e 09.

Os descendentes garantem àqueles que deixam de existir, a continuidade. Ao repassar o seu conhecimento às jovens gerações, os homens estão perpetrando a sua concepção de mundo. São pequenos ou grandes fatos que não morrem conosco, vão adiante.

E é por isto que deixamos de ver simplesmente índios em cena. Não é mais uma situação particular, ela ganha amplitude. Nós passamos a vislumbrar a nossa própria existência no mundo.

A abordagem dos constantes ciclos de recomeços nos reporta ao conceito do eterno retorno. Teoria esta abordada e discutida por alguns filósofos, entre os quais Nietzsche e Mircea Eliade. Autores que recorro para embasar alguns apontamentos contidos neste estudo.

Para Nietzsche o eterno retorno nos apresenta, *grosso modo*, uma concepção de mundo fundamentada em repetitivos ciclos da vida. A existência humana e a própria natureza, estão ligadas a fatos que ocorrem no passado, acontecem no presente e se repetem por toda a eternidade. Há um movimento circular do tempo e das coisas, tudo volta a acontecer uma infinidade de vezes: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e inúmeras vezes [...]. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!”¹⁰⁸.

As primeiras formulações desse conceito filosófico aparecem pela primeira vez em *A Gaia Ciência* (1881-1882) e tem como base principal o estoicismo, antiga doutrina filosófica grega fundada no século III a. C., por Zenão de Cítio. Conceito no qual está proposto um tipo de vida em perfeito acordo com a natureza. O filósofo nos sugere ainda a negação de tudo que seja externo ao ser. Ele afirma que o homem sábio obedece à lei natural e se reconhece como uma peça na grande ordem do universo.

Nietzsche nos faz refletir sobre nossa própria existência e nossos atos. O autor nos faz pensar e repensar cada atitude, cada ação, pois estamos fadados a voltar eternamente a este mundo. E, portanto, devemos ter certeza

¹⁰⁸ Friedrich W. Nietzsche, *Obras incompletas*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, pp. 208 e 209.

daquilo que fazemos e construímos durante nossa vida. Existir passa a ser um ciclo interminável de começos e fins.

E a peça nos coloca frente a tais ciclos. Somos postos em contato com histórias de nossa cultura. E isto nos possibilita reviver, por meio dos contos e personagens, a nossa própria história nesse mundo. A princípio, o espectador adulto é levado a se defrontar com suas memórias e sua trajetória pessoal. E em seguida, a rememoração de suas lembranças é o que lhe permite perceber-se inserido em um contexto maior. Pois assim, ele se vê como conhecedor de diversos aspectos da cultura a qual está ligado.

As crianças percorrem o caminho contrário ao realizado pelo adulto. Para elas, a peça é o momento de inserir-se na cultura presente à sua volta. Ela tem diante de si elementos preciosos para a sua formação, no âmbito individual e coletivo.

A observação do caráter cíclico da peça indica um caminho diferente desse que realizamos cotidianamente, fixado e determinado numa linha cronológica de tempo e espaço. Temos a oportunidade de observar a nossa trajetória coletiva e simbólica, na qual as repetições são os grandes marcos. Somos apresentados a um tipo de história sagrada, “preservada e transmitida por intermédio de mitos. Mais do que isso, é uma história que pode ser repetida de maneira infinita, no sentido de que os mitos servem como modelos para cerimônias de reatualização periódica dos importantes eventos ocorridos no princípio dos tempos”¹⁰⁹.

As histórias presentes no texto têm por base os nossos mitos. E estes têm, ao mesmo tempo, a capacidade de preservar e de transmitir os paradigmas necessários às relações estabelecidas pelo homem durante sua existência. Os elementos míticos são repassados à humanidade desde tempos remotos. E, tais modelos, apresentam as constantes repetições pelas quais os homens e também a natureza passam constantemente. São ciclos intermináveis.

Para o homem arcaico a vida é a imitação do mundo celeste, isto é, a existência sobre a Terra se dá em locais recriados a partir de exemplos míticos.

¹⁰⁹ Mircea Eliade, *O mito do eterno retorno*, São Paulo, Mercuryo, 1992, p.12.

Assim, as cidades e as aldeias que são o berço de determinadas civilizações ancestrais tornam-se exemplos para as próximas. As novas moradas devem ser também reconstruções ideais de locais míticos.

Os ciclos de repetição são encontrados em várias esferas de diferentes culturas. Assim, uma ação aparentemente banal pode ser considerada pertencente à tradição de um determinado povo, por ter sido em tempos imemoriais praticada por heróis e figuras divinizadas. O ato de comer e mesmo o casamento são mais que meras necessidades fisiológicas. São, para as culturas tradicionais, “ecos dos protótipos míticos”¹¹⁰. O próprio ser humano não pode ser reduzido apenas a sua condição material, rude e inacabada. Seu valor está vinculado a sua capacidade de recriar o ato primordial, de repetir o exemplo mítico.

Para nossos ancestrais, não há o reconhecimento de “qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo que ele faz, já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros. [...] O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial”¹¹¹.

A humanidade, ao longo de sua trajetória, confere uma valoração diferenciada a determinados elementos e lhes atribui um significado que extrapola sua simples existência material. São artefatos, localidades ou seres que auxiliam os heróis ou deuses em sua estada junto aos homens comuns. Certas pedras e árvores, montanhas e rios, passam a ter uma importância transcendental, pois fazem parte da rememoração de um ser divinizado. E, por este motivo, são destacados do lugar comum e inseridos no universo lendário.

Os rituais têm a função de aproximar os dois contextos: o mítico e o material. Para tanto, são utilizados diferentes procedimentos como roupas, pinturas corporais, esculturas e toda sorte de objetos com potencial de interligar este mundo ao outro. E esses cultos novamente apresentam os mitos, raízes da

¹¹⁰ *Idem*, p.18.

¹¹¹ *Idem, ibidem*.

criação de qualquer povo. Os ritos de um povo retomam os atos primevos, realizados em tempos ancestrais, e os lançam ao presente.

Porém, não são os mitos fórmulas fechadas, nem são os rituais padrões a serem copiados. São modelos compostos por símbolos, que oferecem a cada nova geração a oportunidade de resgatar elementos importantes à sua existência. Por isso, o universo mítico deve ser entendido como meio de abordagem para temas amplos, intrínsecos ao homem e ao contexto que o cerca. As vidas humanas devem ser reedições da existência primordial. E é isto que garante o caráter das infinitas repetições. É como um pai que ensina o seu filho. Ao jovem, é apresentada uma concepção de mundo baseada nas vivências de seu genitor. Ele passa a enxergar diversos elementos pelo prisma do mais velho.

Em *Panos e lendas*, tudo nos remete a estes movimentos cíclicos. Para os pais, sentados na platéia, é um momento de proximidade com os tempos idos. A peça significa para os adultos a oportunidade de resgatar lembranças amainadas ou mesmo esquecidas. E então, pais e filhos, ali, sentados juntos, cantolam canções de infância. O que para uns é o momento presente, para outros é a oportunidade de rever o passado, e reavivá-lo.

No prólogo há dois índios vestidos em túnicas de lã crua e amarrados, um ao outro, por uma corda que mais parece um cordão umbilical. Só eles existem, são os homens primordiais. E como público, percebemos o isolamento dessas figuras. No jovem percebemos uma vontade que é pura expansão e na figura do pai, vemos a preocupação, a rudeza de quem tem a difícil tarefa de liderar. Mas, enxerga-se também na figura do índio mais velho, a paciência de quem tem o conhecimento, de quem ensina.

Ao assistir a cena, somos levados a pensar na solidão de existir num mundo ainda em construção. Aquelas duas figuras têm uma ligação conosco, com o nosso crescimento e descobrimento do mundo. Ao final da peça, no epílogo, os postos são trocados, o pai, agora bem mais velho, é que questiona e indaga ao filho, o novo guia, que caminhos eles devem tomar. O ancião reclama de dores, cansaço e mostra-se incapaz de continuar a caminhada. Ele não tarda a esgotar

seu tempo sobre a terra. Uma nova transição não demora a ocorrer e assim outro ciclo é fechado.

Somos levados a pensar nesse encerramento. Logo a morte deve chegar para carregar consigo o idoso pai. Contudo, ao percebermos o crescimento do filho é inevitável que vejamos nele também seu próximo passo: a paternidade. Já amadurecido, o filho deve agora alcançar o degrau seguinte de sua jornada neste mundo. Ele não tarda a tornar-se pai, trazendo à luz um novo ser para assumir o seu antigo posto. E assim se reiniciam as seriações sem fim.

Existe ainda no texto, um outro momento no qual se observa a abordagem de elementos relacionados ao conceito do eterno retorno. Refiro-me à cena dois: A Pedra e a Cana.

Como visto, na cena as personagens-título realizam uma disputa. Elas pretendem descobrir qual delas possui a existência mais assemelhada à vida do homem. E depois de algum tempo de discussão, a Pedra afirma que o homem tem uma vida muito longa, assim como ela que possui uma duração praticamente infinita. A Cana diz que possuir uma vida longa de nada adianta. Ela declara ainda que a condição essencial da vida humana é a capacidade de se reproduzir. E essa possibilidade a Pedra não tem. E com esse argumento a Cana vence a disputa, pois assim como o homem, ela mesmo depois de morta continua sua história, por meio de seus descendentes, no caso, de seus brotos. Nas palavras do texto:

Pedra – Essa vantagem não me afeta
Pois o homem é igual a mim
Terá uma vida muito longa
Como a minha vida é longa
E num tem fim!

Reações gerais

Cana - Não! Como a minha vida

A do homem há de se parecer

Se morro, morro contente

Pois em meus filhos vou renascer.¹¹²

Reações gerais

O texto tem uma maneira muito direta e singela de tratar da morte, pois ela é apresentada na cena de maneira absolutamente natural. As constantes recriações são transportadas para dois entes da natureza. Isto nos mostra que os ciclos de nascimento e de morte estão presentes em todos os âmbitos da natureza, nos mais diferentes elementos.

A outra cena a ser destacada é a de Macunaíma. A personagem chega ao mundo como uma representação da própria esperança. Um nascimento é a consolidação de nossa trajetória na terra. É nossa garantia de memória, guardada e repassada pelo novo ser, o qual alimentamos com comida e conhecimento. É a tradição repassada, a linha ininterrupta que nos liga ao futuro e ao passado. Porém, além de evidenciar novamente o mito do eterno retorno, ele é uma reedição da figura lendária do herói.

Ele é o novo e desde o seu nascimento, torna-se o depositário dos anseios de seus companheiros. Todos o presenteiam, não há ninguém em tão mau estado que não possa dar um mimo, por mais simples que seja, ao recém-chegado. Ele carrega consigo os desejos de seu povo.

Como visto anteriormente, o nome utilizado pelos autores indica a importância da personagem. O nome Macunaíma nos remete a um herói brasileiro, de tradição indígena. Ele é, para diversas tribos da Amazônia, um misto de homem e de deus. É um ser com a capacidade de abrir novos caminhos e guiar o seu povo. O que alude à descrição do ente mitológico, pois:

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial.
[...] Não obstante, serão encontradas variações

¹¹² José G. Rocha e Vladimir Capella, *op. cit.*, p. 19.

surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito – e a própria omissão pode dizer muito sobre a história [...].¹¹³

O herói primordial é identificado como aquele que tem a capacidade para realizar algo, algum feito além do nível cotidiano, acima do normal. Alguém que pode superar a própria existência e que oferece sua vida por algo maior que ele próprio. Seu sacrifício, a entrega de sua própria existência em benefício alheio, garante a essa figura um lugar de destaque entre os seus companheiros.

Ele é um abnegado, distancia-se do comum, de suas próprias vontades. Abre mão de sua felicidade individual. Ele passa a ser a representação de seu povo, é o responsável pela prosperidade de sua gente. Nas palavras de Anatol Rosenfeld, o herói é:

a representação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação. Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional¹¹⁴.

Há diferentes tipos de heróis. Existem aqueles que são reconhecidos por seus feitos de coragem, nas mais diversas e periclitantes situações. Eles são geralmente seres robustos e nunca hesitam em oferecer seu próprio corpo e sua força descomunal para salvar uma ou mais vidas. Um bom exemplo é Aquiles, considerado um dos grandes responsáveis pela vitória dos gregos na guerra contra Tróia.

¹¹³ Joseph Campbell, *O herói de mil faces*, São Paulo, Pensamento, 1995, p. 42.

¹¹⁴ Anatol Rosenfeld, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, Perspectiva, 1996, p.36.

Há outros heróis que são identificados pela grande inteligência e articulação mental. Esses são capazes de desvendar mistérios e vencer labirintos para alcançar seus objetivos. O nome de Édipo pode ser aqui citado. O desafortunado filho de Jocasta e Laio, ao chegar aos portões da cidade grega de Tebas, vence a Esfinge ao decifrar o enigma proposto pelo monstro.

Existem também os heróis que são capazes de extrapolar a vida terrena: possuem dons ou conhecimentos sobre-humanos. São homens que têm o privilégio de entrar em contato com divindades e retornar ao convívio dos demais trazendo consigo informações preciosas para a vida de todos. Podemos também identificar nesse protótipo heróico alguns seres divinos.

Um bom exemplo é o de Prometeu, que rouba o fogo de Zeus e o entrega aos homens. O titã grego é sumariamente punido pelo deus, que o sentencia a ficar acorrentado ao topo do monte Cáucaso, por milhares e milhares de anos. E durante sua estada ali, tem seu fígado devorado por um abutre. Como se trata de um imortal, a ave volta diariamente para consumir seu castigo.

Em determinados heróis notamos a junção dessas aptidões e de outras mais. A única certeza é a de que todos eles possuem uma grande porção de coragem e altruísmo. Os heróis praticam grandes feitos, físicos ou espirituais, que encorajam os que vêm depois deles. Atos que servem de exemplo para todo um povo que se reconhece naquela figura emblemática.

A figura do herói aqui apresentada, não se enquadra na maioria das concepções modernas de tal figura. O que há, segundo Campbell, são reminiscências, traços heróicos recortados de um contexto maior, dos mitos, e realocados em figuras pertencentes aos tempos modernos. O que acaba por tornar a figura incongruente com seu exemplo ancestral, uma vez que o herói arquetípico não está sujeito aos costumes e modismos das épocas.

Tal pensamento também nos é apresentado por Anatol: “um herói não pode ser um herói a não ser num tempo heróico”¹¹⁵. Pois, as figuras muitas vezes identificadas como praticantes de atitudes heróicas, não constituem,

¹¹⁵ Nathaniel Hawthorne *apud*. Anatol Rosenfeld, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, Perspectiva, 1996, p.28.

efetivamente esse ícone. O “adjetivo heróico não constitui ainda o herói substantivo. Subjetivamente, um soldado americano em Vietnam pode lutar *heroicamente* ou *com heroísmo* (com muita coragem). Mas isso não o torna um herói. Para isso se fazem necessários valores circunstanciais e todo o contexto adjetivo, repercussões amplas que transcendem a mera bravura subjetiva”¹¹⁶.

Também para Hegel, o herói só pode existir numa fase específica, que ele chama de *Heroenzeit*. É uma época mítica: “distingue-se pela unidade e interpenetração da individualidade particular e da substância geral, isto é, dos valores religiosos, morais, sociais fundamentais”¹¹⁷. O tempo ideal às figuras heróicas é o ancestral, o primordial. É o período de profunda comunhão entre homens e natureza.

Contudo, para melhor compreendermos a figura do herói Macunaíma, é preciso buscar outro exemplo. Um ser capaz de, ainda hoje, nos colocar em conexão com aquela figura mítica. Segundo Campbell, devemos buscar tal paradigma na figura materna. A mulher abdica de sua vida, segura e conhecida, para adentrar em uma nova etapa. Ela deixa de ser filha e torna-se mãe, é uma jornada perigosa que a modifica para o resto de sua vida.

Cada mulher que abre mão de sua individualidade e decide pela maternidade, passa por profundas transformações. E, em benefício de um outro ser, dá tudo que possui, cede seu corpo para que seja gerada outra vida. E acaba por tornar-se outro ser, cuja consciência e responsabilidade são ampliadas eternamente, pois a mãe está ligada àquela outra vida, a de seu filho, para o resto de seus dias.

O herói tem de passar por provações, tem de ser testado. E dessa mesma forma, a mãe passa pelo processo da gestação e tem a sua frente novos desafios a vencer. E, à medida que os ultrapassa, ela adquire o aprendizado que é necessário para a maternidade. Notem que, ela não aprende a ser uma mãe, mas apenas será preparada para tal vivência. A compreensão dessa nova etapa

¹¹⁶ Anatol Rosenfeld, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, Perspectiva, 1996, p.29.

¹¹⁷ *Idem, ibidem.*

só é devidamente conhecida durante sua ocorrência, na qual a mulher adentra num estágio perpétuo e irrevogável.

Assim também ocorre com a figura heróica. O aspirante a tal condição tem de passar, e muitas vezes não é uma escolha consciente, por provações extenuantes, físicas e mentais. Ele, assim como a futura mãe, prepara-se para enfrentar os desafios que estão por vir. Ele precisa atender às expectativas: “será que ele está à altura da tarefa? Será que é capaz de ultrapassar os perigos? Será que tem a coragem, o conhecimento, a capacidade que o habilitem a servir?”¹¹⁸.

O mesmo acontece com Macunaíma, a criança destinada a nascer infinitas vezes em *Panos e lendas*. Ele também não sabe e tampouco aprende o que é ser um herói. O mesmo ocorre com os vizinhos e amigos do bebê. Eles não têm a intenção de formar um salvador. Eles simplesmente crêem que esse novo ser humano pode realizar as modificações e as melhorias para as suas vidas. O simples nascimento do menino em meio a tanta miséria e atrocidades já o desenha como um forte. E se o herói deve encorajar seus pares, Macunaíma o faz. Seu despertar para esta vida traz motivação para sua gente, que enxerga nele a possibilidade de tempos melhores.

Voltemos ao exemplo da mãe. Apesar de toda a preparação que uma mulher recebe, não se pode precisar se ela está pronta para a maternidade. O mesmo ocorre com o herói, não há testes para esse posto.

É importante ressaltar que “o herói evolui à medida que a cultura evolui”¹¹⁹. Ao mesmo tempo em que as idéias, os costumes e as necessidades de um povo se ampliam, também os conceitos acerca desta figura são modificados. Os heróis primitivos são mais constantemente postos a combater mostrengos. São personagens de culturas ainda envoltas na selvageria encontrada em florestas e vales hostis, repletos de criaturas informes e virulentas.

Todavia, o herói é “a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são,

¹¹⁸ Joseph Campbell, *O poder do mito*, São Paulo, Palas Athena, 17ª ed., 1999, p.135.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*.

para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares”¹²⁰.

Na realidade, o herói é sempre o mesmo. Ele tem roupas, linguagem, cores, peles e rostos variados, mas sempre é o aglutinador das mesmas vontades coletivas. Um ser que não observa características ancestrais, não se configura como um herói: “Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos”¹²¹.

Segundo Campbell, a presença heróica arquetípico ainda é possível, embora, em nossos tempos tal figura demonstre um quadro de esfacelamento. A idéia de herói se confunde com a imagem das celebridades idolatradas dos dias atuais. O herói é sim um exemplo, mas tem uma concepção ampla. E, mesmo que possa vestir máscaras atuais, sempre terá pela frente uma trajetória especial.

Existe uma certa seqüência de ações heróicas, típica, que pode ser detectada em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história. [...] Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da idéia-semente, a idéia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo¹²².

Deste modo, por mais atual que nos possa parecer, sempre estamos lidando com algo que existe dentro de uma ordem própria, pré-estabelecida, ordenada e ancestral.

Em *Panos e lendas*, na cena de Macunaíma, temos um ser em pleno surgimento em meio a pessoas esperançosas, que entregam suas riquezas,

¹²⁰ Anatol Rosenfeld, *op. cit.*, p.26.

¹²¹ Joseph Campbell, *O poder do mito*, São Paulo, Palas Athena, 1999, p.145.

¹²² *Idem, ibidem.*

materiais e espirituais, como em uma grande oferenda ritualística. Todos participam do cerimonial. “A sociedade inteira se torna visível a si mesma como unidade viva imperecível. As gerações de indivíduos passam, como células anônimas num corpo vivo; mas a forma mantenedora e intemporal permanece”¹²³.

O herói está sempre comprometido com os problemas de sua gente. Ele é acalentado e preparado pelas pessoas de seu convívio para sua longa jornada. E é tal figura que nos é apresentada por Capella e Rocha. Pois, “ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso”¹²⁴ que tem a capacidade de inspirar seu povo e conduzi-lo até paragens mais prósperas.

¹²³ Joseph Campbell, *O herói de mil faces*, São Paulo, Pensamento, 1995, p. 369.

¹²⁴ Carl G. Jung, *O homem e seus símbolos*, São Paulo, Nova Fronteira, s/d, p. 110.

Capítulo III

Panos e lendas: as encenações.

3.1 – Vinte e nove anos de história.

Ao longo de vinte e nove anos, o texto é montado três vezes. As duas primeiras dirigidas por Vladimir Capella, em 1978 e 1991; e a atual, que no ano de 2007 encontra-se em sua oitava temporada, tem a direção de Chico Cabrera.

3.1.1 – A montagem original: 1978

O Grupo Pasárgada é agraciado em 1978 com um prêmio de incentivo para montagens de textos inéditos da Secretaria de Estado da Cultura. Eles realizam então uma primeira montagem, ainda com o título de *Contando lendas*. É uma versão simplificada, diferente da versão final que estréia tempos depois em São Paulo. O grupo realiza algumas apresentações em creches, escolas e outros espaços nas cidades do ABC paulista. É uma importante experimentação para todos. Eles sabem que têm nas mãos algo, no mínimo, diferente daquilo que se costuma ver em peças infantis.

A realização da primeira etapa de apresentações é fundamental para a estrutura final do espetáculo. São as experimentações realizadas nesta primeira versão, que propiciam a descoberta dos panos. Elemento que se torna significativo e indissociável da peça. Zé Geraldo comenta:

A Bolla, que era figurinista na época, começou a pesquisar a coisa da cenografia. Foi pesquisar nas artes plásticas, essa coisa da transformação, da mudança de um objeto para outro [...] Então ela falou com o Capella, de se trabalhar com panos. Ele, imediatamente, comprou a idéia e as criações rolaram em cima disso. E aí começou a enlouquecer, transformar pano, e

não sei o que, a cenografia, o espetáculo com os panos e aí ela sacou os figurinos que iríamos ter. Era um exercício de imaginação, você pega um objeto e o altera. Pega um pano e transforma numa flor, num sorvete. Era brincar com aquilo mesmo, ampliar o jogo, descobrir. Nessa montagem que fizemos antes, nós brincávamos com isso, de uma maneira sutil, cautelosa¹²⁵.

É nessa versão que o espetáculo é estruturado tal qual é conhecido posteriormente. Entretanto, mesmo com a oportunidade das primeiras apresentações e das conseqüentes modificações, a insegurança ainda é muito grande. Há inúmeros elementos novos, pouco utilizados. A peça tem um caráter inovador. E isto provoca uma expectativa muito grande quanto a aceitação do espetáculo, por parte do público e da crítica.

Trata-se de um espetáculo originado a partir de um roteiro, cuja encenação está cunhada no jogo e que encontra em tecidos, e em sua manipulação, um de seus pontos mais característicos. É uma peça de experimentação feita para crianças. Para os parâmetros atuais, talvez tais informações não sejam tão impactantes. Mas, em 1978, esse conjunto de elementos causa, nos integrantes do grupo, muitas incertezas.

Há também em cena, músicos e atores cantando e tocando ao vivo. Coisa pouco usual, não apenas no âmbito das produções destinadas às crianças. São sete atores e dois músicos. Existe uma nítida preocupação musical. O interessante é que os intérpretes não são cantores profissionais. Eles então têm de fazer uma preparação específica para realizar o espetáculo.

Mas, finalmente a espera acaba e o espetáculo começa. A tensão e o nervosismo dão lugar à vontade criadora. Rocha relembra o momento: “Nós estávamos morrendo de medo. O que será que as pessoas vão dizer, o que vão entender? Vão sentir o que disso tudo? O [Teatro Eugênio] Kusnet é pequenininho

¹²⁵ José Geraldo Rocha em entrevista ao autor em 12 de novembro de 2006.

e você com praticamente nove pessoas no palco. [...] - E agora? Agora, vamos fazer! Valia a iniciativa e valia a nossa juventude. [...] E foi uma coisa maluca”¹²⁶.

E quando a peça termina a resposta não pode ser melhor: “acabou o espetáculo e todo mundo assim quieto. Então começou aquela coisa. Invadiram o palco e abraçaram os atores. Todos ali no palco, as criança e os pais. E eles diziam: não acredito que o teatro infantil está indo por esse caminho, que tenha encontrado esse caminho”¹²⁷. Tatiana Belinki, em artigo de 1978, nos dá uma perspectiva da aceitação e do reconhecimento da qualidade da peça:

Nesse espetáculo do Grupo Pasárgada, [...] no exíguo espaço da pequena sala do Teatro Eugênio Kusnet acontece uma festa, uma suíte, uma seqüência ritmicamente encadeada de cenas representando dezenas de jogos, cantigas, acalantos, "casos", figuras reais e fantásticas, personagens (até Macunaíma dá o ar de sua graça...) - muitas histórias, fábulas, lendas folclóricas, "mestiças", tão brasileiras. [...] Os panos são os cenários sucintos e principalmente os figurinos em superposições e transformações ininterruptas, criando efeitos surpreendentes de coisas, gente e bichos.¹²⁸

O público parece concordar inteiramente com a opinião da crítica. Pessoas do público constantemente vão, após o término da peça, dialogar com os artistas envolvidos com a montagem. Isto ocorre durante toda a temporada e principalmente em apresentações isoladas, em teatros e espaços de outras cidades.

E, dessa forma, é iniciada a carreira de sucesso do espetáculo. E seus integrantes mostram-se competentes na realização da proposta. A peça supera as expectativas. Vejamos o comentário de Francisco Medeiros, em 1979, no *Jornal da Tarde*:

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Tatiana Belinki. “Relembrando antigas brincadeiras de rua”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>. Consultado em: 20/05/2006.

Ela tem uma qualidade que precisa ser ressaltada: desenvolve o enredo de forma anticonvencional, captando o universo da criança não do ponto de vista do adulto, mas pelo enfoque infantil. Sem os limites rígidos de princípio e fim que costumam caracterizar o enredo das peças infantis, *Panos e lendas* conta a história da criação do mundo com uma viagem através dos mitos, crenças, cantigas e danças brasileiras. Um trabalho maduro e homogêneo do elenco, o que permite dar ao espetáculo um ritmo rápido e agilíssimo. O espetáculo é feito só com panos – eles compõem o cenário, o figurino, transformam-se em personagens.¹²⁹

O espetáculo torna-se referência logo em sua primeira temporada. Está perfeitamente inserido em seu tempo. Utiliza técnicas e procedimentos extremamente contemporâneos e, o principal, é reconhecido por isso. O que se vê no palco é um verdadeiro convite à alegria, com diversas músicas, tecidos e histórias. Rocha comenta:

A gente estava um pouco receoso com essa nova linguagem que a gente estava propondo. Trabalhar com a cultura popular, com a identidade cultural. Pegar essas cantigas, essas lendas, esses contos do universo popular. Você tem o folclore português, o folclore italiano. Você tem canções brasileiras que de alguma forma vieram através dos séculos, através da contação de histórias. E jogamos isso tudo num espetáculo. E aí foi muito legal, muito rico. [...] E foi um marco dentro do teatro que se fazia até então para criança. [...] Bem alternativo, fora daqueles formatos tradicionais, o teatro com a quarta parede, a gente rompeu um pouco com a quarta parede¹³⁰.

¹²⁹ Francisco Medeiros. “Um infantil com endereço certo”.

In: <http://www.vladimircapella.com.br/Pagina/panoslendas/panosgeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

¹³⁰ J. G. em entrevista contida no *making off* do DVD de registro do espetáculo, realizado em ao autor em novembro de 2005.

Com panos e lendas, após a sua primeira temporada, em Novembro de 1978, no Teatro Eugênio Kusnet (atual Teatro de Arena Eugênio Kusnet), realiza apresentações nos teatros Paulo Eiró, João Caetano, Cenarte, SESC-Anchieta. A peça permanece em cartaz por um ano e três meses em São Paulo, entre temporadas e viagens. A primeira versão é dirigida por Vladimir Capella que, também assina a iluminação e as músicas da peça. E participa ainda como ator nas primeiras temporadas, sendo depois substituído.¹³¹

3.1.2 – A segunda montagem: 1991

No ano de 1991 a peça volta a ficar em cartaz. O espetáculo é remontado depois de 13 anos da primeira encenação, agora já sob o título definitivo de *Panos e lendas*. Capella dirige esta versão sob a mesma concepção criada em 1978. O elenco é totalmente reformulado.

Valnice Vieira traça uma nova pesquisa para as recriações dos figurinos, dos adereços e, ainda, para os bonecos gigantes. São outros tempos, ela busca uma possível atualização e o aperfeiçoamento de elementos que conhece tão bem. Pois, além de figurinista, ela trabalha também como atriz na versão original, e tem proximidade com os materiais utilizados. Então ela propõe novos tecidos, objetos e formas para a confecção das indumentárias e aparatos de cena. Rocha comenta:

Os bonecões eram bem diferentes. Os bonecos de 1991 tinham mais movimento que na primeira [montagem] onde eles eram feitos de sacos com flocos. Aqui não, a Bolla teve o cuidado de fazer com tecidos bem finos e, na medida em que o vento passava, dava um ar, uma expressão. Uma coisa super bacana. [...] Tinha uma mudança nas cores e nos contrastes, especificamente feita para essa montagem.¹³²

¹³¹ As fichas técnicas detalhadas das três montagens integram os anexos.

¹³² J. G. em entrevista ao autor em 12 novembro de 2006.

Afora isso, não há maiores novidades. E é, exatamente o fato de não haver mudanças significativas na dramaturgia, que desperta mais atenção. Isto é, saber que na década de 1990, um espetáculo concebido originalmente no fim dos anos 1970, encontra espaço. E mais, ainda é capaz de causar surpresa e admiração. O espetáculo realiza outra longa trajetória. São mais três anos de apresentações.

As críticas da época dão conta da remontagem da obra. Começo por Dib Carneiro, em 1991: *Panos e lendas* é um dos melhores espetáculos para crianças da temporada. [...] já foi encenada em São Paulo no final dos anos 70, época em que ganhou muitos prêmios. Agora, merece repetir o feito e ganhar mais prêmios ainda”¹³³. Entre todos os comentários, talvez o de Pedro Autran Ribeiro seja o que mais claramente nos demonstre que o espetáculo, mesmo após o longo período adormecido, ainda tem muito fôlego:

Inteligentemente os autores vão articulando o surgimento de tudo [...] numa sucessão de cenas que, bem aproveitadas por uma direção, podem fazer um espetáculo inesquecível. Pois é exatamente isso que acontece no palco da sala Jardel Filho. Capella amplia as qualidades do texto com uma direção segura, apoiado em um elenco afiadíssimo que representa e canta com a graça e agilidade necessárias para que a magia se mantenha em pé durante todo o espetáculo. Magia que também deve muito a cenografia, figurinos bonecos e adereços. Um resumo? Imperdível ¹³⁴.

A segunda versão estréia em março de 1991, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cumpre temporada ainda nos teatros João Caetano, Maria Della Costa, Ruth Escobar (Sala Gil Vicente), Hilton, Teatro Municipal e também no Centro Cultural São Paulo (Sala Jardel Filho). Essa montagem permanece três anos em cartaz. A direção novamente é assinada por Capella, que passa a

¹³³ Dib Carneiro Neto. “Panos e músicas contam as lendas”.

In: <http://www.vladimircapella.com.br/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

¹³⁴ Pedro Autran Ribeiro. “Cantigas entre panos e lendas”.

In: <http://www.vladimircapella.com.br/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

responder, também, pela direção musical, ao lado de Marco Antonio Mercúrio Sorrentino.

3.1.3 – A terceira montagem: 1999.

No ano de 1999, Chico Cabrera e a Cia. Pic & Nic estréiam a terceira versão de *Panos e lendas*.

3.1.3.1 – Chico Cabrera.

Ele inicia sua carreira como ator no ano de 1982, no teatro amador, com o espetáculo *Garotos de aluguel*, autoria e direção de Carlinhos Lira. Em 1985, participa de sua primeira montagem como profissional. Trata-se de *Minha nossa!*, texto e direção de Carlos Alberto Soffredini. Cabrera participa ainda de outras montagens escritas e dirigidas pelo autor. Entre as quais: *Na carreira do divino*, de 1986; *Mais quero asno que me carregue, que cavalo que me derrube*, de 1987 e *Alegre vizinhança*, de 1988.

Cabrera atua ainda em diversas outras peças, como: *O noviço e Desgraças de uma criança*, em 1989. Ambos textos de Martins Pena e com direção de Pascoal Conceição. Participa ainda, entre outras, de *Pic nic no front*, texto de Fernando Arrabal e com direção de Mário Galindo, em 1994.

Em 1992, ele e Edu Silva formam a Cia. Pic & Nic. A primeira peça do grupo é: *Um dia de Pic & Nic*, escrita e dirigida pelos dois fundadores. Assim tem início a carreira de diretor de Chico Cabrera.

A peça apresenta as dificuldades e confusões vividas por dois *clowns*, em situações divertidas e comoventes durante um longo dia. Não há a utilização de palavras. As personagens se comunicam principalmente pelo uso de onomatopéias. Nas palavras de Mônica Rodrigues Costa a peça “consegue prender a atenção do pequeno público. Os dois únicos atores representam com

graça as várias cenas curtas e preenchem de ação um palco praticamente vazio”¹³⁵.

A peça estréia em outubro de 1992, e encerra sua trajetória em julho de 1999. Completa a marca, excepcional, das quinhentas apresentações e recebe indicações para importantes prêmios: ao Revelação APETESP 1993 – autor/diretor; e, ainda, ao Prêmio Coca-cola circo-teatro em 1998. Juiara Miranda, crítica da Revista Veja, comenta a montagem: “[os atores] conseguem preencher as cenas de maneira deliciosa. A dupla remete a atenta platéia aos tempos em que a maior diversão do mundo era o circo, com doçura e simplicidade, a montagem caiu nas graças da criançada”¹³⁶.

O segundo espetáculo do grupo é *Avoar*. Texto de Vladimir Capella, com direção também de Cabrera e Silva. É um musical infantil com seis *clowns*. Eles interpretam cantigas de roda e várias brincadeiras. Como visto anteriormente, o espetáculo é montado originalmente em 1985, sob direção do próprio Capella, muito bem recebido e premiado.

A versão da Cia. Pic & Nic segue o mesmo caminho. Eles alcançam marca invejável das duzentas e quarenta e sete apresentações, entre maio de 1996 e janeiro de 1999. É indicado ao Prêmio Mambembe de Direção em 1996; e recebe o Mambembe de Melhor Espetáculo de 1996.

Os dois primeiros trabalhos do grupo somam quase setecentas e cinquenta apresentações realizadas. Juntos abrangem um público que supera os oitenta mil espectadores. São números excepcionais, alcançados por poucas peças ou companhias. Quando pensamos em teatro para crianças, os números tomam um vulto ainda maior. Tornam-se um indicativo da qualidade dos espetáculos.

Em 1999, Cabrera e Edu Silva se dividem. O grupo passa a ter dois núcleos. Chico então decide montar outro espetáculo: “Quando paramos o *Avoar*, o Capella me disse: – Por que você não monta o *Panos e lendas*? [...] Eu sabia

¹³⁵ Mônica Rodrigues Costa. “*Um dia de Pic&Nic*”.

In: <http://www.ciapicnic.com/criticaspicnic.htm>. Consultado em: 20/05/2006.

¹³⁶ Juiara Miranda. “Pic nic”. In: <http://www.ciapicnic.com/criticaspicnic.htm>. Consultado em: 20/05/2006.

que era um marco, um divisor de águas no teatro infantil do Brasil. E então eu fui à luta”¹³⁷.

3.1.3.2 – A montagem da Cia Pic & Nic.

A terceira versão da peça de Rocha e Capella estréia nesse mesmo ano de 1999. O espetáculo permanece em cartaz ainda hoje, tendo ultrapassado a casa das oitocentas apresentações.

Tenho a oportunidade de acompanhar um ensaio no Teatro Ruth Escobar, sob a direção de Cabrera. É de manhã, chego às dez horas, mas os trabalhos já correm há mais de uma hora. Há duas substituições no elenco, duas novas atrizes estão sendo inseridas. São marcas de cena, músicas, trocas de figurinos, manipulação de panos, de objetos e tudo mais que se possa imaginar.

Há um clima escancarado de alegria. Chico é quem comanda o ensaio e além de dirigir, também atua na peça. Mas os atores, aqueles que já fazem parte do espetáculo, também auxiliam nos trabalhos. Eles têm informações necessárias e as transmitem para as duas atrizes recém-chegadas. Eles passam e repassam marcas. Erram. Riem. Acertam, riem mais. Repassam cenas e “deixas”. Fazem provocações, brincadeiras, imitações e lembram de outros atores que, agora, fazem parte da história da montagem.

Eles voltam às marcas, depois voltam aos risos. O clima não pode ser de maior descontração e diversão. É o último ensaio antes de as novatas estrearem no domingo seguinte. Mesmo assim, existe um clima de tranqüilidade na sala.

As brincadeiras e as gargalhadas associadas às músicas, em nada lembram que ali está se desenvolvendo uma atividade regrada, um trabalho tão específico e minucioso como aquele. Os detalhes não são poucos e, entre as entradas e as saídas de cenas, existem inúmeros pormenores. Parece que o elenco se prepara para sua primeira temporada. O entusiasmo com que se

¹³⁷ Chico Cabrera em entrevista ao autor em 01 de junho de 2006.

desenrola o ensaio, em nada denota que a peça está em seu sétimo ano de existência e em sua terceira versão.

Os atores têm a predisposição de quem acaba de conhecer o texto e a vontade de quem aguarda as primeiras reações da platéia. Esperam vibrantes pelos primeiros risos dos espectadores. Na verdade, parece que eu assisto a um bando de crianças brincando. Algumas sabem o jogo e ensinam, as outras aprendem e todas se divertem.

Após o ensaio está agendada uma entrevista com Cabrera. Minha primeira pergunta diz respeito exatamente ao tempo de permanência em cartaz do espetáculo. Mas, após assistir ao ensaio, não preciso mais perguntar. Não preciso das palavras, pois tenho minha resposta de maneira viva. Fica evidente a satisfação de todos de estar ali, de trabalhar com esse texto especificamente.

Já passa do meio-dia. Chico tece os últimos comentários. Reforça algumas marcas, tranquiliza as novas atrizes e confirma o horário de chegada no domingo: duas horas antes da apresentação. Pudera, a preparação da peça é algo que demanda tempo. São diversos adereços e objetos que devem ser acomodados. E ainda há o aquecimento, forte para agüentar o ritmo da peça que mais parece uma maratona.

Acredito que o ensaio está encerrado. Estou enganado. Ele avisa a todos que tem uma conversa marcada comigo e dá algumas instruções. Subimos para o saguão do teatro. Ele me conta que agora se inicia uma parte do ensaio exclusivo para as músicas.

Quando pergunto a Chico sobre a possibilidade de novas montagens, de encerrar a carreira da peça, ele afirma:

As pessoas [atores] dizem – Eu quero fazer coisa nova! – mas o que é fazer o novo? Por que o ator não pode se aprofundar? [...] quando você tem uma substituição dentro do espetáculo, e nós já tivemos muitas, você consegue aprofundar. Aprofunda muito em cada fala, cada gesto, em cada intenção. Busca

alguma coisa diferente, aprofunda mais, o espetáculo nasce de novo, se recria¹³⁸.

Trata-se de um texto emblemático e Cabrera sabe disso. As duas primeiras montagens alcançam um grande sucesso e colocam o texto como referência no panorama teatral. Mas, ao invés de distanciar-se e buscar um caminho para uma concepção exclusiva, ele faz o caminho contrário: decide basear sua versão na concepção original.

Sua opção torna a pressão das comparações ainda mais direta. Mas o diretor sabe que tem bastante espaço para criar. A peça tem minúcias a serem exploradas. E oferece espaço ainda para uma abordagem mais aprofundada de determinados elementos.

Ele põe em cena, assim com nas duas primeiras montagens, uma grande quantidade e variedade de panos que são manipulados pelos atores e transformados em cenários, figurinos e adereços. Assim, os interpretes fazem com que as cenas e as personagens se transformem magicamente à vista da platéia, criando efeitos surpreendentes de coisas, gentes e bichos.

Para tanto, Chico conta com a preciosa ajuda da atriz e figurinista do espetáculo: Rita Ivanoff, que também participara como atriz na montagem de 1991. Ela é uma das peças fundamentais na montagem atual e responde também pela assistência de direção. Está nessa versão desde sua estréia, o que só se repete com o próprio Cabrera. Os demais atores, por mais tempo que tenham junto à peça, não têm a bagagem da longa trajetória de quase oito anos de temporadas.

A maior contribuição de Cabrera parece ser um mergulho mais profundo em questões que, nas montagens anteriores, talvez não tenham sido plenamente investigadas. Ele busca nos ciclos da natureza de começo e fim, o mote principal para sua versão do espetáculo: “é colocada de uma forma extremamente séria essa relação de pais e filhos, relação do envelhecimento. Isso provoca a platéia, emociona a platéia. Põe o público para pensar em como eles tratam seus velhos. [...] É por isso que o espetáculo fala para todas as gerações,

¹³⁸ Chico Cabrera em entrevista ao autor em 01 de junho de 2006.

todos são representados. A criança enquanto criança, o pai... [...] E o final, que eu acho surpreendente, é cíclico, tudo volta ao começo”¹³⁹.

Outro ponto crucial da montagem da Cia. Pic & Nic é a riqueza musical. Chico inclui diversas músicas das mais distantes influências. Desde o folclore alemão até o seu próprio universo de criança: “a música da cena [Macunaíma], é uma música que meu avô cantava e que meu pai canta. Quando a Rita [Ivanoff] vai falar com o Rato, é uma música que meu avô paterno adorava”¹⁴⁰.

E nisto encontramos uma das principais mudanças: aqui todos os atores tocam ao menos um instrumento. São utilizados dois violões, um acordeon, uma flauta transversal, um violino, além de dois ou três pandeiros, reco-recos e chocalhos.

Nas outras versões, sob direção de Capella, não havia essa gama de possibilidades, não se tinha esse “volume” de músicas. Em uma crítica de 1979, na revista *Visão*, Joana Lopes apresenta muito claramente o quadro musical da primeira versão da peça: “[a música] bem colocada e executada ao vivo por dois violões”¹⁴¹.

E para isso, para a ampliação musical, Cabrera precisa de profissionais competentes. Profissionais que além de interpretar possam tocar, dançar e cantar:

Tinha que achar os atores, mas não queria que fossem só atores. [...] Eu achei que tinha que ter atores mais técnicos, mais capacitados do que aqueles que você geralmente encontra. Então eu comecei a procurar atores que fossem músicos, por que eu já tinha feito trabalhos em outros momentos com músicos e os atores cantando junto com eles. [...] Mas na época eu não achava, então fui procurar dentro das faculdades esses alunos, esses jovens atores para que a gente começasse a desenvolver um trabalho. [...] Então eu fui

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Joana Lopes. “Processo criativo”.

In:<http://www.vladimircapella.com.br/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>. Consultado em: 22/06/2006.

até a UNESP [Instituto de Artes], lá eu encontrei o Leandro Pacheco e a Carol Bezerra. [...] Mantive um [músico] que fazia o *Avoar* com a gente, que era o Emerson Ribeiro, que era um violinista, então juntei violão e violino dentro do espetáculo e também fui estudar, comecei a fazer flauta...¹⁴²

O diretor consegue levar ao palco um belo trabalho. A montagem encontra o seu lugar e o público reencontra *Panos e lendas*. No *site* da companhia¹⁴³, encontramos uma grande quantidade de depoimentos que confirmam isto. Há relatos das mais diversas pessoas. São crianças, pais, avós, professores, diretores de escolas, engenheiros, jornalistas etc. Espectadores que tecem comentários acerca da montagem da Cia. Pic & Nic, contam sua experiência e a de seus filhos. Cabrera mostra um trabalho sério e competente. Dib Carneiro Neto, do jornal *O Estado de S. Paulo*, afirma:

Está completando 21 anos. Teve duas montagens anteriores: em 1978 e em 1991, ambas dirigidas pelo próprio autor. Impossível não fazer comparações. Cabrera, na sua versão, parece ter optado pela euforia. Capella, na sua visão de autor, ganha em poesia. [...] Enquanto não soa o terceiro sinal, os atores ficam misturados ao público, conversando e interagindo, numa espécie de preparação para a festa de alegria que vai ocorrer no palco. As cenas que nas montagens anteriores tinham um ritmo mais calmo e lírico, aqui são carregadas de energia. [...] Vale a pena levar a geração atual de crianças para ouvir *Terezinha de Jesus, Escravos de Jó, Tutu Marambá e Boi da Cara Preta*.¹⁴⁴

Mônica Rodrigues da Costa, crítica do jornal *Folha de S. Paulo*, também comenta o espetáculo: “Geralmente, as montagens de Capella são produções caras e com efeitos exuberantes de luz, cenário e figurino. A atual

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ <http://www.ciapicnic.com/pontodevista.htm>. Consultado em: 20/05/2006.

¹⁴⁴ Dib Carneiro Neto. “Primeiro texto de Capella ganha montagem eufórica”. In: www.ciapicnic.com/panos.htm. Consultado em: 20/05/2006.

montagem de *Panos e lendas* é diferente. Simples, com poucos recursos materiais, mas rica em soluções imaginosas”¹⁴⁵.

A terceira versão do espetáculo comprova que o tempo não representa um problema quando se trabalha com uma obra de qualidade. Mérito também de Cabrera que, em tempos de influências maciças da TV e da Internet, apresenta um espetáculo simples, bem dirigido. É uma peça que parece aos espectadores, crianças e adultos, uma deliciosa brincadeira.

Assim como Vladimir Capella e José Geraldo Rocha, que saem na contramão e fogem da mesmice e do senso comum ao escrever o texto, Cabrera também não se entrega aos oportunismos de nossa sociedade de consumo. Não faz adequações para tornar-se mais vendável. A peça continua a apresentar aquilo que a consagrou: canções, histórias e, claro, panos.

O que se vê no palco ainda é uma grande brincadeira. Cada ator veste no início do espetáculo, em média, quinze túnicas que são retiradas uma a uma durante o espetáculo, cada qual numa cena específica. A todo momento o ator é reapresentado ao público, como alguém que está reinventando a história. Em cada cena, em cada troca de roupa, surge uma nova personagem baseada na túnica que é apresentada.

A quebra do ilusionismo é um fator crucial na peça. No momento em que o ator “reelabora” aquele objeto ou tecido e atribui a ele um novo significado, a transformação fica explícita; e ele apresenta para a criança um processo semelhante àquele que ela tem em seus próprios jogos.

Em casa, a criança brinca com um avião, mas ao ouvir o chamado da mãe deposita-o no chão devolvendo-o à realidade como caneta. Na peça também é assim. O mesmo pano que, em um momento representa uma pedra, noutro momento transforma-se em vestido. E, tanto o pano quanto a caneta, ganham ainda muitos outros significados, dependendo apenas da brincadeira ou da cena.

¹⁴⁵ Mônica Rodrigues da Costa. “*Panos e lendas* é simples e criativa”. In: www.ciapicnic.com/panos.htm. Consultado em: 20/05/2006.

Na entrada do teatro há, assim como nas outras versões, uma recepção ao público. Todos os atores-músicos estão nessa abertura. Cantam, tocam, conversam e guiam os espectadores para seus lugares. Depois de acomodados, as crianças e os pais pedem as músicas que querem ouvir.

E esse procedimento, deixa clara a proposta da encenação. Percebemos nitidamente uma relação direta com a platéia, que se estende por todo o espetáculo. Então, depois dos pedidos atendidos, os atores sobem ao palco e, mantendo o mesmo clima de brincadeira, iniciam a peça.

Não há quarta parede, as histórias são contadas diretamente para a platéia e durante todo o tempo ouvem-se as vozes, ora das crianças ora dos adultos, acompanhando as cantigas. É um momento de união, quase como numa brincadeira de quintal, entre pais e filhos.

Ao assistirmos a encenação de Cabrera percebemos nitidamente a valorização das cenas de abertura e de encerramento. Nossa percepção da peça é direcionada para as repetições, para os constantes ciclos de fins e recomeços. E esse é um dos aspectos que analiso no próximo capítulo.

3.2 – Uma descrição do espetáculo.

Esta descrição tem por base o registro em vídeo de *Panos e lendas* com a direção de Chico Cabrera, realizado em novembro de 2005, no Teatro Ruth Escobar. Minhas visitas ao espetáculo e aos ensaios durante a temporada de 2006, no mesmo teatro, servem também de referência para a elaboração desta apresentação.

Os trabalhos de preparação do espetáculo começam no corpo dos atores. Há uma expressão que Cabrera utiliza ao descrevê-los, que nos dá a dimensão do intérprete na peça: ator-cabide. Nenhum outro termo se aproxima mais da realidade vista no palco. São túnicas sobre túnicas¹⁴⁶, panos sobre panos. E, por vezes, é preciso trocar os figurinos mais de uma vez em uma mesma cena.

¹⁴⁶ Para a descrição dos figurinos as expressões “bata” e “túnica” são por mim utilizadas como sinônimos.

As roupas, sobrepostas umas às outras, mudam a visualidade do corpo dos intérpretes. Eles parecem maiores, mais largos e gordos. A mobilidade também é alterada. Imagine correr, saltar e dançar usando oito, nove ou dez túnicas cujo comprimento passa dos joelhos. E eles ainda tocam os seus instrumentos: violões, acordeom, violino, timba e flauta.

Quando os atores giram, as batas criam um bonito efeito. São camadas e camadas de tecido que rodopiam, cada uma delas com uma densidade, uma cor e um caimento específicos. Os panos desenham no ar contornos únicos, num giro descompassado e belo, como um peão que perde as forças e está por cessar seu movimento.

O palco também tem de ser preparado para o grande jogo. No fundo, ao centro, encontram-se dois enormes panos acinzentados. Eles estão presos ao urdimento do teatro, e caem até o chão. Os tecidos adquirem o aspecto de uma tenda, com uma pequena abertura junto ao piso do palco.

Os dois panos cobrem dois grandes objetos. São, na realidade, grandes caixotes de madeira, de cor clara. Todavia, isto só é revelado no final do prólogo. Os caixotes possuem alças feitas de cordas, pelas quais são arrastados em diversas cenas, durante o decorrer da peça.

Cinco grandes fitas de tom azul claro tremulam o espetáculo todo, balançam leves, ao sabor dos ventos: penduradas em uma das varas do teatro e pairam sobre os atores.

Existem seis cabideiros de madeira, três de cada lado do palco. Neles estão pendurados alguns adereços como chapéus, lenços e tecidos. Ao lado de cada suporte encontra-se um caixa de madeira, dessas utilizadas nas feiras. Nelas são guardados outros objetos de cena e alguns instrumentos, como apitos e chocalhos.

A peça, como dito anteriormente, é iniciada na escadaria que dá acesso à sala Dina Sfat, no Teatro Ruth Escobar. Os atores recebem o público na porta da sala com duas músicas: *Alecrim dourado* e *Peixe vivo*. Os espectadores adentram o espaço ao som das cantigas tocadas e cantadas ao vivo

Os intérpretes adentram a sala em direção ao palco. Eles acompanham os últimos espectadores, como numa pequenina procissão. O único que fica distanciado é Cabrera. Ele, tanto no espetáculo gravado como nas apresentações que eu assistira, se posiciona no pequeno corredor que separa a platéia ao meio. Chico observa atentamente a acomodação dos espectadores. Vez por outra, ele dá algumas informações ao público, ou mesmo, aponta lugares que propiciam uma melhor observação do espetáculo.

É grande a atenção dada à platéia. Quando o espetáculo termina, os atores se despedem e saem pelas coxias. Eles então reaparecem, para alegria geral, no *hall* do teatro, dão um último adeus e conversam com quem esteja interessado em conhecer mais acerca da montagem e do grupo.

Todavia, voltemos ao início do espetáculo. Todos adentram a sala e as portas são fechadas. Os intérpretes estão próximos ao palco, cantam e tocam. Cabrera junta-se a eles. Eles seguem com a cantoria. A seqüência de canções é: *Samba lelê, A dona Aranha, O sapo não lava o pé, O tralalalalala ô, Flor minha flor e Dona Maria que dança é essa?*

Porém, as músicas não são simplesmente conectadas umas às outras e reproduzidas de forma mecânica. Há, durante toda essa “cena zero”, um ar de cumplicidade. Os atores estabelecem uma relação muito direta com pais e filhos. Pois grande parte dos espectadores sabe as cantigas e prontamente se põe a cantarolar. A seqüência de cantigas também não é fixa e, em algumas apresentações, os espectadores podem escolher as músicas que querem ouvir.

Durante a seqüência musical, os atores voltam a se movimentar. Eles ocupam as laterais do teatro e aproximam-se do público. Eles brincam e comentam as cantigas: “- Essa música é para chorar! Alguém chorou? Não? Sim? Então, vejamos uma outra mais animada. Vamos lá!” Isto ocorre durante toda a primeira etapa.

Encerrada essa introdução os atores sobem ao palco. Eles cantam a primeira canção prevista no texto e dão início ao prólogo.



Fábio Pinheiro, Tânia Marilis, João Rocha, Rita Ivanoff, Marina Fossa, Chico Cabrera e Weslei Soares.

Prólogo: A origem do mundo

Os intérpretes tomam seus lugares e a iluminação do palco é acesa. Isto nos proporciona uma melhor observação das cores e detalhes dos primeiros figurinos, que têm tonalidades de ocre e alaranjado. Não são todos iguais, uns são lisos e outros possuem estampas de listras, quadrados ou folhas.

Há uma troca de posições entre os atores durante a música. O que se vê é uma movimentação bastante simples e delicada. Não há exageros, a movimentação é fluída e contínua. Em meio à coreografia dois atores deixam o palco. Eles saem afim de se preparar para a continuação da cena. Os demais atores continuam a cantoria. Até serem interrompidos pelo som das batidas de um

cajado contra o chão. São os dois atores que retornam, um carrega o outro nas costas.

A música cessa, todos saem apressados pelas coxias. Apenas as duas figuras permanecem em cena. Eles agora interpretam Rairu e Caru, os dois índios. A luz muda, de uma iluminação geral passa para uma luz avermelhada, de intensidade mais fraca. Ela nos remete a um clima mais seco, desértico. Caru põe Rairu no chão.



Chico Cabrera e Weslei Soares.

Os dois usam figurinos iguais: batas listradas verticalmente com três cores: bege, azul-claro e azul-escuro. Sobre a túnica há um outro tecido semelhante a uma rede de pesca. Os dois atores estão ligados por esse pano entrelaçado que, ao se enrolar, assemelha-se a uma corda. Caru, o pai, leva na

mão um cajado grande. É um pedaço de bambu com aproximadamente dois metros de comprimento. Ambos têm um pequeno cocar na cabeça.

Na cena Rairu, o filho, segue Caru o tempo todo. A longa caminhada empreendida por eles é mostrada no palco, em grandes movimentos circulares. Em certo momento Rairu encontra uma pedra. Ela é representada por meio de gestos, não existe um objeto.

A pedra então é quebrada ao meio e uma das partes é arremessada para o alto. Com sua ação, a personagem cria o céu e a iluminação é alterada. O tom avermelhado é retirado. Uma luz azul preenche o palco e nos remete à claridade de uma noite de luar. No fim da cena, o filho decide lançar a outra metade da pedra aos ares. Assim ele cria o Sol e, por consequência, as luzes da cena novamente são modificadas. O palco volta a ser clareado com a iluminação geral.

Rairu então adentra no buraco que é formado pelas quinas dos dois caixotes que estão encobertos pelos panos cinzas, descritos anteriormente. Depois de algum tempo ele retorna e traz consigo os demais atores. É a descoberta de outros seres humanos.

Eles saem ainda vestidos com as primeiras túnicas. Apenas dois deles apresentam as roupas da próxima cena, ambos trazem consigo os seus violões. Os dois usam figurinos coloridos que contrastam bastante com os demais.

Cena 1: Os bichos

A cena tem início com uma outra canção. Enquanto a música se desenrola os atores cantam e arrumam o palco. Os tecidos acinzentados do fundo são afastados e os caixotes descobertos. Eles retiram as batas, alguns buscam acessórios nos cabideiros e nas caixas. Rapidamente todos estão prontos. É um momento de exuberância das cores.



Rita Ivanoff, Marina Fossa e Chico Cabrera (fundo).

Para representar a Onça, a atriz usa um tecido que remete à pele do animal, sobreposto a uma grade bata alaranjada. Na cabeça ela tem uma faixa com a mesma estampa. Já a atriz que interpreta a Arara tem uma túnica com tons azuis e vermelhos e um chapéu de plumas, nas mesmas cores.

A Cotia mais parece um daqueles monges de desenho animado. Para isto, a atriz usa uma roupa marrom com as bordas bege e um par de óculos muito grossos. Ela tem ainda um xale nas mesmas cores, uma tira de pano bege amarrada à cintura e um chapéu de palha, que se assemelha a uma pequena cesta.

Para o Bem-te-vi, o ator utiliza uma bata marrom e sobre ela, um tecido amarelo claro. Ele está todo enfeitado com tiras coloridas de cetim. Na cabeça usa uma boina cinza-claro com detalhes amarelos, adornada ainda com um tipo de “pom-pom” amarelo-ouro.

O ator que interpreta o Urubu está vestido todo de preto. Usa uma túnica e uma cartola. O único detalhe colorido está no topo do chapéu: um

pequeno penacho azul. Para o Papagaio temos um figurino verde-amarelo muito vistoso. O ator veste uma bata verde com detalhes amarelos nas pontas, inclusive na gola onde se vê tiras amarelas penduradas.

Para interpretar a tartaruga, a atriz usa uma túnica branca com círculos desenhados. Em suas costas há uma cesta de palha que está envolta por pequenas fitas verdes, o objeto representa o casco do animal. Ela usa também um pequeno chapéu quadriculado nas cores bege e marrom.

O figurino do Macaco é diferente dos demais, pois o ator usa uma espécie de macacão bege e, sobre este, um colete marrom. Na cabeça, ele possui uma touca marrom com orelhas feitas com duas metades de um coco, uma de cada lado da cabeça.

Na mesma cena há outra troca de roupas. Novos bichos são apresentados à platéia. A atriz que interpreta a Onça passa a ser a cobra e o ator que interpreta o Bem-te-vi é agora o sapo. E é no fundo do palco que se dá a transformação. A atriz retira o figurino atual e deixa à mostra uma bata estampada cujo desenho imita a pele da serpente. Ela tem em uma das mãos um pequeno caxixi, que representa o chocalho da cobra. Ela apanha o instrumento de uma das caixas de feira, juntamente com um chapéu que lembra um pequeno capacete, arredondado e todo envolto pelo mesmo tecido da bata.

O ator, para representar o Sapo, retira sua bata e deixa aparecer uma outra, toda verde. Ele veste também uma enorme calça com suspensórios, que lembra a vestimenta de um palhaço. O figurino possui três tonalidades de verde, que variam desde um verde-folha (igual ao da bata) até um verde claro. Ele tem também um chapéu arredondado, no qual estão presos um par de óculos de natação que representam os olhos esbugalhados do animal.

Ao final da cena surgem duas novas figuras. A primeira delas é um homem. Para representá-lo, o ator que interpreta o Macaco apenas retira sua touca e põe um chapéu branco. E para a segunda personagem, a índia Canaim, a atriz que representa a Arara retira sua túnica vermelha e vemos uma outra, de cor bege. Ela usa um cocar de flores, uma tira de tecido bege amarrada junto ao peito e tem nas mãos uma planta verde.

A personagem da Índia morre e cai ao chão. Durante a execução da música que conta sua história, a iluminação é modificada, passamos a ver o palco iluminado apenas por uma penumbra. E sobre a atriz caída é aceso um pequeno foco de luz. Um ator se ajoelha ao seu lado e os demais, enquanto cantam, cobrem a atriz deitada com um pano verde. E por uma pequena abertura no tecido vemos surgir a cana. Na realidade, a atriz levanta a planta que ela traz consigo. O ator ao seu lado é coberto por um pano cinza. A música termina e a cena também.

Cena 2: A Pedra e a Cana

A iluminação do palco é vagarosamente intensificada. A luz nos remete a um novo dia que se inicia. Ouvimos sons de pássaros. Aqueles intérpretes deitados no chão estão cobertos, na realidade, por duas túnicas. Eles as vestem e apresentam as personagens que dão título à cena.

A Cana e a Pedra se levantam, espreguiçam e bocejam. Os outros atores vão ao fundo do palco e trocam seus figurinos. As túnicas vistas agora são quadriculadas e chapéus de palha, trajes típicos das festas juninas. Em seguida, dois atores retiram seis longas tiras de tecido branco detrás do pano cinza. Elas estão presas a uma vara no urdimento do teatro: são puxadas e amarradas nos cabideiros. Dessa forma, é criada uma grande estrutura oca, debaixo da qual se desenrola a cena. Vemos uma espécie de tenda de circo vazada, desenhada apenas pelas vigas que, no espetáculo, são as largas fitas.

Após uma curta e acalorada conversa, tem início uma disputa musical entre a Cana e a Pedra. Por meio de um “repente”, as duas personagens pretendem descobrir qual delas tem a vida mais semelhante à do homem.

Há um grande alvoroço, durante o qual todos correm para pegar seus instrumentos. Um dos caixotes que ficam ao fundo, é puxado para a frente do palco. Ele é posicionado ao centro e serve de banco para as duas personagens-título. Os demais intérpretes posicionam-se mais atrás. Um deles

sobe no outro caixote. Todos observam atentamente a contenda. Eles dançam e acompanham a disputa com os seus instrumentos.



Viviane Doné, Chico Cabrera, Wesley Soares, Fábio Pinheiro, Marina Fossa, Rita Ivanoff, João Rocha e Tania Marilis.

A música acaba. A Cana vence o “duelo”, cumprimenta a Pedra e sai de cena. Ela é seguida pela atriz que está em pé sobre o caixote.

Cena 3: Macunaíma

Cinco atores permanecem no palco e iniciam uma nova música. Um dos atores recoloca o caixote que servira de banco na cena anterior, em seu lugar de origem. Todos dançam e uma das atrizes que está fora de cena retorna e se integra à dança. A cantoria é interrompida por um grito vindo das coxias. Todos param e então a atriz adentra o palco. Ela tem em seus braços um boneco negro enrolado em um pequeno tecido claro. Ele representa o pequenino Macunaíma.

Os figurinos não são alterados no início da cena. Apenas a mulher que adentra o palco troca o chapéu de palha por um lenço verde. E à medida que ela comemora o nascimento da criança, os demais atores também o fazem arremessando os seus chapéus para o alto.

Nesse momento é iniciada uma nova movimentação entre os atores. Um deles deixa a cena, os demais desprendem as fitas que estão presas aos cabideiros da frente do palco. Eles deixam presas apenas as duas últimas tiras, que estão mais ao fundo.

Há uma agitação no palco, todos correm. Um ator traz, do canto esquerdo do palco, uma das caixas de feira, que está coberta por um pano colorido. Ele a deposita na frente do palco, ao centro. Uma atriz pega no canto direito do tablado uma cesta coberta por um tecido branco e o coloca sobre a caixa recém posicionada. A mulher vai até a frente do palco e, carinhosamente, coloca o boneco dentro do balaio. A correria é interrompida e todos os atores saem de cena.

Nesse ponto ouvimos um novo som, são tambores. Outra mudança de luz ocorre. O palco é escurecido e um foco de luz é vagarosamente aberto sobre o boneco e permanece aceso durante toda a cena. A partir de então, os atores entram um a um no palco. É uma longa seqüência de personagens que representam tipos característicos: um índio, uma mineira, um paulista, um carioca, uma turista, entre outros. Eles vêm saudar a chegada da criança e todos trazem presentes.

O primeiro ator a retornar ao palco representa um índio. Ele veste uma túnica clara, com estampas de plantas. É um tecido bege emoldurado por uma fita larga de tecido marrom. Em sua roupa vêem-se também pequenas cordas penduradas. Agora, somado aos dos tambores ouvimos novos sons, como o da flauta e o de um chocalho. O índio presenteia Macunaíma com uma rede de pesca e uma pedra. Tem nas mãos um caxixi que usa para realizar uma espécie de ritual, ele parece benzer a criança.

À medida que o índio sai de cena, surge da coxia outra personagem. A luz é modificada e agora vemos um tom alaranjado iluminando o espaço. A nova

figura está vestida uma bata clara, na qual existem muitos panos coloridos pendurados. E tem na cabeça um gorro escuro. Ela traz nas mãos uma pilha de jornais, amarrados com barbante. A personagem aproxima-se de Macunaíma, deposita os jornais ao lado da caixa, acaricia a cabeça da criança e sai de cena.

Em seguida aparece outra atriz. Ela veste uma saia rodada e um ponche cor de vinho, quadriculado. Ela traz nas mãos um jarro de barro que coloca no chão, ao lado da cesta. A personagem coloca sua mão dentro do jarro e espirra alguns pingos de água sobre Macunaíma. É outra benção que ele recebe. A mulher sai de cena feliz, dança e balança a sua saia.



Rita Ivanoff.

Outra mulher adentra a cena. Ela usa um vestido nas cores bege e marrom, estampado com pequenos triângulos e com um “babado” branco na gola.

Possui ainda um avental claro que traz amarrado à cintura e um lenço vermelho na cabeça. Ela carrega consigo uma planta que coloca dentro do vaso de barro: é o seu presente para o bebê.

Então, abruptamente, uma outra personagem aparece em cena. É um homem. Ele corre e está muito agitado. Veste um tipo de casaca quadriculada em tons de cinza, com uma grande gola vermelha. Por baixo ele tem uma túnica nas mesmas cores da roupa de cima, mas com alguns retalhos coloridos costurados nela. Ele traz um grande livro de capa vermelha.

As duas personagens trocam algumas palavras e a mulher sai de cena. O homem dá o livro como presente à criança, colocando-o próximo do cesto. Ele olha para o pulso, faz menção a um relógio e apressado tenta sair. Entretanto, antes que ele deixe o palco, chega outro homem. O primeiro interrompe sua retirada e, posicionado mais ao fundo, observa a cena.



Weslei Soares e Chico Cabrera.

O segundo veste uma bata vermelha com uma bandeira do Flamengo costurada nela. Usa um boné vermelho e um par de óculos escuros. Ele traz nas mãos um brinquedo. É um “vai e vem”, feito com garrafas plásticas. Após algum tempo, a nova personagem chama pelo outro homem. O flamenguista atira uma das partes do brinquedo para o outro, eles brincam. Até que, o homem do relógio pára o jogo e vai embora.

Aquele que permanece em cena presenteia a criança com o brinquedo. Ouvimos então, uma música bastante animada que prenuncia a entrada da próxima personagem. Ao mesmo tempo em que o flamenguista deixa o palco, a outra figura entra. E ela nos remete ao nordeste brasileiro.

O ator está com uma bata em tons de terra. Usa também um chapéu de couro com algumas pequenas fitas coloridas penduradas. Ele tem ainda um par de óculos escuros e nas mãos carrega uma imagem de Padre Cícero e uma folha de palmeira. Ele presenteia a criança com a estátua e com a planta, deixando-as junto aos outros presentes.

Uma atriz, vinda do fundo palco, caracterizada como uma turista, aproxima-se do homem gritando. Ele, assustado, deixa o palco. A nova figura está vestida com uma túnica estampada, na qual se percebem desenhos de flores e pássaros muito coloridos. Nas bordas existem diversos retalhos de diferentes cores. Ela traz no pescoço dois colares em estilo havaiano, um deles é amarelo e o outro é vermelho. Tem na cabeça uma tiara com uma flor, ambas amarelas e usa também um par de óculos de sol.

A turista põe no chão os dois objetos que traz nas mãos: uma pipa, cuja estampa alude à bandeira norte-americana e um berimbau, são os seus presentes para Macunaíma. Ela toma o bebê em seu colo e nota que sua fraude precisa ser trocada, imediatamente o devolve ao cesto. Nesse instante, outra personagem entra em cena. A turista a vê, esbraveja algo e sai por uma das coxias.

A nova personagem usa uma túnica com vários tons de azul e com detalhes prateados e dourados. Ela traz consigo um coco e posiciona-se no centro do palco, bem debaixo de uma das grandes tira brancas, apresentadas no início

desta descrição. Ela puxa a fita e, ao fazer isto, libera um tule azul que cai suavemente. O pano também está preso a uma das varas do teatro e permanece pendurado. A luz se apaga, resta apenas o foco sobre Macunaíma. Uma penumbra azulada volta a iluminar o palco.

A atriz vai até a criança e dá-lhe o coco como presente. Nesse ponto, os outros atores adentram o palco tocando seus instrumentos. Uma nova canção é ouvida. Eles vestem batas azuis semelhantes àquela utilizada pela atriz. As novas túnicas possuem figuras costuradas, são estrelas e luas prateadas. Todos se posicionam ao fundo, formando uma meia-lua. Apenas uma atriz permanece próxima da cesta. Os demais estão no limite da luz, ficam na divisão entre a escuridão e a iluminação azulada.



Rita Ivanoff e Weslei Soares (fundo)

A atriz ajoelha-se e toma Macunaíma no colo. Os outros começam a cantar *Tutu-marambá*. Quatro atores vão até o tule pendurado, cada um deles pega uma parte do tecido. Nesse momento descobrimos que o tecido está dividido em quatro partes. Os outros dois atores permanecem tocando seus instrumentos. Um deles está sentado sobre os caixotes e o outro está posicionado de pé, ao seu lado.

Os quatro atores balançam o tule com movimentos suaves. Enquanto isso, a atriz ajoelhada nina a criança em seus braços. Então ao som de *Boi da cara preta*, a atriz se levanta. Ela vai até uma das outras atrizes, entrega Macunaíma e pega o tule para si. Os atores fazem essa troca sucessivamente, até que todos que estão segurando o tecido azul possam embalar a criança.

No fim da cena eles soltam os tules. Uma das atrizes carrega o bebê até o cesto e outras duas a acompanham. As três pegam os presentes oferecidos a Macunaíma e saem de cena. Elas retiram do palco os objetos e a criança, deixando apenas o livro vermelho. Um ator pega a caixa de feira com o tecido colorido e a devolve ao seu lugar de origem. E, ao mesmo tempo, um outro ator puxa os tules que estão presos à vara do teatro, eles caem por completo. O ator enrola os tecidos e os passa para uma atriz. Ela sai por um das coxias e os leva consigo. É o fim da cena.

Cena 4: Macaco e o grão de milho

A iluminação geral é acesa e a música cessa. Um ator corre para frente do palco, apanha o livro vermelho e começa a lê-lo. Outros três intérpretes juntam-se a ele. Uma outra atriz no fundo do palco, troca de figurino. Ela veste um tipo de gorro preto, retira sua bata azul e deixa à mostra uma outra, de tonalidade acinzentada. Um outro ator retira de dentro de um dos caixotes uma enorme túnica rosada e a veste.

Uma discussão se desenrola no grupo que está com o livro. A atriz vestida com a bata acinzentada vem até o grupo. Ela está caracterizada como um

macaco. Sua roupa tem a aplicação de pelúcia branca nos ombros, no peito e no gorro. As orelhas do animal são representadas por duas metades de um coco.

Com a chegada do Macaco a discussão acaba e todos assumem novas posições. A atriz que interpreta o animal corre até uma das caixas de feira e pega uma grande espiga de milho feita de espuma. Depois, ela senta-se em um dos caixotes. Os demais atores se posicionam: três sentados no chão e dois em pé, próximos aos cabideiros.



Weslei Soares e Rita Ivanoff.

O bicho tem sua espiga roubada pelo Pau. E para recuperá-la, sai em busca de ajuda. A primeira personagem que ele chama é o Machado. Há uma grande correria no palco, todos assumem novas marcas.

Dois intérpretes vão até o ator vestido com a grande túnica cor-de-rosa. Ele representa o Pau e está em pé sobre o outro caixote. Eles retiram um pano prateado do cabideiro mais ao fundo, do lado esquerdo do palco. Cada um deles segura uma ponta do tecido. Eles se posicionam atrás dos caixotes, deixando o pano mais à frente. Uma outra atriz sobe e ajoelha-se sobre um dos caixotes. O tecido prateado cobre suas pernas. Ela é a responsável pela voz do machado. O ator que representa o Pau vira-se de costa. E seu corpo coberto pela enorme túnica torna-se o cabo da ferramenta.



Marina Fossa e Weslei Soares (costas).



João Rocha, Fábio Pinheiro, Viviane Doné, Weslei Soares e Rita Ivanoff.

Após uma curta conversa, o Macaco decide procurar outra ajuda. Ele chama o Fogo. Nesse ponto, os atores desfazem o Machado e voltam a se movimentar. O palco escurece. A iluminação agora é vermelha e pisca de maneira intermitente.

O ator que representa o Pau desce ao chão e retira sua túnica. Juntamente com outro ator, ele balança e estende o tecido no chão. Os demais pulam, giram e dançam. O ritmo é de festa. E nesse clima, quatro atores trocam

de figurino. Eles usam agora batas vermelhas com fitas coloridas penduradas. Ao fundo vemos os outros dois intérpretes, um está tocando um violão e outro toca dois pratos.

Então, sem receber a ajuda do Fogo, o Macaco decide procurar a Água. Nova mudança, a iluminação é alterada para aquela penumbra azulada, já vista em outras cenas. Os atores retiram as túnicas vermelhas e deixam à mostra as novas. Elas são azuis, umas são claras e outras escuras, mas todas têm fitas azuladas penduradas.

Todos dançam ao som da flauta. Uma atriz pega numa das caixas de feira um tule azul. Um ator arrasta, do fundo do palco, um dos caixotes até a lateral esquerda. São os mesmos quatro atores que representam o Fogo, que se reúnem para compor a Água. Uma das pontas do tule é colocada envolta do pescoço de um dos atores que está sobre o caixote e o outro, sentado, segura a outra ponta. Os dois atores de cima fazem bolas de sabão. A atriz que está embaixo tem um leque, com o qual ajuda a espalhar as bolhas. O Macaco se aproxima deles e a música cessa.



Rita Ivanoff, Marina Fossa, Fábio Pinheiro,
Viviane Doné, João Rocha e Weslei Soares.



Fábio Pinheiro (rosto).

Mas, o bicho não consegue ajuda. Ele chama pelo Boi. A luz é modificada e novamente a iluminação geral é utilizada. Todos passam a cantar uma nova canção e outra movimentação acontece. Uma atriz recoloca o caixote no fundo do palco. Os quatro que representam a Água reúnem-se no centro do palco. Eles pegam o pano que está no chão e o balançam. Depois, em um só tempo, entram debaixo do pano.

Esse é o mesmo tecido utilizado como figurino para o Pau. Mas agora, ele é usado do lado contrário. Visto assim, ele é vermelho e possui um grande círculo verde costurado bem ao centro. Existem ainda, pequenos retalhos e fitas pregados nele.

Apenas o ator que representa a cabeça do Boi mantém seu rosto à mostra. O ator posicionado logo atrás dele, utilizando as mãos, faz os chifres do animal. E a atriz deixa um de seus braços para fora do pano, criando assim o rabo. O Macaco também não consegue ajuda com essa personagem. Então decide sair à procura do Açougueiro.

Uma nova movimentação acontece. A atriz que representa o rabo do animal puxa o tecido, enrolá-o e sai de cena com ele. O ator que está no fundo do palco pára de tocar a flauta. Ele corre até os caixotes e arrasta um deles até o centro do palco. Um outro ator abre o caixote, que continua no fundo do tablado, e retira um tecido claro.

Enquanto a movimentação acontece o Macaco corre pela platéia. Ele anda entre as fileiras e chama pelo Açougueiro. No palco, o ator sobe no caixote e coloca uma touca branca. Os demais atores vestem-no com uma túnica branca enorme. As mãos da personagem são feitas por dois intérpretes, que estão sentados no caixote, cada um posicionado de um lado. Eles permanecem, o tempo todo, encobertos pelo enorme tecido branco. O Macaco volta ao palco e a música pára.

A nova personagem criada é o Açougueiro. Ele é falastrão, faz brincadeiras e provocações à platéia e ao bicho. O Macaco não consegue a ajuda dele e resolve chamar a Rainha. Outra movimentação é iniciada e também, outra canção. Os atores descem do caixote. Uma atriz vai até um dos cabideiros do

fundo, pega um pano dourado e coloca-o no pescoço. Pega também uma coroa da mesma cor. Dois atores estendem o pano branco e viram-no do outro lado. Agora vemos um grande tecido de tom alaranjado, com duas grandes fitas amarelas ao centro. A atriz com a coroa sobe no caixote e os demais vestem-na com a grande saia laranja. Dois atores agacham-se, um de cada lado dela.



Chico Cabrera e Rita Ivanoff



Rita Ivanoff e Tânia Marilis

Neste tempo, o Macaco desce à platéia e movimenta-se entre as poltronas a procura da Rainha. Quando ela aparece em cena, o bicho retorna ao palco e a música cessa. Um dos atores posiciona-se sentado no caixote e é coberto pela saia da rainha. Assim que a cena é iniciada, a Rainha grita e mostra suas pernas. Na realidade, vemos as pernas do ator encoberto pelo tecido.

Ainda sem conseguir ajuda, o Macaco decide chamar o Rato. A música retorna e o palco é reorganizado. Os atores saem de cima do caixote e recolhem o pano. A atriz que faz o Macaco vai até uma das caixas de feira e retira dela um boneco de luva: é um rato. Ela própria o manipula, posicionada de pé sobre o caixote no centro do palco.

Três atores se posicionam atrás do pano laranja, que agora eles mantêm suspenso. Como o Rato decide ajudar o Macaco, as outras personagens optam por fazer o mesmo. Dessa forma, uma a uma elas aparecem atrás do pano laranja, de maneira mais rápida, à medida que são convocadas. Vemos apenas as cabeças. A iluminação acompanha as mudanças das personagens, repetindo as cores apresentadas no decorrer da cena.

Finalmente, o ator que interpreta o Pau sai detrás do pano e devolve a espiga de milho. Eles iniciam a nova troca de roupas e também a música da próxima cena.

Cena 5: Helena Pereira

A atriz que faz a personagem-título retira sua bata deixando à mostra uma outra, toda rosa e cheia de babados. A nova roupa é um vestido de criança. Ela deposita a antiga túnica na caixa de feira mais próxima à platéia, do lado direito do palco. Ali mesmo, ela pega uma tiara rosa que possui um grande laço da mesma cor. Coloca o adereço na cabeça e se dirige, dançando, ao centro do palco.

Dois atores retiram suas batas e apresentam os novos figurinos. Um deles nos mostra uma roupa dourada feita de um tecido brilhante. Com o outro, vemos uma bata azul com detalhes coloridos: são bolas pretas e vermelhas e, também, listras pretas grossas. Ele pega, em uma das caixas de feira mais ao fundo, um nariz vermelho e um chapéu preto. A vestimenta nos remete a um palhaço. Esse ator recoloca o caixote grande, que está na parte da frente do palco, em seu lugar de origem.

Nessa cena, apenas dois intérpretes não trocam suas batas. São aqueles que tocam os violões e ficam posicionados mais ao fundo. Um dos outros atores pega a caixa de feira coberta pelo pano colorido e a posiciona na parte da frente do palco, do lado esquerdo.

O ator com a bata dourada coloca uma capa lilás e um vistoso chapéu bege, com dois penachos roxos. Mais ao fundo, outro ator troca seu figurino. Ele veste uma túnica marrom com estampa quadriculada, sua gola é grande e preta. À medida que a música conta a história da menina, vemos surgir as personagens. Quem primeiro entra em cena é a mãe de Helena. Trata-se de um boneco gigante, no estilo dos bonecos de Olinda. Ele é sustentado por uma vara. Tem dois braços enormes que balançam muito. Os cabelos são amarelos, sua boca e seu nariz são enormes e seus olhos, também grandes, são presos por molas. A roupa é um enorme vestido florido. É feito de um tecido bege, estampado com flores e folhas vermelhas e verdes. Notamos, com a movimentação, que a manipuladora e o boneco usam figurinos iguais.



Viviane Doné e João Rocha, Chico Cabrera e Marina Fossa (fundo).

Logo em seguida, somos apresentados ao pai da menina. Trata-se de outro boneco gigante, nos mesmos moldes do outro. Está vestido com uma enorme bata marrom e bege, com estampa quadriculada. O manipulador veste um figurino igual. O que chama atenção no rosto desse boneco é o enorme bigode.

Enquanto a história se desenrola, temos a seguinte formação no palco: Helena está ao centro, os bonecos estão nas laterais, um de cada lado. Os demais atores estão posicionados atrás de Helena, no fundo. Uma das atrizes deixa a cena. No momento em que o boneco do pai sai pela coxia, vemos entrar o terceiro boneco gigante: a empregada Judite. Ela usa um vestido cor-de-rosa, com bolsos e detalhes de cor vermelha, também igual ao figurino utilizado pela atriz que a controla. Destaca-se, no rosto do boneco, uma enorme boca vermelha.

Na cena são delineados dois ambientes: o primeiro é o poço d'água, iluminado com a penumbra azulada; e outro, é a casa de Helena, com a iluminação geral. No poço, o ator vestido com a capa roxa sobe na caixa de feira, anteriormente posicionada e põe-se a cantar. Ele interpreta o Pássaro e tem um violão nas mãos. Ao seu lado, outro ator também toca um violão.

Acompanhamos o desenrolar da história com a alternância das luzes. Ao fim da cena todos os bonecos ficam juntos do Pássaro, ouvindo seu canto. Então, Helena decide ir ao encontro deles. Chegando lá, ela e o bicho começam a dançar. A luz clareia o palco e os dois sobem nos caixotes. Todos dançam: bonecos e atores. A música e a cena são encerradas com um bater de pratos. Os atores saem do palco e levam os bonecos.

Nessa cena, os pais proíbem a menina de sair de casa. Porém, todos os adultos que vão até o poço buscar água, não retornam. Eles permanecem lá, hipnotizados pelo canto do pássaro. Helena decide investigar o que está ocorrendo, e sai a procura deles. Ela os encontra e também avista o pássaro. Eles se apaixonam e vão embora juntos.

Cena 6: Cantigas e brincadeiras

Apenas dois intérpretes permanecem em cena. Um deles está com um violão e inicia uma brincadeira, os demais retornam ao palco vindos das coxias. Eles vestem as suas últimas batas, são feitas de um tecido brilhante. As cores são variadas: rosa, verde, bege, branco, marrom e cinza.

Ao longo da cena, são vistas diversas coreografias. São brincadeiras de roda, danças e ações com objetos, como os caixotes, os chapéus e os tecidos. Há também, algumas variações de luz. Em algumas coreografias temos focos de luz específicos para os atores, em outras o palco fica iluminado por uma penumbra, ora azulada ora avermelhada. Por vezes, vemos uma simples variação da intensidade da iluminação geral.

Uma movimentação que merece destaque é aquela realizada quando eles apresentam a cantiga *Nesta rua*. Dois atores seguram um tecido feito de retalhos e o estendem no chão. Em um saco de pano, em posse de um deles, são apanhados pequeninos pedaços de papel laminado. Em determinado ponto da música, os papeizinhos são arremessados para o alto. O efeito criado é muito bonito. O pano é a rua descrita na música e as “pedrinhas de brilhante” são os papeizinhos que caem.



Chico Cabrera (costas), Marina Fossa, Rita Ivanoff (abaixada) e Weslei Soares.

Durante a última canção da cena os atores reorganizam o palco. Os caixotes do fundo são novamente cobertos pelos dois tecidos cinzas, aqueles presos ao urdimento. Voltamos a ver o desenho da tenda do início do espetáculo. Os atores retiram as caixas de feira e os cabideiros do palco. A cena se encerra com a música *Marcha soldado*.

Epílogo: O fim do mundo

Os dois índios apresentados no prólogo entram em cena. As pancadas do cajado contra o chão são ouvidas novamente. Nesse momento os outros atores saem, apenas Rairu e Caru permanecem no palco. A iluminação da cena é avermelhada. A grande mudança é que agora quem está à frente é o índio mais novo.

A cena se desenrola de maneira muito semelhante ao prólogo. São os mesmos figurinos e a movimentação é feita em grandes círculos no palco. Rairu carrega um coco. Os dois índios fazem algumas paradas para breves conversas. Em determinado momento, os atores que estão fora de cena iniciam uma nova música.

Os dois índios começam um diálogo longo. Quando Rairu fala do sol, vemos a cena sob uma iluminação geral e quando ele se refere à lua, a cena é iluminada por uma penumbra azulada. E é com essa luz que o epílogo é encerrado. A música pára e os dois índios, juntos, batem novamente o cajado contra o piso. A luz geral é acesa e os outros atores retornam à cena. Eles cantam novamente a música do início da peça. Todos estão vestidos com macacões claros. Os dois atores que interpretam os índios retiram suas batas e deixam à mostra o mesmo figurino usado pelos demais. É o único momento em que as cores deixam o palco e que todos usam roupas iguais, com uma mesmo corte.

Quatro atores descem até a platéia e cantam junto aos espectadores. Entretanto, antes que a música seja encerrada eles retornam ao palco e se agrupam no centro, sob um foco de luz. A música acaba e a luz se apaga. É o fim do espetáculo.

Considerações finais

Panos e lendas nasce em uma época de muita agitação, tempos de efervescência artística, de tentativas e experimentações. É o final da década de 1970 e Capella, Rocha e os demais integrantes do Grupo Pasárgada levam à cena um espetáculo em profunda harmonia com as mais recentes pesquisas cênicas desenvolvidas por companhias e grupos teatrais. E ainda hoje, transcorridos tantos anos, a peça mantém-se vigorosa e atrai platéias de todas as idades. E, parafraseando Chico Cabrera, o espetáculo oferece ainda aos atores muitos desafios, diversos elementos a explorar e descobertas a fazer.

Os integrantes do Pasárgada sabem trabalhar com a temática tão “delicada” para aquela época. Basta lembrar que, em sua ideologia nacionalista, os militares brasileiros apropriam-se indevidamente do folclore. Por isto, abordar as lendas, as canções e os contos tradicionais nos anos 1970 passa a ser uma opção arriscada, pois, utilizar tais elementos em uma obra artística pode então ser mal entendido e visto como propaganda em prol da ditadura.

Contudo, o Grupo Pasárgada tem um posicionamento político e em determinadas cenas apresenta-o. Como é o caso da utilização da canção *Marcha soldado*, na cena seis do espetáculo, na qual os atores fazem referência à presença das forças armadas patrulhando as ruas. Durante a música, os atores, um a um, deixam a cena: resta apenas o palco vazio e sombrio. Segundo Rocha era um singelo protesto relacionado à época. Todavia, a peça não é impregnada pelo desejo de contestação panfletária. Os autores não se permitem enveredar por este caminho e nem tampouco excluem a temática folclórica por ela estar vinculada ao pensamento ditatorial.

A verdade é que não se percebe durante as apresentações de 1978 e 1979 qualquer tipo de repúdio ou de protesto contra a peça. Ao contrário, em minhas conversas com José Geraldo, o que fica claro, especialmente na estréia, como detalhei no terceiro capítulo, é um aguçado senso de integração. Ao término das apresentações, os espectadores comentam quanta falta faz a abordagem de tais histórias.

Embasados nas principais tendências da época, os artistas ligados ao Pasárgada criam uma peça que se tornaria um marco na história do teatro para crianças. E como centralizadores dos trabalhos do grupo estão dois profissionais que são, ainda hoje, referências no panorama teatral: Vladimir Capella e José Geraldo Rocha.

Os dois e os atores do Pasárgada decidem investigar o universo lendário brasileiro e o fazem com competência. Os trabalhos partem de idéias discutidas em grupo. Não há um texto predeterminado, há apenas o tema. Um tempo grande é dedicado ao recolhimento das histórias e à confecção do primeiro roteiro. Existem inúmeros contos e personagens para serem utilizados.

O tratamento dado às narrativas tradicionais é preciso. Rocha e Capella não descaracterizam as histórias inchando-as com falas desnecessárias e psicologismos simplistas. Eles não buscam justificativas ou criam subterfúgios que expliquem determinadas ações e reações das personagens, as estruturas das cenas seguem a história original. O respeito e a coerência no trabalho junto ao público é fruto de um período anterior, tempo de estudos e montagens dedicados ao conhecimento da platéia infantil.

Na peça, a infância nos é apresentada como um universo específico, com características próprias. Vemos brincadeiras que perpassam gerações e são referências para crianças de muitas épocas, pois dizem respeito a questões relativas não só a nossa infância como também a nossa cultura. São apresentadas inúmeras influências recebidas pelo povo brasileiro vindas de diferentes tradições e que hoje são características de nossa gente. A carga ancestral contida nos contos é um fator determinante para a trajetória duradoura do espetáculo, pois trata de temas atemporais.

Cada nova geração de crianças recria seu espaço e seus jogos. Porém, algumas tradições são mantidas. E o espetáculo nos demonstra isso. Não são raros os exemplos em que três gerações de espectadores, de uma só família, assistem ao espetáculo juntas. São mães que, anos antes, levaram seus filhos e que agora, além destes, acompanham também os netos.

Dessa forma, a peça atinge espectadores das mais variadas faixas etárias, porque aborda uma temática muito ampla. A transposição das histórias tradicionais para a cena não é executada de forma museológica. As características de nossa cultura (sejam as histórias, as músicas ou os seres) são mostradas como um conjunto de elementos dinâmicos. As criaturas dos contos tradicionais têm uma natureza fugaz, vivem a caçar e a perambular. É evidente no espetáculo a intenção dos autores de mostrar os recursos relacionados ao nosso folclore de maneira vivaz. E essa vontade é manifestada nas três versões da peça.

E, para esse dinamismo, o jogo tem uma função significativa em *Panos e lendas*. Ele serve de base tanto para a elaboração do roteiro, como para a sua encenação. Diversos aspectos constituintes do texto final da montagem vêm de propostas e experimentações dos atores do Pasárgada. A peça se caracteriza por levar ao palco um tipo de representação na qual o elemento lúdico é a chave-mestra utilizada para montar e desmontar as cenas.

O elo entre as cenas é o ator. Ele transforma-se constantemente e agrega diferentes elementos. É o intérprete, o músico, o cantor e até mesmo o cenário (com as suas enormes túnicas), tudo isto ao mesmo tempo. Ele é o jogador e, como a própria criança no quintal de sua casa, cria e recria constantemente as brincadeiras, no caso, as cenas. E, por isto, o envolvimento dos espectadores é constante. As narrativas desenroladas no palco apresentam canções e personagens que nós conhecemos. São músicas que sabemos cantar e outras das quais nem nos lembrávamos, mas que estão guardadas em algum canto de nossas memórias e que, ao menor estímulo, saltam de nossas bocas e engrossam o coro durante o espetáculo.

Não há quarta parede e a relação estabelecida entre os atores e o público não é de simples observação. As pessoas sentadas na platéia participam, embevecidas, de algo que lhes é muito caro, que lhes é extremamente próximo. Porém, não se trata de uma participação forçada. Ninguém é chamado a responder perguntas óbvias, nem a apontar para onde fugiu o vilão. Em *Panos e lendas*, o espectador acompanha a apresentação como aquele indivíduo que sabe as regras, como um verdadeiro jogador. A peça dá vida às figuras de nosso

mundo lendário. E essas personagens fazem parte de nós, das crianças e dos adultos ali presentes. Estamos interligados pelos traços de nossa cultura. E isso nos vincula às influências mais distantes, aos nossos ancestrais: índios, portugueses, africanos e também espanhóis, italianos, holandeses etc.

A abordagem de nossa cultura aponta necessariamente para um profundo senso de integração, uma junção de figuras humanas em uma única grande linha, que remonta ao primeiro homem, “e lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo”¹⁴⁷. Unimo-nos a todos para ser um só.

O espetáculo nos faz constatar essa inter-relação de forma metafórica, mas com muita propriedade. Mostra-nos essa linha interminável: nós aprendemos com nossos pais, que aprenderam com os pais deles, que aprenderam com os pais deles... a ligação não tem fim. É uma corrente na qual cada elo está preso a outros dois: passado e futuro.

Assim como os elos, nós estamos ligados ao que veio e ao que vai. Estamos inevitavelmente vinculados ao começo e ao fim.

A peça acerta na escolha do tema e também em como apresentá-lo à platéia. Mas não é apenas isto. *Panos e lendas* é muito mais que a somatória de elementos técnicos, de escolhas acertadas ou simplesmente o talento de seus atores, autores e diretores em cena. Existe algo de imponderável, quase indescritível que a cada nova apresentação traz ao palco um resultado único que extrapola o texto, as roupas e as marcas.

Assistir a esse espetáculo é uma experiência quase mágica. A platéia vê-se diante de algo profundamente simples e, ao mesmo tempo, poético. São tecidos que bailam pelo palco; personagens que surgem e somem com uma rapidez incrível, possível apenas nos contos de fadas e nos bonecos que voam pelas cenas. Vemos fogo, água, estrelas, diversas vidas que surgem e outras tantas que estão perto do fim. O mundo é construído e desconstruído. E tudo isto em menos de uma hora.

¹⁴⁷ Joseph Campbell, *O poder do mito*, São Paulo, Palas Athena, 17ª ed., 1999, p.131.

Talvez, o que mais se depreenda da peça seja a dicotomia entre o tipo de encenação e a introspecção de sua platéia. Embora saibamos que todo o encantamento é realizado por atores em um tipo de representação com procedimentos explicitados (o que é evidenciado nas trocas de roupas e nas ambientações de cenas feitas aos olhos da platéia), não conseguimos assistir distanciados.

O efeito em nós, espectadores, é contrário àquilo que é demonstrado no palco. Ao invés de permanecermos conscientes, ou mesmo racionais, perante tantas interrupções no fluxo das histórias apresentadas, somos tragados para dentro daquilo tudo. Nós-embarcamos de uma tal maneira nas histórias contadas que só ao final do espetáculo retornamos às nossas cadeiras, ao teatro e mesmo à realidade. A peça extrapola tudo o que a compõe, transcende as lendas e as suas personagens. Ao observarmos o texto de *Panos e lendas*, vemos uma obra muito fragmentada e, aparentemente, desconexa. Mas isso é radicalmente alterado no palco, o que se vê é uma obra extremamente coesa e especialmente conectada com sua platéia.

É uma experiência ímpar. Um lindo espetáculo, que nasce em uma época de ebulição e serve de inspiração e de exemplo a muitos jovens profissionais que iniciam suas carreiras naquela década e na seguinte. E ainda hoje é assim. A peça tem servido de pilar forte quando o assunto é o teatro para crianças. A própria montagem sob direção de Cabrera tem se mostrado uma importante base na formação de diversos atores, basta para isto vermos o grande número de intérpretes que fazem parte da história da montagem. E a cada nova temporada a quantidade aumenta.

A peça escrita por Capella e Rocha é indiscutivelmente um paradigma para o teatro infantil e seu estudo nos faz observar melhor o panorama em que ela está inserida. Hoje vivemos um momento diferenciado no quadro das produções destinadas às crianças. Há uma relação, que já se torna bastante evidente, entre as novas e as velhas companhias. E outro detalhe importante é que começamos a perceber o amadurecimento e a estabilização de grupos dedicados exclusivamente às crianças. São profissionais que, oito ou dez anos

atrás, se agruparam e que agora mostram trabalhos de qualidade e que passam a ser também referência.

É interessante encontrar, ao buscar a programação teatral da cidade de São Paulo, tantas boas opções. E, melhor ainda, percebermos uma sintonia entre os diversos artistas, antigos e novos. Mas, a consonância entre os seus trabalhos não está na temática abordada, nem na linguagem utilizada; e sim, no comprometimento que apresentam no processo de pesquisa e de desenvolvimento de suas peças.

É verdade que o teatro para crianças há muito tempo mostra-se envolto em preconceitos. Algumas montagens beiram o senso-comum e levam à cena personagens e situações estereotipadas. Porém, acompanho há algum tempo o caminho trilhado por essa categoria, principalmente em minha cidade (São Paulo) e esse quadro vem sendo alterado, gradativamente, para melhor.

Hoje em dia, não se pode dizer que o teatro para crianças é marginalizado, pois são inúmeros os exemplos que escapam a essa afirmação. Afora os prêmios e os festivais, os ciclos de debates e as palestras, outro fator preponderante é a quantidade de bons espetáculos em cartaz. Devemos assumir que há algum tempo a modalidade tem ganhado espaço e reconhecimento.

É evidente que existem espetáculos de baixa qualidade, desenvolvidos sem pesquisa ou qualquer tipo de comprometimento com o seu público. Infelizmente, creio que nunca estaremos completamente livres das ditas “pecinhas”. Assim como o teatro adulto nunca estará livre das montagens sem qualidades ou oportunistas, calcadas em datas e acontecimentos vendáveis, pois, profissionais incompetentes estão presentes nas mais diversas áreas e localidades.

Porém, o importante é afastar-nos de uma concepção utópica e assim observar com mais clareza a realidade que se apresenta em nosso quadro contemporâneo de espetáculos infantis. A tendência é que, como pode ser observada numa amostragem simples dos espetáculos em cartaz, o espaço ocupado pelos tais profissionais, oportunistas ou despreparados, diminua a cada nova temporada.

Temos um panorama que se fortalece e que conta com referências fortes, como a Cia. Truks, As meninas do conto, a Cia. Le Plat du Jour, Ilo Krugli, Débora Dubois etc. e também com companhias, cuja produção está originalmente voltada ao público adulto, mas que têm realizado incursões felizes à modalidade infantil. É o caso, por exemplo, da Pia Fraus, dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões, do Sobrevento, de Ricardo Karman com a Companhia Multimídia, entre outros.

O fato é que, diferentemente daquilo que muitos profissionais ainda insistem em dizer, o teatro infantil encontra nos dias de hoje o seu lugar. Não significa que estamos diante do espaço ideal. Não há como desenhar aqui um quadro de maravilhas. Como já afirmei, o preconceito existe, a discriminação e o descaso também.

Para que possamos almejar novas conquistas nesse teatro, precisamos reconhecer os avanços alcançados. Caso contrário, colocamos a perder o que vem sendo edificado paulatinamente nos últimos anos. Precisamos validar, dar credibilidade ao panorama que hoje se apresenta, compreender e estudar os trabalhos que se mostram. É tempo de olhar para o lado e ver quem caminha em sua direção. Pois, não basta que os artistas defendam apenas os seus trabalhos.

Felizmente, o intercâmbio dos grupos é cada vez mais intenso, resultado do amadurecimento desses coletivos. E isto, certamente, apresenta desmembramentos que se espalham pelo âmbito das montagens e, principalmente, no que diz respeito ao público, que tem cada vez mais opções de qualidade para programar o seu fim de semana.

É evidente que o debate acerca dos problemas que cercam esse teatro é de extrema importância. Todavia, as dificuldades não podem ser sempre o centro das atenções. Os elementos principais para orientar as discussões devem ser as montagens, os seus responsáveis e o “caminho” para onde eles apontam.

Em nossos dias, diversas peças e artistas fazem-nos atentar para o panorama atual infantil e nos fornecem subsídios para estudos. *Panos e lendas* é um desses casos. O espetáculo mantém-se firme e, diante da representatividade

que tem, segue como um importante referencial, pois é uma das provas vivas da luta contínua do teatro infantil por seu espaço.

E o movimento do teatro para crianças, que se desenha cada vez mais sólido nos dias que correm, mostra ter os seus próximos passos guiados, assertivamente, menos por visões idealistas e mais pela realidade vivenciada por esses coletivos criadores que, como afirmado, tornam-se novas referências. E para acompanhar esse desenvolvimento há a necessidade de produzir registros, sérios e estruturados, relacionados aos grupos e seus processos de criação. E assim, fomentar novos diálogos em sintonia com o quadro contemporâneo das produções infantis (que apresenta uma visível renovação) e seguir adiante. Caso contrário, estamos fadados a reinventar a roda infinitas vezes.

Contudo, é evidente que tais considerações carecem de um distanciamento que apenas o tempo poderá fornecer. Todavia, diversos espetáculos desenvolvidos na década de 1990 e agora, no princípio dos anos 2000, nos dão indícios de uma nova etapa no teatro para crianças. Os dois períodos acima citados, cada vez mais, firmam-se como novos marcos e merecem destaque ao lado das décadas de 1950 e 1970. Por isto, o estudo sobre as produções realizadas nas duas últimas décadas, com o qual eu pretendo contribuir com essa dissertação, é imprescindível para a ampliação e para o fortalecimento do teatro infantil em nosso país.

Bibliografia

Livros

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. 2ª ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de e PACHECO, Tânia. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BARBOSA, Ana Mae T. B. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BENEDETTI, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*, Rio de Janeiro, SNT-MEC, 1969.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fada*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- CAMAROTTI, Marcos. *A linguagem no teatro infantil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia primitiva*. Tradução Carmen Fisher. 4ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1997.
- _____. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1997.
- _____. *O poder do mito*. Tradução Carlos F. Moisés. 17ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1999.
- CAMPOS, Claudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CAPELLA, Vladimir e ROCHA, José Geraldo. *Panos e lendas*. São Paulo: Letras& letras, 2005.
- CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vovozinha*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro, volume 1*. São Paulo: Global, 2002.
- _____. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.
- _____. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Mito e realidade*. Tradução Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1990.
- GONÇALVES, Zanilda. *Nos bastidores do teatro infantil*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria L. Pinho. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOPES, Joana. *Pega teatro*. São Paulo: Papyrus, 1989.
- MACHADO, Maria Clara. “O que se deve pois oferecer à criança”, *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 31, jul.- set. 1964.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Tereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1985 - 1974)*. São Paulo: SENAC, 2000.

- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em Jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MARTINS, Miriam C., PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Maria Terezinha Teles. *Didática do ensino de arte*. São Paulo: FTD, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras incompletas*, 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2ª ed. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PUPO, Maria Lucia de Souza B. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jabobbi: presença italiana no palco brasileiro*, Perspectiva, FAPESP, 2002.
- REVERBEL, Olga. *Um caminho do teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 1989.
- _____. *Jogos teatrais na escola*. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves; revisão da tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes. 1996
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes. 1998
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANS, Paulo de Tarso Cheida. *A Criança e o artista*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.
- _____. (coord.). *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e Educação*. São Luís: EDUFMA/SEBRAE, 2003.

SILVA, Alberto Costa. *Lendas do índio brasileiro*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.

SPOLIN, Viola. *O Jogo teatral no livro do diretor*. Tradução Ingrid Dormien Koudella e Eduardo José de Almeida Amos São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Improvisação para o teatro*. 4ª ed. Tradução Ingrid Dormien Koudella e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Artigos

MENDES, Oswaldo. “Apesar de tudo, estamos vivos”. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1979, p. 02.

GUARNIERI, Gianfrancesco. “Sufoco”. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1979, p. 03.

AMARAL, Maria Adelaide. “Os anos negros”. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1979, p. 04.

DEL RIOS, Jefferson. “Também no teatro, uma década cruel”. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1979, p. 03.

PRADA, Cecília. “Uma briga de bruxas e fadas”. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1979, p. 13.

Tese de Doutorado

COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.

Sites da Internet

BELINKI, Tatiana. “Relembrando Antigas Brincadeiras de Rua”.

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>, ativo 22/06/2006, 18h25m.

CABRERA, Chico. "Sinopse".

In: www.ciapicnic.com/panos.htm, ativo 20/05/2006, 15h10m.

CAPELLA, Vladimir. "Sinopse".

In: <http://www.vladimircapella.com/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>,
ativo 22/06/2006, 18h20m.

CARNEIRO NETO, Dib. "Primeiro texto de Capella ganha montagem eufórica".

In: www.ciapicnic.com, ativo 20/05/2006, 15h15m.

COSTA, Mônica Rodrigues. "Panos e Lendas é simples e Criativa".

In: www.ciapicnic.com, ativo 20/05/2006, 15h20m.

MEDEIROS, Francisco. "Um Infantil com endereço certo".

In: <http://www.vladimircapella.com.br/Pagina/panoselendas/panosgeral.htm>,
ativo 22/06/2006, 18h40m.

RESENDE, Lenise. "O princípio do mundo".

In: http://www.lendorelendogabi.com/lendas_mitos/lendas_indigenas2.htm,
ativo 23/06/2006, 19h35m.

Anexos

A primeira montagem

Panos e Lendas estréia em novembro de 1978 no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, na cidade de São Paulo, como *Com panos e lendas*. Faz várias viagens e cumpre ainda temporada nos teatros: Paulo Eiró, João Caetano, Cenarte, SESC Anchieta, permanecendo em cartaz por um ano e três meses.

Ficha técnica

Direção: Vladimir Capella

Elenco: Marcos de Oliveira, Ana Beltrão, Edson de Mello. Valênia Santos, Sonia Longuinho, Dinoráh do Valle e Cesar Assolant. Os três últimos substituídos por Valnice Vieira, Nora Vianna e Vladimir Capella. Músicos: Marcos Arthur e Newton D'Avilla, sendo também substituídos por Lupe e Pedro Martins.

Cenário e figurinos: Valnice Vieira e Nora Vianna.

Iluminação: Vladimir Capella.

Músicas: Vladimir Capella.

Direção musical: Marcos Arthur e Newton D'Avilla.

Produção: Grupo Pasárgada.

Prêmios (1978): **APCA** - Melhor espetáculo do ano, **SNT** - Um dos cinco melhores espetáculos do ano, **MAMBEMBE** - Melhor autor: José Geraldo Rocha e Vladimir Capella, **MAMBEMBE** - Melhor figurino: Nora Vianna e Valnice Vieira, **MAMBEMBE** - Melhor produção: Grupo Pasárgada, **GOVERNADOR DO ESTADO** - Melhor autor, **GOVERNADOR DO ESTADO** - Melhor figurino, **MOLIÈRE** - para Vladimir Capella

A segunda montagem

Em 1991, o espetáculo é remontado já como *Panos e Lendas*. Estréia em março no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e cumpre temporada ainda nos teatros: João Caetano, Maria Della Costa, Ruth Escobar (Sala Gil Vicente), Hilton, Teatro Municipal e também no Centro Cultural São Paulo (Sala Jardel Filho). A peça permanece em cartaz por três anos.

Ficha técnica

Direção: Vladimir Capella

Elenco: Eber Mingardi, Rita Ivanoff, Paulo César Mendes, Milene Cid Perez, Wanderley Piras, Tatiana Nogueira e Evinha Sampaio. A última é substituída por Deborah Serretiello.

Músicos: Leo Doctorzik e Marco Antonio Mercúrio Sorrentino.

Cenário e figurinos: Valnice Vieira.

Direção musical: Vladimir Capella e Marco Antonio M. Sorrentino.

Iluminação: Décio Filho.

Produção: Grupo Movimento Ar.

Prêmios (1991): **APCA** - Melhor espetáculo do ano, **APETESP** - Melhor espetáculo, **APETESP** - Melhor autor, **APETESP** - Melhor diretor, **APETESP** - Melhor produção executiva: Evinha Sampaio.

A terceira montagem

Em agosto de 1999, o espetáculo reestréia no Centro Cultural Santa Catarina, produzido pela Cia Pic&Nic. O grupo cumpre temporada em diversos espaços da cidade de São Paulo, entre os quais: Teatro da União Cultural Brasil Estados Unidos, Teatro Imprensa, Teatro Bibi Ferreira e Ruth Escobar. No ano de 2007, a peça adentra em sua oitava temporada consecutiva, percorrendo diversos teatros da capital, do interior e de outros estados.

Ficha técnica

Direção: Chico Cabrera

Elenco (1999): Patrícia Rizzo, Rita Ivanoff, Tathiane Valdrigui, Carol Bezerra, Evill Rebouças, Leandro Pacheco, Chico Cabrera, Emerson Ribeiro.

Elenco (registro em vídeo, 2005) Camila dos Anjos, Carú Pesciotto, Chico Cabrera, Fábio Pinheiro, Fabiano Geuli, Leandro Pacheco, Patrícia Rizzo e Rita Ivanoff

Elenco (temporada de 2006): Chico Cabrera, Fábio Pinheiro, João Rocha, Marina Fossa, Rita Ivanoff, Tânia Marilis, Vivivane Doné e Weslei Soares.

Assistência de direção e Figurinos: Rita Ivanoff

Iluminação: Cizo de Souza

Direção Musical: Flávio Vespero

Prêmios: Entre as diversas indicações recebidas pela Cia Pic & Nic, estão: **Prêmio Dança Brasil (São Paulo - 2000)**, nas categorias: direção, direção musical, elenco, figurino e trilha sonora; e também no **Festival de Teatro de Resende (Rio de Janeiro - 2007)**, concorrendo aos prêmios: melhor espetáculo, melhor atriz coadjuvante (Rita Ivanoff e Viviane Doné) e melhor música. E entre os

prêmios recebidos pela companhia estão: o de melhor ator coadjuvante, para Wesley Soares, no festival acima citado e ainda, o prêmio de melhor texto, no **I Festival de Teatro em Campo de Goytacasses, (Rio de Janeiro - 2006)**.