

SESC
RIO DE JANEIRO



REVISTA DO

**3º SEMINÁRIO
NACIONAL
SESC CBTIJ**

**DE TEATRO
PARA A INFÂNCIA
E JUVENTUDE**

2006 REFERENTE AO SEMINÁRIO
REALIZADO EM 2005



A stylized human figure in grey, with a circular head and outstretched arms. A thick black ribbon flows from the figure's waist, curving downwards and to the right, framing the text below.

REVISTA DO
**3º SEMINÁRIO
NACIONAL
SESC CBTIJ**
**DE TEATRO
PARA A INFÂNCIA
E JUVENTUDE**

2006 REFERENTE AO SEMINÁRIO
REALIZADO EM 2005

TUDO QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR

TEATRO
X
JOVEM



www.cbtij.org.br



www.funarte.org.br

PROGRAMAÇÃO

19 de Março

- 10h às 15h Abertura com a Mostra de Teatro para Crianças na Lagoa Rodrigo de Freitas (Local: Parque dos Patins - classificação livre)

20 de Março

- 15h às 18h Oficina "Palavras do Silêncio" (Local: sede do CBTIJ)
- 20h Abertura oficial do 4º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para a Infância e Juventude;

Lançamento da Revista do Seminário de 2005;

Lançamento da 6ª Mostra SESC CBTIJ de Teatro para Crianças;

Comemoração do Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude;

Comemoração dos 10 anos do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (Local: Arte Sesc)

21 de Março

- 9h às 13h Oficina de Confecção de adereços com material reciclado (Local: Sede do CBTIJ)
- 14h às 18h Fórum de Leituras Dramatizadas (Local: Arte Sesc)
- 20h Fórum Latino Americano de Teatro para Infância e Juventude (Local: Arte Sesc)

22 de Março

- 16h às 18h Fórum de Teatro-educação (Local: Arte Sesc)
- 20h Mesa-redonda "O Teatro na contramão" (Local: Arte Sesc)

Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude



LUDOVAL CAMPOS

Uma entidade para trabalhar pela expansão de um teatro que traduza o respeito à inteligência de crianças e adolescentes, contribuindo assim para a inclusão social da infância e da juventude brasileira. Essa era a proposta de um grupo de artistas que percebeu a importância de uma associação que permanentemente trabalhasse pelo interesse de todos no desenvolvimento e fortalecimento do teatro para crianças e jovens.

Assim surgiu em dezembro de 1995 o CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Ao longo desses dez anos, nossa entidade vem promovendo ações para a divulgação e desenvolvimento do teatro, com alto nível artístico e técnico, defendendo, além da profissionalização da classe, a função social que o teatro e seus artistas podem e devem exercer na sociedade brasileira.

O ano de 2005 foi bastante positivo para o CBTIJ. Foram diversas realizações ao longo do ano, no campo político mas principalmente no âmbito cultural. Junto a outras entidades, tivemos forte presença na mobilização da classe artística para que a verba do Ministério da Cultura aumentasse de 0,36% para 2% do orçamento anual da união.

Além de nossa participação na União das Entidades Teatrais do Rio de Janeiro, um de nossos conselheiros foi indicado para representar o Rio de Janeiro na Câmara Setorial de Teatro. Continuamos trabalhando pela oficialização do

Dia Nacional do Teatro para a Infância e Juventude. Atualmente, tramita no Congresso um projeto de lei com essa proposta, já aprovada pelo Senado e aguardando votação na Câmara dos Deputados. Com o Governo do Estado do Rio de Janeiro conseguimos, em 2004, que a data entrasse na lista de comemorações oficiais. Há cinco anos, a ASSITEJ – Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude já o comemora mundialmente no dia 20 de Março. Desde então, o CBTIJ realiza eventos para homenagear aqueles que se destacaram na área do teatro para crianças e jovens.

Participamos do 15^o *Congrès et Festival Mondial des Arts pour la Jeunesse*, realizado pela ASSITEJ em Montreal, que nos rendeu bons frutos para 2006. Um deles é a realização do Fórum Latino-Americano de teatro para a Infância e Juventude, presente dentro da programação do Seminário Nacional deste ano. Desde 1996, somos filiados a ASSITEJ, entidade em atividade em mais de 75 países, possibilitando assim que o CBTIJ tenha participação a nível internacional em intercâmbios e ações nos mais diferentes países.

Através da Mostra SESC CBTIJ de Teatro para Crianças, que em 2006 está em seu sexto ano, o CBTIJ, em parceria com o SESC Rio, leva teatro de qualidade, em suas inúmeras formas de expressão, para diversas localidades da capital, da baixada fluminense e do interior do estado. Ao longo desses cinco anos, levamos quase noventa produções teatrais e saltamos de 17 mil expectadores, na mostra de 2001, para mais de 50 mil, em 2005.

Ao longo desses dez anos, em mostras e seminários, além de diversos projetos como o *CBTIJ em Ação* e o *CBTIJ Criança Feliz*, foram realizadas mais de 1.200 apresentações, atingindo mais de 190 mil espectadores. Formamos um público que sabe apreciar teatro de qualidade.

Além das mostras, já realizamos três seminários nacionais e um internacional, também em parceria com o SESC Rio. Temas, como teatro-educação, dramaturgia e patrocínios culturais foram colocados em debate, enriquecendo assim o conhecimento de profissionais da área. Neste ano, estamos realizando nosso quarto Seminário, focado na questão do teatro jovem.

Tudo que é sólido desmancha no ar. Quais os caminhos que o teatro jovem está tomando? Este ano, profissionais de diversas áreas discutirão questões específicas do teatro jovem. Serão quatro dias de mesas-redondas, fóruns e oficinas.

Considero oportuno o momento para agradecer a dedicação de Antonio Carlos Bernardes, tanto como coordenador da mostra, de nosso *site*, como também com as outras atividades da entidade. Agradecer à Ine Baumann pela Coordenação do Núcleo de Teatro-educação do CBTIJ pela atenção de estar sempre unindo teatro e educação no mesmo palco. Agradecer aos demais conselheiros, sempre presentes em nossas reuniões e decisões, à dedicação de nossos funcionários, e aos associados, sem os quais não existiria a força de uma associação como a nossa. E por fim, agradecer aos patrocinadores, apoiadores, e em especial, à FUNARTE e ao SESC Rio, que acreditam e confiam em nosso trabalho.

Sempre haverá muito que se fazer pelo teatro, mais ainda pelo teatro para crianças e jovens. Vamos continuar caminhando, e se depender de nossos esforços, continuaremos lutando por uma melhor formação de nossos futuros cidadãos, e que a cada ano, mais crianças desfrutem de um teatro de qualidade. Que venham mais dez anos, com novos projetos e novas realizações.

LUDOVAL CAMPOS
PRESIDENTE DO CONSELHO DE
ADMINISTRAÇÃO DO CBTIJ

PROTAGONISTAS DO SEU PRÓPRIO TEMPO

Crianças e jovens. Cidadãos do mundo. Singulares sujeitos de sua própria transformação. Hoje. E não simulacros de adultos que um dia virão a ser. As inquietudes, contradições, tristezas e alegrias presentes no dia-a-dia de cada um não podem ser amortecidas com anestésias teatrais estéreis. O teatro está aí para inquietar, transportar, refletir, libertar. Respeitar as potencialidades de crianças e jovens e encará-los com a importância que eles têm no presente, como autores em constante processo de formação.

É assim que o SESC Rio pensa cultura. Como instrumento de desenvolvimento crítico, reflexivo e autônomo. Como elemento de inclusão social, aproximação entre os povos e promoção da paz. Como catalisador do desenvolvimento humano. Independentemente da faixa etária que irá acessá-la.

Reconhecer e respeitar a identidade cultural é prerrogativa básica de todo o processo. Assim como estimular a incorporação de valores e atitudes cotidianos de cidadania, cooperação, solidariedade, ética, investigação e experimentação. Possibilitar o acesso a temas contemporâneos e socializar informações é democratizar o fazer cultural para toda a população.

Crianças, adolescentes, adultos, em toda sua diversidade e complexidade, juntos na construção coletiva do mundo hoje. Como sujeitos da história e da cultura. Sujeitos criadores. Sujeitos sociais.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

- 1 Antonio Carlos Bernardes
- 2 Mostra de espetáculos na Lagoa Rodrigo de Freitas
- 3 Fachada do SESC Tijuca
- 4 SESC Tijuca
- 5 Fórum de Teatro-educação
- 6 Mostra na Lagoa Rodrigo de Freitas
- 7 Ine Baumann
- 8 Ludoval Campos
- 9 Equipe de produção e Valdevinos de Oliveira
- 10 Mostra na Lagoa Rodrigo de Freitas
- 11 Marcos Malafaia, Maria Helena Kühner, Kil Abreu e André Brilhante
- 12 SESC Tijuca
- 13 Fórum de leituras dramatizadas: “Uirapuru menino e outras histórias de passáros”
- 14 Oficina – Suzana Saldanha

EXPEDIENTE

Revista do 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para a Infância e Juventude

ISSN: 1808-1541

Ano de 2006

Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ

Conselho de Administração e Fiscal (Biênio 2004/06)

Presidente:

Ludoval Campos

Secretário:

Fátima Café

Tesoureiro:

Ana Barroso

Conselheiros:

Alberto Magalhães
Álvaro Assad
André Brillante
Antonio Carlos Bernardes
Henrique Gonçalves
Ine Baumann
Leonardo Carnevale
Márcia Frederico
Marcos Edon
Mayra Capovilla
Mônica Biel
Sérgio Miguel Braga
Sílvia Aderne

Equipe CBTIJ:

Irany Oliveira
Denise Dias Coutinho
André Bürger

Seminário Nacional 2005

COORDENAÇÃO: Ine Baumann

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Fátima Café e Sérgio Miguel Braga

CONSULTORIA: Antonio Carlos Bernardes

VÍDEO DE ABERTURA: Rico Vilarouca, Renato Vilarouca, Michel Langer, Ludoval Campos, André Bürger e André Brillante

ASSESSORIA DE IMPRENSA: André Bürger

AUXILIAR ADMINISTRATIVO: Irany Oliveira e Denise Dias Coutinho

FOTOGRAFIAS DO SEMINÁRIO: Paulo Rodrigues

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO DA REVISTA: A 4 Mãos Comunicação e Design

REVISÃO: Paulo Telles

CBTIJ

Rua do Catete 338 - sobreloja 18 - Catete

Cep: 22221-971 - Rio de Janeiro - RJ

Tel.: (21) 2205-4483

www.cbtiij.org.br • cbtiij@cbtiij.org.br

Sumário

TEATRO. PRA QUE SERVE? <i>Marcia Frederico</i>	8
A DRAMATURGIA E O TEATRO PARA CRIANÇAS <i>Carlos Augusto Nazareth</i>	9
FÓRUNS E OFICINAS	11
MOSTRAS E ESPETÁCULOS	13
MESA REALIZADAS	14
FORMAÇÃO, COMÉRCIO E ARTE: A BELEZA DO TEATRO É O MUNDO VISTO NO GERÚNDIO <i>Kil Abreu</i>	15
O CONHECIMENTO EM JOGO NO TEATRO PARA CRIANÇAS <i>André Brillante</i>	17
TEATRO COMO MEIO <i>Marcos Malafaia</i>	20
O TEATRO, PARA QUE SERVE? <i>Maria Helena Kühner</i>	23
TEATRO EMPRESA – UMA GRANDE OPORTUNIDADE DE ENTRAR EM CENA! <i>Alberto José Magalhães Correia</i>	26
A REFLEXÃO PROVOCADA PELO TEMA DO 3º SEMINÁRIO NACIONAL SESC CBTIJ <i>Andrea Alves</i>	28
TEATRO INFANTIL <i>Maria Arlete Gonçalves</i>	30
O ATOR E A PEÇA RADIOFÔNICA <i>Mirna Spritzer</i>	32
O CONVITE VEIO POR TELEFONE <i>Suzana Saldanha</i>	36
PARA QUE SERVE O TEATRO? <i>Fátima Saadi</i>	38
CRIANDO ASAS <i>Marco Aureb</i>	40
UIRAPURU MENINO E OUTRAS HISTÓRIAS DE PÁSSAROS <i>Fidelys Fraga</i>	47





MARCIA FREDERICO

Teatro. Pra que serve?

Desde as mais antigas informações sobre as atitudes humanas, ouvimos falar da necessidade que o homem tem de expressar-se através da arte, e do teatro especificamente.

No tempo das cavernas, era através da mimesis. Imitavam as lutas e os animais. Esse teatro mimético servia então para comunicar como havia sido a luta, mas também servia para incorporar a força e a alma do animal a ser conquistado. Deduzimos com isso que o teatro servia tanto a um fim prático – **comunicar**, como a um fim “mágico” – **construir símbolos**.

Ao longo da história do teatro podemos observar essas várias funções. Temos o **profano** e o **religioso**, o **educativo** e o de **entretenimento**, o **político** e o **alienante**, o da **arte pela arte**. E assim segue de acordo com o contexto histórico-cultural, e com a necessidade de quem o faz e de quem o assiste.

Do mesmo modo que acontece na história geral da arte, ocorre o mesmo com cada ser humano

quando vive a experiência teatral.

A **criança** apreende o mundo através da imitação da vida que a cerca. Dessa forma, ela aprende a andar, a falar, a expressar suas emoções e vai sofisticando o uso desta técnica ao inventar brincadeiras, ao “fingir” o que não sente, ao fazer de conta ser quem não é. E do simples **espelhar o outro**, vai aprendendo a ter compaixão, colocando-se no **lugar do outro**, ou seja, invertendo os papéis.

Podemos dizer, então, que o teatro serve antes de tudo para nos constituir como humanos, pois somos os

únicos do reino animal capazes de usar a arte para desenvolver nossa **criatividade**, essa centelha mágica e misteriosa que nos é, antes de tudo, necessária.

Temos todos a **necessidade da arte**. ■

A criança apreende o mundo através da imitação da vida que a cerca. Dessa forma, ela aprende a andar, a falar, a expressar suas emoções e vai sofisticando o uso desta técnica ao inventar brincadeiras, ao “fingir” o que não sente, ao fazer de conta ser quem não é.



A dramaturgia e o teatro para crianças

CARLOS AUGUSTO NAZARETH

No 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ, 2005, pudemos confirmar que o calcanhar de Aquiles do teatro para crianças, hoje, é, sem dúvida, a dramaturgia.

Na leitura de textos realizada neste terceiro encontro foi colocada uma dúvida: “podemos analisar um texto de teatro para crianças em relação a sua estrutura, da mesma forma que se analisa um texto para adultos? Aqui recorremos a já tão citada frase de Constantin Stanislavsky: “o teatro para criança tem que ser igual ao do adulto, só que melhor”.

Num momento em que a dramaturgia contemporânea toma força, quando a narrativa oral cênica domina os palcos e os contadores de história sobem à cena, utilizando recursos teatrais, fica uma impressão de que tudo pode. E realmente tudo pode, desde que seja intencional e competente.

O que se vê no palco, na maioria das vezes, e o que se lê nos textos em concursos ou em Cursos de Dramaturgia, aponta para um desconhecimento dos alicerces clássicos primeiros da dramaturgia. Aristóteles, Hegel vivem! Eternos? Eternos enquanto durem, parodiando “o poeta”. Porém, para que se desconstrua essa narrativa em busca de novos caminhos e de novas possibilidades é imprescindível que se conheça e se domine o que já existe. O novo se cria como consequência, ou mesmo ruptura, de uma História.

Na maioria das vezes o argumento é que os autores estão em busca de uma nova forma de expressão, mas, na verdade, o que se constata nos textos e nos palcos é que muitos desconhecem os princípios básicos da escrita teatral.

Tudo que é feito para criança parece fácil. Todos se sentem capacitados a adaptar um texto para criança, a escrever para criança e é evidente que todos têm tal potencialidade. Mas se esta é uma decisão consciente e profissional, que esta tarefa seja encarada com o mesmo profissionalismo com que realizariam a escrita de um espetáculo adulto, de um romance.

É a velha questão – um cirurgião consciente, profissional, jamais entraria numa sala de operações sem estar preparado para isso, pois é a vida de uma pessoa em risco. O artista também é responsável pela vida das pessoas. Tem responsabilidade social, principalmente sendo uma pessoa da área da cultura, da arte. O novo espectador também corre o risco de morrer ali, na sala de espetáculos, no seu primeiro contato com o teatro, da mesma maneira que o paciente corre o mesmo risco numa sala de operações com um médico não preparado.

Os dois textos selecionados para a Leitura Dramatizada do Encontro são um exemplo de diversidade competente. Um dos textos, *Criando Asas*, do estreado como autor Marco Aureh, tem uma estrutura dramática impecável. O texto existe por si mesmo, tal a clareza da história, a coloquialidade dos diálogos, o humor e, o principal, tem algo a dizer. Escrever parte deste ponto – uma necessidade irresistível de dizer algo que se considere importante falar a nosso público.

O outro texto, *História de Pássaros*, de Fydelis Fraga,

autor que se filia, de alguma forma, à dramaturgia contemporânea, em outros trabalhos seus, consegue trançar com absoluta competência o *drama e a narrativa oral cênica*, que se completam e criam um texto uno, com evidente domínio de técnica, trazendo uma proposta consciente de uma forma de expressão textual.

Diferentes enquanto caminhos, os dois textos lidos se encontram no domínio da técnica, na escrita dramática, na inventividade, na qualidade literária, na elegância do texto e, principalmente, por terem algo a dizer.

Este é o caminho: ter algo incontido para dizer. Como dizer é uma questão de estudo, análise, busca, aprofundamento, lembrando que criança é coisa séria e que escrever para criança mais sério ainda e fazer teatro então... é de uma seriedade absoluta.

Um dos grandes problemas nos palcos, constatados nestes quase dois anos de exercício da crítica semanal de espetáculos infantis para o JB é, sem dúvida as eternas e inúmeras adaptações dos chamados clássicos da literatura infantil. Com certeza por uma questão mercadológica, pela falta de espaço para se falar do movimento teatral infantil no Rio de Janeiro, montar “Cinderela” já é um atrativo para o mediador, pai ou professor que vai levar a criança ao teatro, pois ele tem um referencial – conhece a história.

No entanto, as adaptações, além de excessivas e repetitivas, são de muito má qualidade na maioria das vezes. Atém-se à trama e abandonam exatamente a essência do conto, que foi o que fez com que ele se mantivesse vivo até hoje. É bom deixar bem claro que se fala em relação a grande parte dos espetáculos, mas não todos. *O Alfaiate do Rei*, de Maria Clara Machado, direção de Cacá Mourthé, é um exemplo de excelência, que foge a esse bolo de más adaptações. No entanto, em um final de semana havia dezoito espetáculos teatrais a partir dos contos tradicionais. E vários de cada história. Quatro *Joãozinho e Maria*, quatro *Cinderelas* e por aí vai.

Nelly Novaes Coelho defende o reconto, como forma de preservação de uma literatura primordial, mas a adaptação para teatro tem que ser absolutamente fiel à

essência da história e ao mesmo tempo absolutamente infiel à forma, já que se trata de uma transposição de linguagem. Outro exemplo lapidar é *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Eduardo Rieche, um reconto que se utiliza da narrativa oral cênica, teatralizada, num espetáculo multimídia, onde a qualidade é a matéria-prima.

Na verdade, a dramaturgia se insere num grande campo que é o da qualidade, o da excelência. O texto tem que ter qualidade e, como se diz do cinema, um bom roteiro não significa necessariamente um bom filme, mas não há um bom filme sem um bom roteiro. O mesmo se pode dizer do texto teatral e do espetáculo.

E a necessidade de excelência não se restringe à dramaturgia, mas à preparação do ator, do trabalho de estudo e pesquisa, a excelência de uma luz, um cenário, um figurino, a pluralidade de linguagens que “tecem” o espetáculo teatral.

Por outro lado, exigir qualidade sem que haja apoio às produções, sem que haja uma política cultural oficial de promoção do teatro, sem um trabalho permanente de

formação de platéia, sem premiações que estimulem os realizadores e sem espaço na mídia para discussão é uma sobrevivência quase heróica. De um lado, os realizadores que pensam e repensam a sua prática, do outro lado aqueles que fazem e fazem por dife-

rentes razões. E aí se cria um abismo difícil de se transpor e unir: teoria e prática. Além da dificuldade de se levar esta discussão até os mediadores, pais e professores que são fator decisivo no processo.

É necessário que a discussão saia do âmbito dos profissionais de teatro e se estenda à população. É necessário que se tenha uma política oficial de formação de platéia, não só para crianças, como para adultos. Que se tenha patrocínios, subvenções, estímulos, projetos, uma política cultural e vontade política. Só assim pode-se reverter o quadro, para não se restringir a heróicas ações isoladas, como o Projeto SESC CBTIJ, ou mesmo ações individuais daqueles que têm como ídolo o eterno personagem de Monteiro Lobato, Narizinho, e que ainda acreditam que é possível reformar a Natureza, mudar o mundo. ■

Este é o caminho: ter algo incontido para dizer. Como dizer é uma questão de estudo, análise, busca, aprofundamento, lembrando que criança é coisa séria e que escrever para criança mais sério ainda e fazer teatro então... é de uma seriedade absoluta.

FÓRUNS ABERTOS OFERECIDOS DURANTE O SEMINÁRIO

Dia 18 de maio
“Teatro-educação”

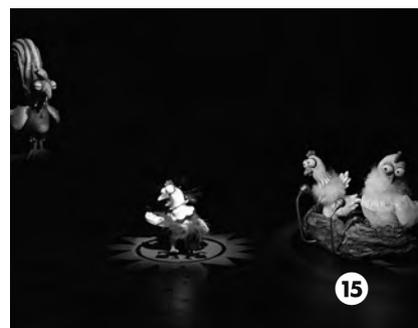
Dia 19 de maio
“Leituras Dramatizadas”
Com análises e comentários de
Maria Helena Kibner e Fátima Saadi

OFICINAS OFERECIDAS DURANTE O SEMINÁRIO

Dias 17 e 18 de maio
“O ator e a experiência radiofônica”
Orientadora:
Mirna Spritzer

Dias 18 e 19 de maio
“Caio F. por Gawronski”
Orientador:
Gilberto Gawronski

Dia 19 de maio
“Esta tarde arranque a máscara da face e improvise”
Orientadora:
Suzana Saldanha



- 1 Valdevinos de Oliveira
- 2 Valdevinos de Oliveira
- 3 "A Inenarrável Estória de Bobinaldo e seu Trombone" - Irmãos Brothers
- 4 "A Inenarrável Estória de Bobinaldo e seu Trombone" - Irmãos Brothers
- 5 "Divino Emaranhado" - Juliana Manhães
- 6 "Divino Emaranhado" - Juliana Manhães
- 7 "A Família Sujo" - Cuidado que Mancha
- 8 "Rádio Maluca" - Zé Zuca

- 9 "Fuzarca da Lira ataca novamente" - A Fuzarca da Lira
- 10 "As aventuras de Pedro Malazartes" - Será o Benedito?!
- 11 "As aventuras de Pedro Malazartes" - Será o Benedito?!
- 12 "Fuzarca da Lira ataca novamente" - A Fuzarca da Lira
- 13 "A Mulher Gigante" - Cuidado que Mancha
- 14 "Rádio Maluca" - Zé Zuca
- 15 "Circo Minimal" - Cia. Gente Falante
- 16 "Circo Minimal" - Cia. Gente Falante

MOSTRA DE ESPETÁCULOS PARA CRIANÇAS

LAGOA RODRIGO DE FREITAS

Dia - 15 de maio

Abertura

Valdevinos de Oliveira

A Inenarrável Estória de Bobinaldo e seu Trombone

Irmãos Brothers

Divino Emaranhado

Juliana Manhães

A Família Sujo

Cuidado que Mancha

As Aventuras de Pedro Malazartes

Cia. Será o Benedito?!

Fuzarca da Lira Ataca Novamente

A Fuzarca da Lira

Rádio Maluca

Zé Zuca

ESPETÁCULOS REALIZADOS DURANTE O SEMINÁRIO

SESC TIJUCA

Dias 17, 18 e 19 de maio

Circo Minimal

Cia. Gente Falante

A Mulher Gigante

Cuidado que Mancha

MESAS REALIZADAS

Dia 17 de maio

“Da formação à contestação”

Mediador:

Kil Abreu (SP)

Debatedores:

André Brilhante (RJ), Marcos Malafaia (MG),

Maria Helena Kühner (RJ)

Dia 18 de maio

“Do institucional ao comercial”

Mediador:

Kil Abreu (SP)

Debatedores:

Alberto José Magalhães Correia (RJ), Andrea Alves (RJ),

Maria Arlete Mendes Gonçalves (RJ)



Formação, comércio e arte: a beleza do teatro é o mundo visto no gerúndio

KIL ABREU

Vou retomar aqui, em algumas notas, os temas que foram propostos em duas das discussões que aconteceram no 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ: “Da formação à contestação” e “Do institucional ao comercial”.

Sob o tema mais geral do seminário, “Teatro, para que serve?”, podemos de saída entender o convite do CBTIJ como um chamado para pensar o lugar social e a sobrevivência de uma determinada prática artística que foi mestiçada, assimilada a diferentes fazeres, até resultar em arte-comércio, arte-instituição, arte-pedagogia e algumas vezes até mesmo em arte, ela mesma. Daí que a questão colocada tem todo sentido e urgência, porque quando nos perguntamos para que alguma coisa serve, é na tentativa de testar sua identidade, aqui fraturada em muitas, e também para verificar sua utilidade e poder de fogo no mundo da cultura.

Se em uma primeira visada aqueles temas iniciais pareceram muito diferentes. Descobrimos no decorrer das discussões uma rede tecida pelos fios contínuos que amarram uns aos outros. Assuntos como formação de platéias e o caráter essencialmente contestatório da arte não estão dissociados das condições objetivas, dos espaços e funções que o teatro vem ocupando – ou é levado a ocupar – no mundo contemporâneo. Sob o céu de uma temática tão ampliada, evidentemente as considerações que seguem dizem respeito não apenas ao teatro feito para crianças e jovens, mas para o teatro, enfim, sem adjetivações.

A primeira nota, mais geral, é a de que se por um lado a arte é um texto que tem características próprias e modos específicos de expressão, por outro nenhuma invenção poética se constrói à margem da ideologia. E é nessa perspectiva, de inserção do fazer teatral como forma-mercadoria no amplo leque de sugestões espetaculares oferecidas pelo capitalismo atual, que os temas do seminário podem ser investigados. Isso porque, como nos lembra o crítico Roberto Schwarz, o capitalismo se tornou a verdadeira força de mobilização da sociedade.¹ De fato, como a lógica do capitalismo no estágio em que vivemos é sobretudo uma lógica cultural, podemos dizer que até mesmo as áreas mais refratárias à sistematização foram domesticadas, como a arte e a estética. Os exemplos dessa estetização da vida estão postos na maior das evidências, como na publicidade, na espetacularização da política e da vida cotidiana (basta olhar os *reality shows*). Tudo é espetáculo, e como tal, tudo é tratado como simulacro potente e vendável. Daí a dor do artista, ou de uma parte deles – porque é como diz o sociólogo Francisco de Oliveira: no mundo da mercadoria a pior coisa para o sujeito é não ser mercadoria.

Mas o que tudo isso tem a ver com os temas que foram propostos pelo CBTIJ? Tem a ver que o teatro,

¹ Schwarz, Roberto. *A atualidade de Brecht*. Revista Vintém, n.1, Fevereiro de 1998.

para crianças ou adultos, é uma prática artística que se ampara decididamente em uma estratégia movida pela criação de simulacros da vida. Talvez esteja aí a coisa ao mesmo tempo mais conservadora e mais genial do teatro, que nesse contexto passa a ser um meio muito poderoso e muito útil para dar conta dessas tarefas novas que a sociedade vai se colocar.

Ora, até certo tempo parece que não havia grande interesse no teatro como mídia de atividades extra-artísticas. Mas não há dúvida de que com a expansão de saberes como a arte-educação e sobretudo com o desenvolvimento do conceito de educação não-formal, ou ainda com a disseminação de práticas cênicas no ambiente empresarial, passamos a viver alguma coisa que hoje podemos chamar de “cultura da criatividade”. E aqui é preciso entender a cultura de modo ampliado, de maneira que possa comportar, por exemplo, as relações de trabalho e produção. Então, passa a existir também uma cultura do “empreendedorismo”, em que a criatividade é pedra de toque e o teatro um meio excepcionalmente útil para dinamizar isso.

Em um primeiro momento esse atrelamento soa algo escandaloso, porque obriga a confrontar duas práticas essencialmente distintas. Podemos dizer, em uma proposição radical, que a arte só tem razão de ser quando consegue revelar aquilo que a ideologia esconde. E para revelar é preciso confrontar. Algumas vezes o artista toma isso tão ao pé da letra que é capaz de levar a arte ao suicídio, ou ao silêncio. Não foi outra a postura de certa vanguarda e mesmo de grandes e inventivos mestres do teatro moderno, como Beckett e Grotowski. Preferem silenciá-la na denúncia da falta de sentido do mundo a submetê-la a algum tipo de desdobramento utilitário.

Por outro, lado isso a que aqui estamos chamando institucional, seja o ambiente empresarial ou escolar, é algo quase sempre altamente conservador se comparado à iconoclastia da arte nesses momentos-limite. Para a instituição a filosofia de mudança é basicamente uma filosofia de sobrevivência e adequação.

De um modo ou de outro, o teatro “institucional” é um fato, e tem servido às mais diversas tarefas, da pedagogia aos programas de formação de pessoal, inclusive com grande empenho dos artistas e com o desenvolvimento de técnicas próprias. Trata-se, então, de tarefas

francamente “formativas”, que têm às vezes mais, às vezes menos interesse na coisa artística em si.

Daí advém, no caso específico do chamado “teatro empresarial”, uma série de questões: como a tarefa formativa é pensada no ambiente institucional? O que é mais comum: o foco nos recursos humanos que tem interesse no humano de fato ou na produtividade? Ou, de outro modo: deve prevalecer a valorização da experiência estética que tem como fim a sensibilização do sujeito, ou as técnicas de incremento da produção e da força de trabalho?

Na relação do teatro com a instituição escolar, evidentemente, o quadro é mais complexo, dadas as diferentes aplicações que têm sido operadas. No aspecto particular e importante da formação de platéias, algumas questões são também urgentes: que tipo de mediação é necessária e possível nos programas de “formação” de platéias? É necessário “formar” o formador? Mas em que isso consiste? A relatividade social da noção de infância, que não é homogênea, provoca-nos quais gêneros de questões quando falamos em formar platéias? Formar para quê, e formar com quem/a quem? “Formar” platéias significa disciplinar crianças e jovens para a apreensão de determinados aspectos da linguagem teatral, ou de determinados conteúdos?

Neste último ponto, é curioso como permanece ainda, mesmo nos meios informados, a dificuldade em ver nos processos formativos que o teatro pode proporcionar o espaço para o lançamento de perguntas que não fiquem à mercê de uma idéia “naturalizada” (portanto, ideológica) do que seja a criança e o jovem, chapados em uma falsa e pouco complexa identidade. É como se, assim como aqueles, o teatro tivesse uma “natureza” a ser compreendida e mapeada.

Um caminho em tudo oposto a isso só pode ser o da provocação no sentido da autonomia de pensamento. É preciso fazer ver – como de resto, no mundo social – que o teatro não “é” assim, mas “está sendo”, no gerúndio. Da mesma forma em que vivemos todos em um mundo impermanente, que carece de uma disposição de mudança para ser entendido nas suas contradições e necessidades. Se há alguma lição útil que se pode oferecer às crianças e jovens talvez seja esta: a da busca da autonomia para entender que o teatro, assim como a vida e as coisas belas ou injustas que ela comporta, são mudáveis. ■

O conhecimento em jogo no teatro para crianças¹



ANDRÉ BRILHANTE

A importância do estudo trazido pela pesquisa do mestrado na UNIRIO está em tornar mais discutido o espetáculo teatral como uma atividade educativa para o espectador; e ampliar a reflexão que ronda os três termos que foram as palavras-chave da minha pesquisa: teatro, educação e criança.

É muito comum encontrarmos a utilização do termo didático atribuindo um valor pejorativo a algum objeto. Quando ouvimos falar de um “teatro didático” estamos, geralmente, ouvindo falar de um espetáculo chato, que tenta se aproximar de uma aula em cima do palco, e por isso é desagradável e intragável. Mas, se por outro lado, compreendermos que a didática é uma ferramenta criada para amparar o processo educativo e estabelecer mecanismos que garantam a aquisição do conhecimento, como pode ela ser algo entediante? Por que então se constrói esse juízo de péssimos valores em relação ao “teatro didático”? Será que é uma visão que coloca a educação como uma atividade chata que deva ser praticada exclusivamente na escola? Não será possível uma comunhão entre conhecimento e diversão? Talvez sejam essas perguntas as grandes chaves da nossa discussão.

A referência fundamental para a discussão das relações entre conhecimento e diversão no teatro para crianças, na medida em que exige aprofundamento na ques-

tão pontual da didática no teatro, é Bertolt Brecht. Brecht empreendeu uma reflexão muito valiosa em que o teatro assume, explicitamente, uma proposta pedagógica. As discussões de Brecht foram aproveitadas e direcionadas para a área da educação e ampliaram as pesquisas que estabelecem associação entre teatro e aprendizagem. Ingrid Koudela² ressalta a importância, para a área de teatro-educação, da experiência brechtiana com as peças didáticas, em que teatro e pedagogia se encontram voltados, a princípio, para o público infantil.

Com a pesquisa, nos aproximamos de definições para diferenciar o didático e o didatismo como elementos díspares, que poderiam definir uma boa e uma má utilização do didático no teatro. O didatismo, sim, estaria associado à colocação de informações em cena de forma desprovida de elementos teatrais, quando a cena perde suas características para se tornar aula “chata” no palco, quando o espectador não é seduzido para a peça e nem para a aula.

¹ “O Conhecimento em Jogo no teatro para crianças” é também o título da dissertação de mestrado em Teatro defendida em outubro de 2004 por André Brilhante, com a orientação da prof^a dr^a Beti Rabetti, pelo Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP. Autora de diversos livros na área de teatro-educação.

No didático é possível buscar o prazer da reflexão, base da educação e da construção do conhecimento, quando a criança-espectadora pode despertar seu olhar para um agradável exercício curioso sobre o que lhe é apresentado em cena. Os elementos cênicos são capazes de gerar lacunas e dúvidas que alimentam a construção do saber.

Podemos ver, através de uma análise histórica, como a instituição escolar vai se construindo e se desenvolvendo, e como essa passa, nos dias de hoje, a ser sinônimo de educação. A escola torna-se responsável pela formação do indivíduo cidadão, mesmo não sendo o único agente a disso se encarregar. Com isso o termo *didático*, que se apresenta como a instrumentalização de uma prática pedagógica, carrega em si a sinonímia *moralizante, transferidor de valores*; segundo esse sentido, o professor, ainda pautado pela pedagogia tradicional, transmite o conhecimento de forma puramente verbalizada e afastada da vida, e considera a criança um ser incompleto que precisa absorver seus ensinamentos.

Assim, o teatro para criança que tem objetivo pedagógico pode utilizar a didática escolar, moralizante e de transferência de valores, para ser “educativo” na cena. No entanto, é preciso esclarecer que existe outra didática, capaz de instrumentalizar objetivos pedagógicos no teatro para criança e que tem como referência não a estrutura escolar tradicional, mas a educação em seu sentido amplo, ou seja, o ato pedagógico que se dá pela experiência de vida, ressaltando valores pessoais de ordem prática ou subjetiva e valores coletivos sociais, históricos, políticos etc.

É, portanto, de extrema importância para nosso estudo diferenciar o teatro didático que se utiliza da didática escolar do teatro didático que pesquisa uma didática específica para a cena. Nesta última consideram-se os

elementos lúdicos, estéticos e críticos do teatro para sua encenação e prática educativa; em suma, pratica-se a noção de educação em seu sentido amplo. Para análise e diferenciação, denominaremos aqui o teatro baseado na didática escolar tradicional “teatro escolarizado”.

Parece que a todo o momento temos que afirmar que é possível aprender brincando, se divertindo; e que isso não desmerece a atividade educativa. Parece que o senso comum quer colocar de um lado tudo que é divertido e alegre, como o teatro, a música e as artes em geral; e do outro lado todas as atividades sérias e sisudas, que não têm espaço para a brincadeira, como o trabalho, o aprendi-

dizado. Será que estamos ainda numa tentativa romana de dividir a vida do homem em dois tempos: época do ócio e época do negócio? Prazer versus desprazer? Talvez a solução para não cair nessa cilada esteja em poder perceber que essas áreas se infiltram uma na outra, e não existem fronteiras tão demarcadas para separá-las.

A escola torna-se responsável pela formação do indivíduo cidadão, mesmo não sendo o único agente a disso se encarregar. Com isso o termo didático, que se apresenta como a instrumentalização de uma prática pedagógica, carrega em si a sinonímia moralizante, transferidor de valores;

Numa recente publicação da revista Nova Escola,³ podemos perceber que muito se fala sobre o prazer e o humor como elementos necessários para um bom aprendizado do aluno. E, o título da matéria já anuncia: *É assim que se aprende*, onde o texto fala da importância da emoção para gerar a atenção do aluno sobre o objeto a ser estudado.

Despertar emoções é uma forma de fazer os estudantes prestarem atenção. Sem concentração, o cérebro não armazena. “Estar atento é abrir as portas sensoriais, lingüísticas e cognitivas para o novo conteúdo”, afirma Sidarta Ribeiro, pesquisador da Duke University Medical Center, nos Estados Unidos. A atenção é produto da ação da noradrenalina, que ajuda a deixar os sentidos voltados para a realização de uma atividade e turbinha a superfície do cérebro (córtex), onde ficam as memórias.⁴

³ Nova Escola, São Paulo. Fundação Victor Civita / Editora Abril, Ano XX, n. 179, p. 52, Janeiro/fevereiro de 2005.

⁴ *Idem ibidem*, p. 55.

Ao ler sobre emoções e humor, na matéria, fazemos conexão diretamente com o teatro e suas potencialidades educativas. Apresentar os temas a serem estudados através de espetáculos pode ser um caminho para despertar a atenção do aluno para um aprendizado eficaz. No teatro trabalhamos com os sentidos da platéia, estimulando as mais diferentes emoções e podendo abordar com humor temas que pareçam tão sérios. Isso nos leva a crer que a educação caminha, cada vez mais, para encontrar sugestões criativas no teatro para sugerir suas novas estratégias, como já previa Tolstoi:

A escola do futuro não será, talvez, uma escola como nós a conhecemos – com bancos, quadros-negros e tablado para o professor – ela poderá ser um teatro, uma biblioteca, um museu ou um debate.⁵

E, assim Brecht se torna mais oportuno e mais atual a essas discussões, sempre afirmando o teatro com uma grande capacidade educativa, sem que esse precise se corromper ou perder suas qualidades mais nobres:

O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão.⁶

Percebemos que a experiência do teatro didático de Bertolt Brecht é uma boa referência para o desenvolvimento de produções teatrais, para crianças, com intenções didáticas. Brecht nos mostra o equilíbrio possível entre um espetáculo agradável ao público e suas questões. A cena brechtiana é divertida sem deixar de ser

instigante e educativa, colocando a platéia numa prazerosa situação de reflexão.

Para tanto, é preciso compreender também que a criança é um ser complexo, sem clichês, preconceitos ou maniqueísmos, e a infância, uma fase com questões e interesses próprios, repletos de leituras e releituras do mundo, sendo nela latentes a curiosidade e o interesse pela descoberta.

Penso que um espetáculo para crianças será tão mais didático quanto mais prazeroso for ao instigar para a descoberta, ao fazer do exercício cênico espaço de pesquisa e de experimentação compartilhada, e não depositário de respostas claramente prontas e fechadas, muitas vezes sob a máscara de uma diversão de rotina, bem distante daquele prazer do conhecimento de que nos falava Bertolt Brecht.

Dessa forma, o “didatismo” (ou o mau-didático) estaria associado a uma tentativa de simplificar a função educativa do teatro, atrelando-o a idéias fixas que não estão sujeitas à participação ativa de sua platéia. Acredito ter compreendido, por meio desta pesquisa, que os objetivos didáticos podem ser associados ao teatro sem que este último se instrumentalize ou fique a seu dispor e que o teatro pode ser parceiro da educação numa fruição educativa. E, ainda, que, se os elementos principais do teatro didático para crianças forem respeitados – a criança com seu prazer de descobrir, o teatro como arte e o conhecimento como jogo prazeroso –, estaremos garantindo um espetáculo de qualidade, capaz de encantar, divertir e informar sua platéia, seja ela de crianças ou de adultos. ■

BIBLIOGRAFIA

- BENEDETTI, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro: SNT, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Ed. Quíron; Global, 1982.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MCCASLIN, Nellie. *Creative Drama in the Classroom*. New York: Longman, 1990.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CARVALHO, Flávio Augusto Degranges de. *O teatro épico e a criança*. Dissertação de mestrado em Educação pela UFF, Niterói, 1995.

⁵ Tolstoi apud McCaslin, Nellie. *Creative Drama in the Classroom*. New York: Longman, Fifth Edition, 1990, p. 283, trad. do autor.

⁶ Brecht, Bertolt. *Teatro Dialético. Seleção, tradução e introdução: de Luiz Carlos Maciel*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 99.



Teatro como meio

MARCOS MALAFAIA

O propósito deste seminário, refletir sobre “para que serve o teatro”, com certeza é uma tarefa difícil e fatalmente inconclusiva. As abordagens são tantas, tão diversas e intrincadamente complexas que desencorajam sínteses. Portanto, antes mesmo de começar, é razoável abandonar a pretensão mais abrangente.

Neste caso, nos concentraremos em algumas considerações, observações e comentários laterais e superficiais que possam acrescentar, ao corpo da discussão, pontos de entrada para posteriores reflexões, mais consistentes.

De modo geral, as observações a seguir originam-se da experiência prática do grupo Giramundo na criação de bonecos, na produção de espetáculos e no treinamento de marionetistas, principalmente. Procuramos enfatizar as singularidades do teatro de bonecos colocando, ao lado das características que o definem como pertencente a grande família das manifestações teatrais, outras que o tornam uma forma de arte específica. Nessa tentativa de definição essencial, talvez possamos encontrar pistas para uma interpretação das funções do teatro.

Deliberadamente, não nos concentraremos nas interpretações antropológicas ou sociológicas que já encontram trajetória de investigação definida em correntes de pensamento sólidas e conhecidas. Nos ateremos a uma idéia que se apresentou na prática educativa do Giramundo, mais especificamente na lida com jovens alunos, onde percebemos que o teatro, de um modo geral, provoca efeitos não esperados, que vão além do próprio teatro. A noção do teatro como “atividade meio para outra coisa” será o centro de nossa argumentação.

TEATRO COMO MEIO POÉTICO

A questão “para que serve o teatro” possui, pelo próprio sentido do verbo “servir”, conotações curiosas. A mais evidente destas perspectivas é a utilitária, ou seja, a de que o teatro se presta a alguma coisa, tem como finalidade algo ou satisfaz alguma necessidade. Encontraremos diversas proposições nesse sentido variando desde a ausência completa de utilidade – o teatro não serve para nada – até utilidades como entretenimento, educação, socialização, politização e outras. Gostaríamos de destacar, por entre a floresta de explicações, certas funções ou possibilidades que deslocam a interpretação sobre o teatro aproximando-o de um meio para: (1) o exercício poético, (2) o desenvolvimento da habilidade de composição plástica, (3) a percepção do trabalho como metodologia e (4) para a educação num sentido amplo.

Partiríamos da constatação de que a apreciação e produção poética, em seu sentido mais amplo – como uma forma de distanciamento do cotidiano imediato e realista, repleto de constrangimentos à imaginação e à crítica – encontra-se em declínio ou sufocada pelos procedimentos da vida contemporânea. Poderíamos até mesmo propor que a habilidade ou capacidade de percepção de sensações ou sentidos poéticos, principalmente pelos jovens, foi amortecida e desestimulada. São inúmeras, conhecidas e polêmicas as razões – o desuso da leitura, a

comunicação de massa, as novas mídias eletrônicas – mas o fato é que os processos sensíveis e significativos da poesia são ou estão desconhecidos pelo público. Esse fato dificulta a percepção da arte em seu sentido mais profundo, quer seja no campo das artes plásticas, da música, da literatura, do teatro.

No caso do teatro de bonecos, percebemos que o trabalho complexo, composto pelos diversos ofícios e tarefas presentes na montagem de um espetáculo – a adaptação de um texto, a construção de bonecos, os ensaios e sua ênfase na representação através de movimentos – enfim toda a coleção de ações encadeadas que culminam na apresentação teatral, parecem estimular esta sensibilidade poética reprimida. Além da natureza artística e artesanal das atividades descritas anteriormente, soma-se uma característica peculiar e central do teatro de bonecos que é a precariedade material. Essa redução de meios, quer por motivos econômicos quer por motivos práticos da apresentação ao vivo, força a linguagem do teatro de bonecos a encontrar representações metafóricas, simbólicas, lúdicas, fantásticas, enfim, poéticas.

Portanto, percebemos no teatro em geral e no teatro de bonecos em particular uma propensão a estimular a criação e vivência de situações imaginárias, restabelecendo um estado de “prontidão poética”, comum em todos nós quando crianças, uma disposição ao jogo, à brincadeira e ao prazer da lida com situações inusitadas e não convencionais. O teatro pode se apresentar como um movimento que contrabalança o bombardeio de realismo, racionalismo, pragmatismo, passividade e acriticismo de nossa sociedade.

Ao lado do efeito de despertar poético, muitas vezes alcançado pelo teatro em sua prática normal, percebemos que a multi e inter disciplinaridade dos processos envolvidos pelo atividade teatral encontra certo paralelo num estado de diluição de fronteiras que marca a produção artística contemporânea. A criação de compartimentos e definições estanques que marcou o olhar sobre as artes na modernidade perde cada vez mais sentido em

relação à realidade, tornando-se um quadro de análise obsoleto e pouco útil.

TEATRO COMO MEIO PLÁSTICO

Dessa forma, encontramos o teatro como um meio capaz de diálogo intenso com outros campos através de cruzamentos, influências, composições e superposições variadíssimas, numa geração permanente de novas fronteiras, cada vez mais matizadas, mais ricas e menos definidas. Assim, podemos também entender o teatro como uma forma de reorganização de recursos plásticos, onde a matéria principal é a idéia.

Na importância da idéia como habilidade de análise estrutural e força estruturante capaz de descortinar as aparências através da crítica e de organizar a matéria através do planejamento faz do teatro um exercício efetivo de organização plástica propenso a desenvolver o pensamento crítico e a prática criativa.

TEATRO COMO MEIO EXPERIMENTAL

Com a união destas fundamentais práticas – a da vivência poética e a da análise e criação de estruturas através das idéias – o teatro se transforma num campo experimental. Não exclusivamente no sentido genérico da vivência de novas situações mas, também, num sentido mais próximo dos procedimentos metodológicos da ciência: um campo de provas, de ensaios, de testes, de proposições e verificações encadeadas de modo coerente.

**Além da natureza artística e artesanal,
 soma-se uma característica peculiar e central
 do teatro de bonecos que é a precariedade
 material. Essa redução de meios força a
 linguagem do teatro de bonecos a encontrar
 representações metafóricas, simbólicas,
 lúdicas, fantásticas, enfim, poéticas.**

Por este ponto de vista, podemos observar a prática do teatro como um teste permanente e consequente de determinadas hipóteses, onde o espetáculo é o argumento final que comprova ou não determinadas expectativas. A prática experimental controlada, circunscrita a parâmetros definidos e regulados e aplicada ao campo da arte, inclui o teatro no conjunto de formas artísticas capazes de assumir função de meio experimental.

TEATRO COMO MEIO EDUCATIVO

Ora, sendo o teatro capaz de provocar a vivência poética despertando-a nos jovens, provocando-os a refletir para criar, ao mesmo tempo em que estabelece situações disciplinadas para o desenvolvimento de experiências plásticas, é natural que se apresente também como promissor meio educativo. Absolutamente não estamos nos referindo ao teatro educativo, transmissor de conteúdos restritos sob a condução de didatismos cansativos e inócuos, ao contrário, apresentamos o teatro como um meio educativo que contraria essa rigidez informativa e pobreza significativa.

Nos referimos, mais exatamente, ao teatro como uma educação situacional, como aprendizado através da riqueza do cotidiano, do diálogo com os erros, da trans-

missão de processos e saberes através da vivência prática de ofícios. O teatro, assim, alinha-se a todo “saber fazer” e a seus processos de transmissão de conhecimentos, estes tão sutis, complexos e preenchidos de emoção que são submetidos a verificações duras e precisas diante da realidade do trabalho.

À procura de uma conclusão impossível, poderíamos ressaltar a importância do teatro como um meio sobretudo de humanização, de desenvolvimento do indivíduo e de seu potencial de comunicação com outros indivíduos, mas também um meio crítico, uma ferramenta de análise e de criação, uma palheta complexa, capaz de composições e experiências infindáveis e profundas e também um meio generoso de educação, de transmissão de saberes, habilidades e de formação de consciência do mundo. ■



O teatro, para que serve?

MARIA HELENA KÜHNER

Nossa racionalista civilização, também dita ocidental e cristã, como já foi seguidamente assinalado, viu cair por terra os paradigmas que nos foram um dia dados, por se terem mostrado cada vez mais inadequados a esse mundo em transição em que vivemos.

Hoje sabemos que a racionalidade que nos ensinaram como forma única de decifrar a multiplicidade de fenômenos não dá conta da complexidade desse mundo globalizado com todos os seus desafios:

- que a **lógica** não é a medida do ser, nem o discurso racional a sua expressão, pois a finalidade de toda lógica, por mais disfarçada que se apresente, é o **controle**: linguagem, razão, imaginação são hoje vivenciados como lingüística, ciência, psicanálise, três nomes que abrangem uma mesma atitude: o controle do mistério, o controle da linguagem, o controle da produção e da sociedade;
- que o universo **não** pode ser visto como “versão única”, e por um **pensamento único**, como se todo ele fosse apenas um conjunto constituído pelos mesmos elementos e obedecendo às mesmas leis e, como tal, campo de aplicação de ciências ditas “exatas”, tornado objeto de intelecção pelo **método**, a **ordem**, o **cálculo**, a **medida**;
- que a noção de **diferença**, que foi usada apenas para legitimar hierarquias e autoritarismos, dividindo seres e classes em “superiores” e “inferiores”, além de desrespeitar o **outro** enquanto tal, nos faz perder toda a riqueza possível de uma diversidade de visão e expressão; e que a **indiferença** limita e amesquinha quem com ela vê e é visto;

- que se essa forma de visão e relação foi um “progresso” na ordem das coisas, positivamente **não** foi um progresso para o ser humano, com o **produto** tornando-se mais importante que o **produtor** e tendo o **mercado/a mercadoria** como definidores da própria noção de **valor**. E que essa produção e seus meios nos impingem **simulacros** e tentam manipular até o **desejo** e a **falta**, motores mais profundos de qualquer **inovação**.

Neste mundo que nos querem fazer ver através de estatísticas e siglas, estamos perdendo a carne das palavras. Esquecendo:

- que o próprio *pensar* é algo concreto, pois pensar < *pen-sum*, *pendere*, é o peso das coisas que faz a balança *pendere* para um lado ou para o outro;
- que a *experiência* viva e vivida é um *experire*, o que se extrai do caminho (*ir*) aberto ou trilhado por aqueles passos;
- que a *palavra* tem em sua raiz a *parábola*, a situação concreta que lhe deu origem;
- que se *história* e *sabedoria* têm a mesma raiz (que o inglês guarda em seu *wisdom*) é porque nela não se “abstrai” o vivido de seu contexto concreto: o *passado* são *passos* de um corpo que se se move, com tudo que o *con-move*, e é da cultura assim gerada e *in-corpo*-rada que nasce o progresso;

- que a acelerada *transformação* em tudo que vemos nos fala desse impulso de *trans*, ir além, *ultra*-passando barreiras e limites; e o *projeto*, termo hoje recorrente, é o que nos *lança adiante*, abrindo espaço à *utopia*, isto é, o algo que (ainda) está *sem lugar*.

Ou seja, tudo nos remete a *uma situação concreta*, e todo e qualquer projeto de transformação exige uma *mudança de atitude*.

O TEATRO (TE-ATRIUM, LUGAR DE VER)

O teatro é o *homem em situação na cena do mundo*. Na figura do *autor* (etimologicamente *aquela que gera, fecunda, faz nascer*) a possibilidade do olhar novo, capaz de desvelar máscaras, de desnudar e exhibir atitudes, comportamentos e valores, admiráveis ou ridículos, de (re)descobrir o não-dito, os vazios, de revelar a expressividade dos silêncios. No *en-cena-dor*, a capacidade de *criar* a situação concreta, a *cena*, juntando, organizando em um todo coerente e rico todos os elementos expressivos de que dispõe, para o *fazer ver* que define o próprio sentido do teatro. No *ator*, a possibilidade de tornar *presença viva* o ser humano em ação, con-vivendo com o público uma situação concreta, (con) movido por suas *re-laço-ões* de amor ou conflito com *o(s) outro(s)*, buscando o *des-envolvimento* capaz de libertá-lo, ou, se não o conseguir, de perdê-lo. E nessa *ação viva e vital* reaprendendo, e mostrando, que além do poder que domina ou coage, existe um *poder* que é o verbo que todos nós conjugamos (eu posso, nós podemos), cuja força maior ou menor depende de nossa capacidade de sermos *inteiros*, pois tem também fundas raízes no mundo do imaginário, da fantasia, da afetividade, do lirismo um dia desqualificados como ilusórios; e que a busca de *sent-ido* ou rumo, orientação, inclusive da própria vida, inclui necessariamente o *sent-ir*, os *sent-imentos*, e o *sent-ido* ou significação do que vemos e fazemos.

Quando Guy Debord criou a expressão “sociedade do espetáculo” para (des) qualificar essa sociedade em que vivemos, estava apontando para tudo que hoje vemos em

torno, da comunicação à política (como o prova o circo-teatro que neste momento ocupa todas as tvs). Mas se a expressão se tornou lugar-comum, é exatamente por assinalar o potencial e a atualidade da linguagem teatral. Se as mais novas ciências são ciências do homem (psicologia, sociologia, antropologia etc.) é por serem reveladoras da necessidade de o ser humano se (re)ver e recolocar-se, por inteiro, no centro da cena e da ação – tal como acontece no teatro. E por lembrar que aprendido do conviver com *o outro* é tão fundamental em um mundo globalizado, de relações marcadas pela *diversidade*, que já se afirmou (Huntington) que no século o eixo do mundo não será mais o econômico e sim o cultural.

Portanto, ultrapassar o *espetáculo* (isto é, *algo para os olhos*) para fazer VER é hoje, mais do que nunca, o desafio de quem faz teatro.

Pelos novos meios de comunicação de massa, a criança vê-se hoje colocada desde cedo em contato direto com a realidade, formada e informada desde cedo por uma cultura que não é mais transmitida ou mediatizada apenas por pais e professores, e que lhe exige cada vez mais cedo uma atitude responsável.

E O TEATRO PARA A CRIANÇA E O JOVEM?

É evidente que as mudanças ocorridas, inclusive no campo da educação, da cultura e da comunicação, não poderiam deixar de ter transformado também a criança e o jovem de hoje, levando à (pré)

maturidade tantas vezes assinalada em seus aspectos positivos e negativos. Pelos novos meios de comunicação de massa, a criança vê-se hoje colocada desde cedo em contato direto com a realidade, formada e informada desde cedo por uma cultura que não é mais transmitida ou mediatizada apenas por pais e professores, e que lhe exige cada vez mais cedo uma atitude *responsável*, isto é, de *responder por* aquilo que recebe e faz, de assumir a tarefa e os riscos de seu conhecer. Atitude que levou os educadores mais conscientes a aproveitar o potencial que enessa esse *movimento autodidático* na pesquisa orientada, no estímulo à *criatividade*, na solicitação à *reflexão*, centralizando a ação educativa menos na *mensagem* em si transmitida e mais na *avaliação das mensagens recebidas*.

Analisam-se e discutem-se *os efeitos* daquilo que é oferecido à criança: efeitos afetivos, agindo sobre sua credulidade e encantamento e acionando seus mecanismos de projeção, identificação e transferência; efeitos emocionais, de mimese e catarse; efeitos sobre sua percepção, deslocando-a de detalhes ou aspectos isolados para conjuntos maiores e mais distanciados; efeitos intelectuais, de ampliação e diversificação de informações sobre o mundo adulto; efeitos morais, sobre sua visão de mundo e escala de valores; efeitos sobre sua socialização, mais desligada do mundo adulto em geral, porém religando entre si os companheiros da mesma idade que realizam experiências paralelas.

É essa referência à *experiência vivida* que traz à tona a modificação sofrida no processo de conhecimento: a realidade que não é mais mediatizada pela autoridade do adulto, também não o é mais exclusivamente pelo conceito e, sobretudo para a criança e o jovem, adquire enorme importância o papel da *informação visual*, que marca nossa “civilização da imagem”: o *pensamento verbalizante* vê-se confrontado com o *pensamento imagístico*; as mensagens transmitem menos conceitos do que *formas* e a expressão visual se vê duplamente desafiada, a obter uma *visualização dos conteúdos verbais* e uma *verbalização dos conteúdos das imagens* – desafio que quem faz teatro conhece e vive permanentemente.

Partindo de um fato psicológico da criança – o de

que tudo que ela vê ou sente é por ela vivido como uma *experiência* e de que é o conjunto dessas experiências que dá as bases de seu desenvolvimento potencial – temos, portanto, a possibilidade não só de rever o teatro que temos diante de nós, em nosso momento e meio, como de fazer dos aspectos levantados *bússolas* para um teatro cada vez mais capaz de dar uma resposta válida e afirmativa ao “para que serve o teatro” com que nos interrogamos.

Cabe-nos, para tal, perguntar: em que está contribuindo nossa produção para aquela influência sobre a maturação, a socialização, a percepção, o conhecimento e os demais mecanismos psicológicos acima apontados? *Que uso podem fazer nossas crianças e adolescentes com o que lhe oferecemos para organizar e interpretar suas experiências?*

O que não só nos levará a empenhar-nos cada vez mais contra os “produtos de mercado” de desqualificados produtores, que partem de estapafúrdias tramas misturando Peter Pans e tartarugas ninjas, ou pseudo-“adaptações” de contos clássicos, ou fiapos de enredo que sirvam de pretexto a macaquices, trejeitos, pulinhos e gritinhos de atores (?...) promovidos por um “marketing” que visa apenas a bilheteria, e nunca a criança que está na platéia, ou o jovem que cada vez mais dela se afasta. E a valorizar cada vez mais os que, conscientes de trabalhar com uma linguagem da maior riqueza e expressividade, e de grande atualidade, saibam e queiram usá-la para exhibir e suscitar o rico potencial humano que ela faz ver. ■



Teatro empresa: uma grande oportunidade de entrar em cena!

ALBERTO JOSÉ MAGALHÃES CORREIA

Este texto pretende apresentar um pouco do que o teatro pode fazer por uma empresa, bem como fornecer dicas úteis aos atores que pretendem se especializar nesta área.

ENTENDENDO O CONTEXTO DA AÇÃO TEATRAL EM EMPRESAS

O Teatro-Empresa pode entrar no ambiente organizacional por diversas portas. Vejamos algumas delas:

- Programas de Desenvolvimento de Pessoas
- Palestras Motivacionais
- Lançamentos de Campanhas Institucionais ou de Produtos
- Programas de Qualidade de Vida
- Programas de Segurança e Engenharia do Trabalho
- Ações de Endomarketing
- Participações em ações de Cliente Oculto

Essas são as portas mais visíveis, mas muitas outras podem levar o profissional de teatro até uma empresa e com isso estabelecer parcerias de trabalho bastante interessantes no aspecto profissional e no financeiro.

Agora, por que uma empresa buscaria o teatro como uma ferramenta para alguma das ações acima?

De uma maneira geral, metodologias são lançadas no mercado e algumas se tornam um grande modismo. Por vezes, o sucesso da metodologia é o seu próprio início de fracasso, já que de tanto ser utilizada termina por esgotar rapidamente suas possibilidades. Além disso, poucas

metodologias são adaptáveis e passíveis de reformulações ao longo do tempo. Já com o teatro isso pode ser bem diferente, visto a sua capacidade de criação e recriação constantes.

O teatro se mostra uma ótima estratégia para as organizações porque se apresenta como uma ferramenta viva, altamente adaptável ao contexto e as platéias. Por menos interativa que uma ação teatral possa ser, no mínimo há o encontro de olhares. A platéia dos ambientes organizacionais adora tal contato, uma vez que vê humanizada a sua própria condição.

No contexto organizacional, o teatro oferece uma possibilidade dinâmica e humanizada de espelhamento da própria platéia. Faz pensar, mobiliza, alegria, angustia, propõe, impulsiona. O universo das empresas pelo seu tempo e movimento próprios, por vezes, aliena seus trabalhadores num olhar que apenas olha para dentro, para o *business*, para o que já se sabe. O teatro, vivo através do ator, traz um pulsar que desperta essa alienação para um olhar novo da própria realidade, libertando-a de antigos paradigmas.

A ação teatral na empresa propicia um afastamento da realidade para em seguida propor um olhar mais próximo. Os funcionários são convidados ao espetáculo e, dessa forma, a princípio, colocam-se como observadores. Mas, em contato com a proposta da ação teatral, tal perspectiva aproxima-os das suas próprias questões cotidi-

anas. O teatro-empresa bem realizado, geralmente, consegue gerar o seguinte comentário da platéia de funcionários: “Achei que era só uma “pecinha” e no final me vi exatamente naquelas situações!”

Nessas ocasiões, o teatro oferece um ambiente para simular novas realidades, abrindo espaço para discussões e a visualização de novos cenários, possibilidades. Teatro na empresa é uma estratégia diferente de mobilização, de reflexão e mudança sobre o próprio ambiente organizacional e as pessoas que nele trabalham.

Sendo assim, vejamos concretamente algumas contribuições que o teatro pode oferecer para uma empresa e seus funcionários:

- O teatro pode **ENSINAR** realizando peças sobre ergonomia, DST/AIDS, procedimentos de segurança no trabalho.
- O teatro pode **SENSIBILIZAR** sobre a importância de usar EPIs (Equipamentos de Proteção Individual), sobre o valor da prevenção a doenças, pode sensibilizar para novos valores de liderança, autodesenvolvimento, qualidade de vida.
- O teatro pode **DESENVOLVER** a criatividade e a comunicação através de oficinas e jogos teatrais.
- O teatro pode **INFORMAR** sobre novos produtos, novas perspectivas institucionais, sobre campanhas internas.

PERFIL DO PROFISSIONAL DE TEATRO PARA ATUAÇÃO EM EMPRESAS

O profissional de teatro que deseja vender seus serviços para uma empresa, primeiramente deve procurar entender o que é e como funciona o ambiente organizacional. A busca de leituras de revistas que falam de negócios e mesmo sites na internet ajudam bastante na compreensão do cotidiano organizacional. Para o ator será fundamental, inclusive, se apropriar da linguagem utilizada pelas empresas.

Podemos destacar algumas características fundamentais para quem deseja ter sucesso nessa área:

- Flexibilidade para lidar com situações não planejadas e num ritmo diferente, o organizacional.
 - Interesse e conhecimento mínimo do que ocorre dentro de uma empresa. Falar a linguagem de empresa e não do teatro. Lembre-se, o seu cliente talvez nem frequente teatro e considere que tudo não passará de uma “pecinha”. Não espere que ele entenda a sua realidade profissional, mais que isso, mostre que você é capaz de entender a dele.
 - Demonstrar velocidade de resposta no relacionamento com o cliente.
 - Possuir uma capacidade excepcional de improvisação, pois vale lembrar que o teatro-empresa não é uma ação teatral estruturada, com local adequado, palco, iluminação, tempo suficiente para ensaios etc.
 - Ser capaz de interagir com o que se apresenta durante a ação teatral, já que ela também é altamente dinâmica para os atores. É comum a platéia intervir e sem querer quase inviabilizar o ritmo do texto dos atores.
 - Saber realizar diagnósticos e interpretar a demanda trazida inicialmente pelo cliente. Não só saber diagnosticar, mas mostrar-se competente também na tradução do que identificou em projetos concretos de resolução das demandas.
 - Mostrar-se profissional, antes de ator, diretor ou qualquer outra função do teatro. Quando se apresentar, o cliente deve vê-lo como uma “empresa parceira” e não como um ator que está fazendo um “bico”. Sendo assim, cuidado com a aparência, organização, linguagem etc. Empresas dão enorme valor a estes aspectos.
- Além de tudo o que já foi mencionado, faça o exercício de imaginar como utilizar tudo o que aprendeu na sua formação teatral em ações de desenvolvimento organizacional. Com certeza, muitas possibilidades poderão ser encontradas. Basta imaginar que o palco é o salão de estações de trabalho, que as coxias podem ser as escadarias do prédio da empresa, que a platéia está doida para sair da rotina e, principalmente, que o ator agora é consultor! ■

O profissional de teatro que deseja vender seus serviços para uma empresa, primeiramente deve procurar entender o que é e como funciona o ambiente organizacional. A busca de leituras de revistas que falam de negócios e mesmo sites ajudam bastante na compreensão do cotidiano organizacional.



A reflexão provocada pelo tema do 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ

ANDREA ALVES

Citando como exemplo o Rio de Janeiro, dito pólo cultural do país, as produções teatrais têm amargado sucessivos prejuízos com a ausência de recursos e de público.

A reflexão provocada pelo tema do 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ nos leva a pensar sobre essa arte absolutamente necessária para nós, que a realizamos, e em que nível essa necessidade de consumir espetáculos teatrais se encontra na sociedade brasileira. O teatro vive uma forte crise. Ouvimos de algumas pessoas que os produtores e profissionais de teatro vêm repetindo essa frase há muitos governos. Em diversas discussões, chegamos à conclusão que a classe ficou em silêncio por longos anos e hoje tem problemas acumulados de toda ordem. Através de vários grupos, que se reuniram para tentar sanar pelo menos uma parte desses problemas que estavam tornando o fazer teatral inviável, foram criadas algumas entidades de classe, como a APTR – Associação de Produtores Teatrais do Rio de Janeiro. Se analisarmos a cadeia produtiva do teatro, a produção, a distribuição e o público certamente serão os problemas mais graves.

Citando como exemplo o Rio de Janeiro, dito pólo cultural do país, as produções teatrais têm amargado sucessivos prejuízos com a ausência de recursos e de público. Uma produção profissional de teatro pode ter êxito na captação de recursos necessária à viabilização de sua montagem após dois a três anos de peregrinação entre a aprovação nas leis de incentivo, a inscrição nos poucos

editais públicos disponibilizados para o segmento e a tentativa de venda do projeto para profissionais de marketing das empresas. Um estudo feito pelo produtor Paulo Pélico mostra que cerca de R\$ 24 bilhões são destinados a “um conjunto de renúncias, isenções e incentivos fiscais que visam proteger ou estimular diversos segmentos da economia. Ao todo, em torno de 20 áreas são beneficiadas. A participação da cultura neste montante é de apenas 1,5 % (R\$ 357,1 milhões)”. Mesmo assim, tendo direito a uma fatia ínfima do bolo, fomos alertados no início do governo Lula para o fim da Lei Rouanet.

Conseguir os recursos é apenas uma etapa. O problema, dependendo do texto a ser montado, pode começar com a compra dos direitos autorais, pois a tradicional representante dos autores teatrais no Brasil, a SBAT, está passando por problemas financeiros graves e muitos autores, principalmente estrangeiros, não confiam mais a essa entidade o direito de representá-los. Esse direito acaba sendo repassado para entidades privadas, não associativas, que liberam seus autores a preços muito mais altos.

Se a captação obteve êxito, ainda assim nossos problemas não acabaram, muitos atos com cenas de violência, tensão, drama e comédia ainda temos pela frente. No 1º ato, os recursos captados raramente representam o

valor total da produção, faltando sempre uma fatia importante que tem que ser suprida com dezenas de “apoios culturais”. No 2º ato, dependendo do texto a ser montado, se a produção não é uma Cia. Teatral, mas um grupo de profissionais convidados, esta tem que fazer todo o processo de criação condensados em pouquíssimo tempo de ensaio, pois hoje as produções já planejam seus recursos para ensaiar três meses no máximo, mas na contabilidade final, captados menos recursos, essa estimativa reduz o tempo de maturação da criação para dois meses de tensão e desespero. O taxímetro está rodando e os compromissos têm que ser cumpridos com os patrocinadores, sob risco de a produção ser penalizada com multas ou devolução dos recursos, caso seja necessário adiar a estréia.

Terceiro ato: o teatro. No Rio de Janeiro não temos teatros suficientes para atender a demanda. Os teatros da Rede Municipal no Rio estão bem equipados e, por isso, são muito requisitados. Se a peça é de grande porte, temos hoje apenas dois teatros em condições de receber a produção de maneira digna: o Carlos Gomes e o SESC Ginástico. Uma produção que aceita o desafio de ocupar os teatros de maior porte da Rede Estadual (Villa-Lobos ou João Caetano), certamente vai gastar grande parte dos seus recursos não na montagem, mas em locação de equipamentos e infra-estrutura. Cumpridas essas etapas com êxito, a produção decide que poderá permanecer em cartaz dois meses (é o tempo máximo que geralmente os teatros públicos concedem para as produções). Próximo ato: a mídia. Uma produção hoje tem que optar entre remunerar dignamente seus profissionais ou executar um belo plano de mídia. Uma boa mídia paga não significa necessariamente ter um bom público. As editorias dos jornais de grande circulação estão reservando cada vez menos espaço para teatro. As estréias não são mais “notícia”, as polêmicas sim. Passar por toda essa via-cruis para chegar ao palco e abrir o pano não representa

nada para a mídia espontânea carioca. Há ainda toda a burocracia, dos alvarás, classificação etária, liberações e pedidos de permissão a Deus para estrear a sua peça.

Após a estréia para convidados, chegou o grande dia: o dia do público. Digamos que a sua produção não teve recursos para mídia, teve um pequeno espaço no jornal através da assessoria de imprensa, mas seu ingresso custa R\$ 25,00, preço médio praticado nos teatros do Rio e você pensa que isso não será problema porque o seu ingresso médio será de 12,50. Acontece que o público vê o valor cheio do ingresso e não sabe que a maioria paga meia-entrada, que você precisa pagar direitos autorais, o teatro, os profissionais que criaram e atuam no espetáculo, os técnicos, a manutenção, o aluguel dos equipamentos...

Tudo com a bilheteria... Lucro? É o que não precisamos nos preocupar, ele não vem mesmo. No máximo conseguimos empatar a produção, ou seja, não ter prejuízo já é um sucesso!

As leis de meia-entrada no Rio de Janeiro representam 80% de nossa platéia.

Não haveria o que discordar dessas leis se não fosse um requisito básico. Os seus autores pensaram no benefício político, mas esqueceram de prever um subsídio aos produtores, que ficam com a conta negativa.

No ato final concluímos que nós, produtores, criadores, técnicos, temos um amor profundo pelo que fazemos: TEATRO. É urgente que retomemos a necessidade de sua existência, mostrando ao poder público que é sua obrigação fomentar e dar condições de desenvolvimento para o nosso setor econômico, em todas as etapas da cadeia produtiva. Assim, se voltarmos a ter uma farta programação teatral, se o teatro estiver dentro das escolas, fazendo parte da programação familiar, será um elemento básico na construção do cidadão e a própria sociedade terá condições de responder a este questionamento: “Teatro, para que serve?”. ■

As leis de meia-entrada no Rio de Janeiro representam 80% de nossa platéia. Não haveria o que discordar dessas leis se não fosse um requisito básico. Os seus autores pensaram no benefício político, mas esqueceram de prever um subsídio aos produtores, que ficam com a conta negativa.



Teatro infantil

Maria Arlete Mendes Gonçalves

A meu ver, o teatro, como nenhuma outra forma de arte, pode contribuir para o crescimento pessoal e o alargamento do olhar de qualquer ser humano em formação. Afirmaria mesmo que o hábito de ir ao teatro desde cedo ajuda qualquer criança a crescer melhor. E – por que não? – mais rápido.

Uma experiência vivida na infância pode ficar para sempre na memória de uma pessoa, marcando-a, e seus gostos e predileções, para o resto da vida. Disso ninguém duvida. Como inquestionável também é o papel da arte na formação do ser humano.

A meu ver, o teatro, como nenhuma outra forma de arte, pode contribuir para o crescimento pessoal e o alargamento do olhar de qualquer ser humano em formação. Afirmaria mesmo que o hábito de ir ao teatro desde cedo ajuda qualquer criança a crescer melhor. E – por que não? – mais rápido.

Falo isso com a autoridade de quem, desde muito pequena, freqüenta, como espectadora, a sala escura de espetáculo. De quem sempre enfrentou, com uma filha pequena, filas, pipoqueiros e flanelinhas para se divertir, alegre, em finais de semana também dedicados às sessões de teatro para crianças. Por último, falo com o prazer e o orgulho de alguém que dirige uma instituição que também acredita na transformação das pessoas através da arte. Que tem incentivado a arte feita especialmente para crianças e jovens. E que tem tido a satisfação de colaborar para o processo de formação de novas platéias, semeando em novos espectadores o gosto pela magia do teatro.

Trabalho no Instituto Telemar, entidade do terceiro setor, que coordena o Programa Telemar de Patrocínios Culturais

Incentivados, iniciativa através da qual, anualmente, o Grupo Telemar tem investido em montagens de espetáculos voltados para a infância e a juventude em diversas partes do país. Com isso, temos valorizado a diversidade cultural brasileira e estimulado artistas e companhias de teatro que se dedicam a esse público. Sempre apostando na qualidade e em criadores que considerem que o público *infanto-juvenil* não é menos exigente que o público *adulto*.

Através do Programa Telemar de Patrocínios Culturais Incentivados temos, sistematicamente, viabilizado a temporada de dezenas de espetáculos teatrais, que têm reunido um número muitíssimo expressivo de espectadores. E, já que a democratização do acesso à arte é uma das propostas do Programa, esse público é formado, muitas vezes, por alunos de escolas da rede pública de ensino e por crianças e jovens atendidos por projetos sociais. Com isso, temos tentado ampliar ainda mais o processo de formação de platéia, levando para o teatro um público sempre alijado da agenda cultural.

O ano de 2005 foi especialmente importante para a atuação do Instituto Telemar na área de cultura. Abrimos em maio, no bairro carioca do Flamengo, o Centro Cultural Telemar. Nesse espaço, que tem como palavra-chave a *convergência*, unimos de forma especial a arte e a tecnologia, promovendo artistas e manifestações e sotaques diferentes

em torno das novas linguagens artísticas. Lá, dedicamos especial atenção ao público infanto-juvenil e a projetos educativos. Na programação do teatro também fazemos questão de dedicar espaço ao que é produzido para crianças e a juventude.

Dentro das comemorações do Ano Brasil na França, exibimos no Centro Cultural Telemar em tempo real – através de moderno processo de transmissão – as sessões do espetáculo *Sinfonietta Braguinha*, de Karen Acioly, que aconteceram em Paris. A ida – inédita? – de um espetáculo infantil para a Europa, juntamente com um grupo seletivo de atrações para “adultos”, também foi patrocinada por um *pool* de instituições capitaneado pelo Grupo Telemar.

Em 2005, tornamo-nos, também através do Programa de Patrocínios, parceiros do Intercâmbio de Linguagens para as Crianças, bem-sucedida iniciativa que chegou a terceira edição, com uma programação ampliada, somando atrações estrangeiras às brasileiras, promovendo oficinas e espetáculos e reunindo profissionais de trajetórias diversas em mesas-redondas. Gente do mundo inteiro reunida no Rio de Janeiro em torno da diversidade do teatro que é produzido para o público infanto-juvenil.

Ficamos felizes também com o sucesso dos espetáculos montados com recursos incentivados do Grupo Telemar. Das dez peças apontadas pelo crítico do Jornal do Brasil Carlos Augusto Nazareth, como os melhores

da temporada 2005, três foram beneficiados pelo Programa de Patrocínios: *Os diferentes*, do grupo Hombu, *As aventuras de Robinson Crusóé*, com direção de João Batista, e *A aranha arranha a jarra, a jarra arranha o trava-língua*, de Demétrico Nicolau.

O mesmo crítico destacou as interpretações de Eduardo Rieche, em *As aventuras de Robinson Crusóé*, e de Josie Antello, em *Estação Drummond*, como as melhores do ano. Mais motivo de orgulho para a gente. As duas peças cumpriram temporada no Centro Cultural Telemar. Já O Globo incluiu na lista de espetáculos indicados pelo jornal, durante várias semanas, além do já citado *As*

As indicações e elogios para as montagens tomam especial importância quando vêm dos jornais, já que é cada vez mais escasso o espaço dedicado ao chamado teatro infantil na mídia, notadamente na carioca.

aventuras de Robinson Crusóé, a peça *O Teatro das Virtudes*, de Sura Berditchevsky, que também fez carreira de sucesso no Centro Cultural Telemar.

As indicações e elogios para as montagens tomam especial importância quando vêm dos jornais, já que é cada vez mais escasso o espaço dedicado ao chamado teatro infantil na mídia, notadamente na carioca. E, infelizmente, essa falta de visibilidade deve refletir, a longo prazo, em queda de público...

De qualquer modo, tudo isso só faz reforçar em mim – em nós – a convicção de que, mais que nunca, é preciso fomentar a produção voltada para o público infanto-juvenil. Que é preciso estar atento ao que se faz em prol da formação cultural desses *novos espectadores*. Acreditando sempre que a arte pode criar também um *cidadão melhor*. Gente grande, desde pequena. ■



O ator e a peça radiofônica

MIRNA SPRITZER

Durante muito tempo o radioteatro ocupou um espaço importante na programação das rádios brasileiras. Para Fernando Peixoto (1980, p. 5), “o rádio era um instrumento mágico que nos transportava para um universo de fuga e fantasia”.

O radioteatro e a radionovela representavam uma manifestação acessível e popular. Tendo por base uma concepção realista na qual som, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações, a radionovela era facilmente assimilada como a sua descendente direta, a telenovela.

Segundo Ricardo Dias Medeiros (1998, p. 39), “o estilo de novela difundido em toda a América Latina nasceu em Cuba, por volta de 1934, (...) resgatando a gênese do folhetim nas ondas radiofônicas”. Ainda para Medeiros, tanto as novelas radiofônicas cubanas como as Americanas tinham o patrocínio das empresas multinacionais de produtos de limpeza (por isso chamadas nos EUA de soap-operas) o que também aconteceu no Brasil. Aqui, ainda somaram-se as grandes indústrias de produtos de higiene como Gessy-Lever e Colgate-Palmolive. A estratégia comercial dessas empresas levou o gênero às emissoras de norte a sul do país. Tanto no Brasil como em Cuba e EUA, o melodrama e o folhetim do século XIX estavam presentes.

A Rádio Nacional no Rio de Janeiro é o melhor exemplo de produção de esquetes, seriados e peças curtas que preenchiam a vida dos ouvintes. Da mesma forma com que a dramaturgia televisiva hoje ocupa vários horários da grade

das emissoras brasileiras, o rádio nas décadas de 40, 50 e 60 reinava absoluto no Brasil. Radialistas, como Cândido Norberto,¹ afirmam que “o rádio que se costuma chamar de ‘o rádio de antigamente’ não era nem mais nem menos do que a televisão de hoje. E a seu favor dispunha até mesmo das mais belas e variadas imagens que se conhece – aquelas criadas pela imaginação dos ouvintes acionada pelos sons e pelas palavras...”.

“Senhoras e senhoritas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro apresenta EM BUSCA DA FELICIDADE, emocionante novela de Leandro Blanco...” assim, em 1941, se iniciava a primeira radionovela no Brasil. A Nacional, a partir de então, passou a ser a ambição de atores e radialistas. Com vinte novelas no ar, um elenco de mais de cem atores e atrizes e mais de seiscentos funcionários, a Rádio Nacional atraía a todos. As estrelas das radionovelas da Nacional brilhavam e arrebataavam multidões como as estrelas da televisão de hoje. Havia um grande investimento em talentos e equipamentos, ensaiava-se apaixonadamente e com competência e buscava-se a experimentação de novas idéias.

Basicamente catárticas, as radionovelas apresentavam na maioria das vezes o bem vencendo o mal. Melodramas que como os folhetins buscavam a audiência maciça das

“senhoras e senhoritas” em quem os patrocinadores investiam pesadamente.

A peça radiofônica aparece na Europa, em especial na Inglaterra, França, Espanha e Alemanha, na década de 20, como um gênero bem diferenciado.

A Hörspiel alemã apresenta uma outra forma de abordagem do veículo radiofônico. Menos comprometida com o realismo, com o melodrama ou com a obrigatoriedade dos capítulos, a peça radiofônica alemã trabalha com liberdade e com recursos menos fáceis. Sem subestimar a capacidade imaginativa de quem escuta, permite-se criar metáforas sonoras e oferecer ao ouvinte autonomia criativa.

Na Espanha, a partir de 1925 já se falava num teatro radiofônico e no mesmo ano acontecia um concurso nacional de textos criados especialmente para a linguagem radiofônica. A partir de então não apenas se produz radioteatro como também cria-se uma importante rede de teóricos que pensam a linguagem radiofônica e a importância do radiodrama, e que chega em Armand Balsebre, Pedro Barea, Alfonso Sastre, entre outros.

A BBC de Londres, já em 1925, tem estúdios de rádio concebidos para criações dramáticas, de dimensões cinematográficas. Ainda hoje a BBC produz todo tipo de peça radiofônica e também leituras radiofonizadas de grandes obras da literatura.

E no que diz respeito ao Brasil, o Serviço Brasileiro da BBC dedicou-se algumas vezes a estudos sobre o rádio e à produção de dramas radiofônicos em português.

Vários dramaturgos importantes do século XX encontraram no rádio um veículo rico para transmissão de suas obras. Samuel Beckett escreveu peças diretamente para o rádio e acreditava que a radiofonia valorizava aspectos fundamentais de seus temas como solidão, inquietação e intolerância. Para María Antonia Rodríguez

Gago (1988, p. 29), “sua arte é apenas uma questão de vozes e sons fundamentais. Seus personagens estão obcecados por uma voz, ou vozes que, vindas da obscuridade, são um fluxo contínuo nas suas mentes. Esta é uma situação que se transfere ao rádio de forma natural”.

Bertolt Brecht não só escreveu para o rádio como criou uma *Teoria do Rádio*. Nesses escritos, Brecht pretende fazer do rádio um instrumento de conscientização e participação popular.

Como refere Fernando Peixoto (1980, p. 7), “a visão de Brecht aponta caminhos mais ousados: acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova,

para experimentar uma linguagem que ganhe sua gramática específica, a partir de seus próprios recursos narrativos”.

Walter Benjamin escreveu sobre e para o rádio e foi também locutor de seus programas. Peças radiofônicas, conferências

literárias, programas para crianças e os chamados modelos radiofônicos, textos experimentais que tinham como base situações cotidianas e ofereciam conselhos práticos ao ouvinte. Ângela Materno, em seu artigo *Os radiodramas de Walter Benjamin* (1998, p. 37), afirma que “pode-se dizer que eles (os escritos para o rádio) não só rerepresentam alguns dos principais temas de sua obra, como também o fazem por meio de composições semelhantes, em vários aspectos, aos de seus textos ensaísticos”.

Nos Estados Unidos, a histórica radiofonização de *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, por Orson Welles, em 1938,² marcou definitivamente a criação dramática para o rádio. A transmissão levou às últimas consequências o imediatismo do rádio e sua capacidade de falar ao ouvinte de forma direta. Ao criar uma pretensa reportagem da invasão da terra por marcianos, Orson Welles afirma o presente, tempo privilegiado pelo teatro, como o tempo da ação também no rádio.

Basicamente catárticas, as radionovelas apresentavam na maioria das vezes o bem vencendo o mal. Melodramas que como os folhetins buscavam a audiência maciça das “senhoras e senhoritas” em quem os patrocinadores investiam pesadamente.

2 Em 30 de outubro de 1938, dia das bruxas nos Estados Unidos, a rede de rádio CBS transmitia o programa semanal, Mercury Theatre, que apresentava adaptações da literatura, sob a direção de Orson Welles, então com 23 anos. Naquela noite, o programa era uma adaptação de *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells. Com uma audiência muito grande, o programa, mesmo anunciado como ficção, criou um clima de pânico em todo o país. Muitos acreditaram que a terra estava realmente sendo invadida por marcianos e tentaram fugir de suas casas e cidades. A repercussão foi tal que causou uma convulsão de enormes proporções.

Como recorda Saroldi (1998, p. 95), “durante 45 minutos daquela noite de domingo, os Estados Unidos foram submetidos a uma prova de resistência não anunciada. Apesar do programa de Mercury Theater ter tido a divulgação normal de um entretenimento radiofônico, a dramatização de *A Guerra dos Mundos* alcançou tal grau de credibilidade que atingiu os temores conscientes e inconscientes da população”.

Os diferentes públicos constituem-se como tal, nas respectivas condições de cada lugar e cada cultura. A radionovela foi uma forma radiofônica característica da América Latina que se traduziu mais tarde em imagens através da televisão. Na Europa, a experimentação e a vinculação com o texto dramático e literário foram mais evidentes.

Algumas experiências, porém, foram compartilhadas. É o caso do seriado *O Sombra*, vivido nos Estados Unidos por Orson Welles, que foi produzido e transmitido no Brasil, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife e em Porto Alegre. Reunindo suspense e crimes desvendados, o seriado policial em que o personagem principal vive aventuras de perigo e heroísmo, atraiu multidões de ouvintes nos dois hemisférios. Como dizia a frase de abertura, “quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? *O Sombra* sabe!”

Assim, é possível afirmar que o radiodrama e a peça radiofônica têm estado presentes nas produções radiofônicas praticamente desde que o rádio existe. Ou ainda, a ficção no rádio com diferentes formas de narrativa ocupa um espaço expressivo desde sempre.

Como expressão estética o rádio é, pois, tempo e lugar de experiência criativa, de criação artística. Recriar seu passado de atividade intensa com o radiodrama é recuperar para atores e ouvintes, um aprendizado de convivência com o poético, com o devaneio, com a fruição.

A experiência radiofônica traz aos atores a sensibilização da voz que nesse veículo assume o estatuto do corpo. E é um exercício sensível aos ouvintes que reaprendem a imaginar através da provocação da escuta.

Uma experiência como pedagogia na medida em que dá lugar a novas relações com a palavra, diferentes concepções de conhecimento e porque inclui falantes e ouvintes como sujeitos e objetos deste conhecimento.

Sempre achei que o rádio, para um ator, é um veículo extremamente fascinante e um espaço muito propício para exercer aquilo que nós atores fazemos que é também sedução. Do palco, do corpo inteiro, da forma, do movimento e da voz. Acoplada aos efeitos, aos silêncios, ou sozinha, a voz é um poderoso mecanismo de sedução.

O rádio oferece ao ator a ampliação de seus recursos, de seu repertório e a criação de uma obra insólita na sua não materialidade e na sua vocalidade corporal. A chance de criar um texto-voz sobre o mundo e sobre a experiência de estar nele escutando seus sons e silêncios. Escuta é aprendizado e imaginação. E compondo vozes que digam as palavras, os sussurros, as interjeições, os suspiros, os bocejos, as gargalhadas e as lágrimas.

A ação é a essência do teatro e também do rádio. Se no teatro ela gera o movimento dos conflitos, personagens e situações, no rádio ela determina a existência ou não dos personagens e acontecimentos, através das vozes e sons. É o câmbio de ritmo, de situação e de som

que motiva a ação radiofônica. E é o que marca a presença de alguém na cena.

O exercício da peça radiofônica prepara os atores para o rádio, mas também para o teatro. Na medida em que aprende a depender da voz para criar todos os elementos do papel, o ator

educa-se para a fala criativa, para a respiração expressiva, para o silêncio que preenche a cena. E redescobre a escuta, a fala que faz sentido porque ancorada na fala do parceiro. Assim, não há desperdício na atmosfera na cena. Há um corpo que fala e um corpo que escuta. Ambos respiram e anseiam pelo outro, o parceiro na cena e o parceiro na platéia. Atores e público assim contam juntos uma história, constroem em parceria a narrativa. Como lembra o poeta Pessoa (1999, p. 501), “desde que vivo, narro-me”.

A ação é a essência do teatro e também do rádio. Se no teatro ela gera o movimento dos conflitos, personagens e situações, no rádio ela determina a existência ou não dos personagens e acontecimentos, através das vozes e sons.

A possibilidade de trabalhar no rádio é instigante pelo desafio de colocar todas as intenções e ações na voz. É um exercício privilegiado para os atores, que têm como tarefa diária a valorização da palavra. Palavra como significado e também como porta voz, como mensagem embalada em ritmo, musicalidade e duração.

O trabalho realizado com foco no tempo e espaço mostra-nos que o parentesco com o teatro pode ser gratificante se mantida a concentração em sua conseqüência sonora sobre a obra. A experimentação de espaços variados para repercutir as sonoridades da voz e das palavras traz a dimensão prática da idéia de duração em relação ao tempo e aos silêncios e pausas. Isso nos obriga a sair da lógica do significado liberando a musicalidade, a imaginação, a textura.

As relações que podemos estabelecer entre tempo, espaço, duração e intenção são conquistas inestimáveis. Mesmo que transposto para a composição de personagem de um texto dramático, ou para um texto literário no qual o ator é o narrador, essas relações constituem o conhecimento que embasa tanto a técnica como a intuição. Implica na maneira de dizer e em como relacionar a

extensão da fala com o tempo da respiração. O efeito que a fala produz está influenciado por esse tempo. No trabalho com o teatro a tendência é que a fala seja uma conseqüência de como age o personagem. Talvez aqui possamos criar um caminho em que a intensidade da fala provoque a ação.

Quando participo de atividades de ação cultural, ou em escolas, apresentando o trabalho com a peça radiofônica, constato que todos ficam muito mobilizados com a possibilidade de criar efeitos sonoros. A pesquisa de materiais que produzam sons, a procura por sons que criem atmosferas, enfim, o universo radiofônico parece bastante sedutor.

Criar peças radiofônicas com diversas motivações sugere uma apropriação muito rica das vozes e efeitos sonoros. Assim, num estudo sobre as diferentes linguagens, a radiofônica aparece com sua especificidade.

Em oficinas que venho ministrando, reconheço um fascínio pela escuta, pela surpresa de ouvir-se. Uma redescoberta da voz, das palavras e do exercício lúdico que pode ser a peça radiofônica. o contar ou a leitura radiofonizada. ■

BIBLIOGRAFIA

- GAGO, María Antonia Rodríguez. Arte Y experimentación en el teatro Radiofónico de Samuel Beckett. In: *Escenarios de la radio*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministerio de La Cultura, 1988.
- MATERNNO, Ângela. Os Radiodramas de Walter Benjamin. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 6, n. 6, 1988.
- MEDEIROS, Ricardo. *Dramas no Rádio*. Florianópolis: Insular e Fundação Franklin Cascaes, 1998.
- PEIXOTO, Fernando. Descobrimo o que já estava descoberto. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução à Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo, 1999. (1913).
- SAROLDI, Luiz Carlos. A Guerra dos Mundos e o outro conflito mundial. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Ed. insular, 1998.
- SPRITZER, Mirna & GRABAUSKA, Raquel. *Bem Lembrado. Histórias do radioteatro em Porto Alegre*. Porto Alegre: AGE/Nova Prova, 2002.



O convite veio por telefone

SUZANA SALDANHA

Nós gostaríamos que você desse uma Oficina no 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para a Infância e Juventude. O objetivo, este ano, é discutir – “Teatro, para que serve”?

Convite feito, convite aceito. A oficina seria dada numa tarde. Quatro horas sem intervalo, disse eu, só uma tarde? Teríamos que fazer o tão falado “contrato pedagógico” – deveria ser informado ao grupo o que iríamos trabalhar, o porquê e, além de nos divertir, fazer a auto-avaliação, por escrito no final da oficina. O trabalho seria teórico / prático.

TEATRO, PARA QUE SERVE?

Comece se perguntando – O que é?

1. JOGO – uma atividade livre, inata, regrada, de caráter incerto, que cria ordem, abre espaço para a metáfora, para a criação.
2. JOGO DRAMÁTICO – primo-irmão do Jogo Teatral, leva em consideração o contexto em que se encontra o jogador (aspectos psicológicos). Hoje o francês Jean-Pierre Ryngaert – professor e diretor – é uma bela referência ao conceito de jogo dramático.
3. JOGO TEATRAL – Theater Game – sistematizado por Viola Spolin (Estados Unidos anos 60). Trabalha com a improvisação teatral. Ela divide em segmentos (Onde? Quem? O quê?) as técnicas teatrais cercadas de regras precisas – acordo grupal, o foco do jogo, a instrução, a avaliação e a relação: jogador-jogador, jogador-platéia.

Fonte: *Pupo*, Maria Lúcia - Revista da ECAP/USP - "Sala Preta" - n.1, 2001

De cara você reviu conceitos e lembrou que: se o jogo é inato e abre portas à metáfora, para a criação; se o **jogo dramático** e o **jogo teatral** são parentes, logo, a pergunta Teatro, para que serve já está respondida. Basta apenas não tolher a criança e ela fará o caminho da criação quase sozinha, é claro, que se estimulada passará por todas as etapas do jogo com chances de ser um bom ator e ou uma belíssima platéia.

* * *

Sempre me perguntam: – Como começo a dar aula de Teatro? Como é o 1º dia de aula? (mesmo os alunos com didática têm lá as suas dificuldades com o primeiro dia). E o segundo?

Vamos lá?

– Comece, depois do famoso “bom-dia”, Como é o seu nome? Você gosta do seu nome? Tem apelido? Como gostaria de ser chamado pela turma? etc. etc. Comece estabelecendo regras.

**AS REGRAS SÃO LIBERTADORAS.
VOCÊ SE SENTE AMPARADO POR ELAS E
PODE JOGAR LIVREMENTE.**

1ª Regra: Roupas adequadas (eu uso preto, tem colegas que gostam do branco ou bege). Todos ficam neutros imediatamente – disponíveis para jogar. O trabalho com roupas pretas aparece – o aluno e a platéia vêem o resultado. Experimente com o seu grupo de teatro. Ouse. Você viu como foi bom, na nossa oficina, vocês já terem chegado com a roupa preta?

Obs.: Não se assuste com as observações dos participantes: “Roupa preta tira energia”, “Eu não produzo com preto”.

2ª Regra: Cada aluno deve ter um “caderno/registro” do que foi trabalhado em aula/em casa e jamais esquecer das observações pessoais sobre o seu crescimento.

3ª Regra: Todos observam o espaço onde vão trabalhar e escolhem um lugar para abrigar os objetos pessoais: mochilas, sapatos, cadernos etc... É sempre o mesmo lugar (Lecoq diz: “Se a sala não estiver organizada não posso jogar”).

O passo seguinte é fazer um planejamento onde tenha um objetivo a ser desenvolvido. Os jogos/as improvisações devem ser sistemáticos/cumulativos. Os alunos-atores podem não intelectualizar num primeiro momento mas logo perceberão que os exercícios propostos obedecem a uma graduação crescente de obstáculos.

O VER e o OUVIR em cena são os **objetivos** que persigo, sem eles eu não jogo, não improviso, não respondendo ao AQUI, agora.

Depois das regras estabelecidas, vamos aos jogos:

1ª – Sessão de Orientação/Exposição (Viola Spolin – “Improvisação para o Teatro”). Sempre começo por esse exercício porque ele estabelece logo regras claras/o grupo entende e logo concluirão que esse “ter alguma coisa para fazer” será substituído por

um problema de atuação, que será chamado de POC-ponto de concentração. O grupo fica solto, receptivo para jogar.

2ª – Também os jogos são de Viola Spolin (estão todos claríssimos no seu livro).

- Vendo um esporte
- Vendo um esporte-relembrar
- Ouvindo o ambiente
- O que estou ouvindo
- Cabo de guerra
- Jogo de orientação n. 1
- Jogo de orientação n. 2

3ª – Do jogo dramático, pego os já conhecidos

- Estátua (telefone sem fio) desenvolve o ver/a observação
- Quadro vivo (ver/observar/perceber/visão periférica)
- Quadro vivo em aparente movimento
- Quadro vivo onde apareça um estranhamento
- O elevador (7 pessoas)
- Na pista

Na pista: dois grupos em diagonais opostas. Um passa pelo outro. Passa. Só passa. Se acontecer alguma coisa. Aconteceu. É de verdade, é jogo. Pode até surgir a palavra mas não o lero, lero. Isso é jogo/é espontâneo. Esse exercício é de Jacques Lecoq – os alunos passam a amá-lo só depois de descobri-lo, aqui não tem truque. Esse jogo é o pós-graduação para chegar na improvisação.

TEATRO, PARA QUE SERVE?

- Faça o teste, professor.
- Comece por você.
- “Esta tarde, tire a máscara da face e improvise” – não é Senhor Pirandello? ■



Para que serve o teatro?

FÁTIMA SAADI

Ao ser abordada, em pleno Largo do Machado, por várias palhaças que queriam que eu respondesse a essa pergunta, leit-motiv do 3º Seminário Nacional, a resposta que me veio foi muito pouco conclusiva: o teatro não serve para nada e serve para muita coisa.

Realmente, o teatro não faz baixar o preço do feijão, não apressa a cassação de político corrupto e às vezes, ao contrário, até serve para corruptos fazerem das CPIs o seu palco... o que é mais uma forma de não servir mesmo para nada.

No entanto, quem foi tomado pela paixão do teatro sabe que ele é um modo de ver a vida em perspectiva e que ele não dispensa a concretude do real, porque lida com espaço, tempo e com a figura (humana ou humanizada) em situação. Ou seja, ele re-maneja a vida e a representa tornando sensíveis os seus diversos componentes e os diversos níveis de profundidade em que eles se articulam.

Por apresentar *publicamente* figuras em situação, *em relação*, o teatro tem um caráter originariamente político, ligado à *polis* e a seus muitos modos de organização e operação¹. O teatro seria então *político* em sua estrutura. Isso posto, não podemos esquecer que uma série de conseqüências deriva da co-presença de atores e espectadores num lugar público, onde partilham a experiência coletiva do espetáculo. Em primeiro lugar, as reações individuais são confrontadas ou potencializadas pelas reações

coletivas. O público não é simplesmente a soma dos espectadores tomados em sua individualidade, mas uma dada forma segundo a qual aquele grupo se articula e que é provocada pelo espetáculo a que aquela platéia está assistindo (disposição do espaço teatral em relação à cidade; disposição espacial dos espectadores em relação à cena; tipo de atuação; temática do espetáculo etc.).²

De todas as operações empreendidas pela contemporaneidade no campo da arte, acho que a mais evidente é a que desmonta a pretensão naturalista de cópia do real. Essa cópia não se restringe, evidentemente, ao desejo de reprodução exata de detalhes nos cenários e figurinos, mas se empenha na busca de *uma* causa suficiente para explicar as situações apresentadas. Na época do naturalismo histórico, por exemplo, as explicações oscilavam entre o determinismo genético e o determinismo social. Hoje as explicações mudaram um pouco, mas o sistema bipolar, maniqueísta, ainda predomina.

E o que isso tem a ver com o teatro feito para crianças e jovens? É que tenho observado que o melhor teatro feito para esse público no Brasil, nas últimas décadas, trabalha com um conceito amplo de real, um conceito que abarca o

¹ Ver, a esse respeito, GUÉNOUN, Denis. A exibição das palavras. Uma idéia (política) de teatro. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

² Para um excelente estudo dos elementos cênicos e extracênicos envolvidos na criação de um espetáculo, ver UBERSFELD, Anne. École du spectateur. Paris: Éditions Sociales, 1991.

imaginário, o simbólico e o cotidiano,³ procurando, de algum modo, recuperar a estrutura plástica de pensamento e evitando o didatismo e o maniqueísmo. A partir de uma situação de base, vão se desenvolvendo perspectivas variadas e a transformação do pensamento para abarcar novas idéias e atitudes vai ampliando o foco da questão. Nesse sentido, muitas vezes diante de espetáculos realmente significativos de nosso repertório para crianças e jovens, pensei em autores como o americano Paul Auster que, em seus contos e novelas, apresenta-nos um mundo estranho, a cuja estranheza ele faz com que nos habituemos ao propor que empenhemos em sua compreensão outras faculdades além da lógica racional, sem, no entanto, dispensá-la (basta pensar no caráter detetivesco de muitas de suas narrativas).

No nosso melhor teatro para crianças e adolescentes, o maior trunfo é o caráter plástico dos espetáculos, tanto no sentido imagético como no sentido da transformação. E a contemporaneidade se manifesta ainda pelo fato de esse caráter plástico aparecer não apenas no texto, mas em todos os elementos envolvidos na encenação.

A co-presença entre espectadores e atores era o que fazia minha filha, quando pequena, distinguir teatro de cinema. “Teatro é de gente. Cinema é de tela”. E, por causa das características técnicas da cena teatral que, em princípio, a afastam de certos “efeitos especiais”, algumas crianças têm “preguiça” de ir ao teatro porque já sabem que uma série de coisas lá não serão como no ci-

No entanto, vencida essa barreira, o teatro coloca aos espectadores (adultos e crianças) o enigma da sua forma de apresentação. O real ali é verossímil, e a ficção é verdadeira.

nema e na TV. No entanto, vencida essa barreira, o teatro coloca aos espectadores (adultos e crianças) o enigma da sua forma de apresentação. O real ali é verossímil, e a ficção é verdadeira. Como se para além do quadro apresentado, intuíssemos algo mais. A apresentação cênica não se fecha num único nível de decodificação e coloca sempre e sempre a questão da relação entre o palco e a realidade extracênica, re-

presentada, em primeira instância, pela platéia.

O fato de as crianças terem tanta vontade de se aproximar dos atores e vasculhar o cenário e os adereços ao fim de cada

apresentação não deve ser compreendido apenas como uma manifestação de tietagem explícita, mas como uma irresistível curiosidade pelo desvendamento da mágica da operação ficcional no teatro. O que as crianças não sabem é que elas são parte daquela mágica, que só se dá na cena ou na memória. E, ao fazer a mágica e, ao mesmo tempo, até pela natureza de seus recursos, desvelar o artifício, o teatro retoma o caráter político de que falávamos no início, pondo em evidência os atos e as decisões dos homens dentro daquele pequeno lapso de tempo em que se suspende a incredulidade para crer naquilo que o pacto entre espectadores e espetáculo propõe. Essa decalagem, esta cesura entre a verdade ficcional, a apreensão da platéia e a realidade cotidiana é uma poderosa arma contra a visão unilateral, o autoritarismo e a apatia. Acho que, pelo menos para isso, serve o teatro. ■

³ Em *La littérature et le droit à la mort*, texto que integra a coletânea de ensaios *La part du feu*, Maurice Blanchot afirma que “O imaginário não é uma região estranha situada para além do mundo, ele é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como todo.” (Paris: Gallimard, 1949, p. 307.)



Criando asas

TEXTO E MÚSICAS DE MARCO AUREH¹

“Uma fábula teatral infantil sobre o desejo, a determinação e a metamorfose”.

PERSONAGENS

ZELDA – É a personagem central da trama. Zelda é uma formiga diferente, inconformada, subversiva, extrovertida, amante da liberdade. É dotada de uma determinação que beira à teimosia. Possui um desejo profundo: voar.

CLEMENTINO – Um sapo. Amigo de Zelda. Temperamento calmo, ponderado, quase filosófico, por vezes conservador. Sente uma atração afetiva por sua formiga companheira. O ator que fizer esse papel poderá compor também o do narrador.

FORMIGUINHAS – Formigas normais, trabalhadoras, ordeiras, sistemáticas. Podem ser resolvidas com fantoches ou outro tipo de animação.

BORBOLETA LEDA – Vaidosa, pedante. A cena pode ser interpretada pelo narrador que assume o diálogo das duas como um contador de histórias. Também pode ser boneco de vara, fio, alegoria de mão ou teatro de sombra.

NARRADOR – Personagem opcional. Interfere na ação. Narra alguns trechos. Representa a figura do contador de Histórias. Funciona como gancho e reflexão. O ator que faz o Clementino poderá fazer também o Narrador que é invisível aos demais personagens, mas poderá em dado momento dialogar com eles de forma sutil e cômica, “quebrando o protocolo”. Pode ser feito por um dos músicos.

MÚSICOS e BAILARINOS – Podem, a critério da direção, assumir algum diálogo com os atores.

O TEXTO (SINOPSE)

É uma fábula teatral infantil protagonizada por duas criaturas de espécie e gênero distintos: uma formiga e um sapo. A história gira em torno de uma formiga (Zelda) inconformada. Ela deseja voar a todo custo e vai em busca da realização desse sonho, vivendo situações inusitadas. Ela recebe a cumplicidade de seu amigo, o sapo (Clementino), que na sua ingenuidade, acaba por fim se apaixonando pela louca amiga. A estrutura dramática apresenta uma alternância de narração, diálogo e ação. A linguagem é simples, objetiva e direta. A intenção dessa objetividade é transmitir a história com o máximo de clareza possível. A música tocada ao vivo é recomendada.

Texto teatral registrado na ABRAMUS

Todos os direitos reservados

Rua Voluntários da Pátria, 360/3º andar – Botafogo – Rio de Janeiro – cep – 22270-010

Tel : 2226.1391 / Fax: 2226.1392

¹ Marco Aureh é músico, compositor e arranjador, instrumentista, ator e diretor musical. Musicou dezenas de espetáculos infantis e conquistou diversos prêmios neste setor. Destaque para o prêmio Coca-Cola de Teatro (1996-RJ). Escreveu em diversos jornais como *Culturarte*, *Vertente* e *Poiésis* (do qual atualmente é integrante do conselho editorial). Lançou sete CDs, três deles para crianças. Possui outros textos teatrais inéditos como “A Casa” e “Boneca de Pano”.
Informações: www.marcoareh.com.br / contato@marcoareh.com.br.

CRIANDO ASAS

CENA 1 – O DESEJO PROFUNDO (MÚSICA INSTRUMENTAL)

(Em cena, Zelda, escrevendo em seu diário)

► **ZELDA** – (escrevendo com uma pena ou uma caneta-folha)

Querido diário, hoje resolvi que não vou mais carregar folhinhas nem pedrinhas (para o público) – pedrinhas de açúcar (retorna ao diário). Eu quero experimentar uma outra sensação, eu quero VOAR!

Estou cansada dessa vida de formiga. Cansei de só trabalhar, trabalhar, trabalhar; a vida é muito mais que isso! Quero criar uma aventura diferente, quero VOAR!

Hoje é lua cheia e estou sentindo uma coisa por dentro que nem consigo explicar... Quero VOAR! Isto é um desejo profundo e vou tentar realizar este meu sonho de qualquer maneira. (Introdução da música se inicia)

Vou procurar meu amigo Clementino, que é um sapo muito inteligente, talvez ele possa me ajudar

(mudança de clima, música cantada por elenco de apoio, músicos, bailarinos, coreografia e etc.).

DESEJO PROFUNDO

Am7
 FORMIGA NÃO VOA
 FORMIGA SÓ ANDA
 FORMIGA TRABALHA
 G Am7
 FORMIGA NEM CANTA E NEM VOA / NÃO VOA

MAS ZELDA É FORMIGA
 E NÃO FICA ATOA
 ELA TEM UM DESEJO
 G Am7
 ELA TEM UM DESEJO QUE VOA, AVOA, AVOA
 G
 SEU DESEJO É VOAR
 Am7
 SOLTA NO AR

(música instrumental prossegue ao fundo enquanto é armada a cena seguinte)

CENA 2 – O DIÁLOGO

(Em cena, a formiga Zelda e o sapo Clementino)

► **CLEMENTINO** – A sua história é muito louca, Zelda. Não tem cabimento! Olhe pra mim... Eu também tenho minhas limitações. Nasci destinado a viver colado ao chão – o máximo que eu consigo é dar uns pequenos pulos (pula) – mas não vou mais longe que isso. Esse é o meu jeito, é a minha forma... Pra dizer a verdade, eu até gosto de viver próximo à terra, próximo à água. A natureza é múltipla. Cada um nasce de um jeito, não tem como mudar. A gente tem que se conformar, e quando não se conforma, é bem pior. Aí vem a tal da frustração, a dor de não querer ser o que se é. Imagine se um sapo como eu, cismasse de comer comida de girafa? É, aquelas folhas que ficam lá no alto das árvores – brincadeira! Nem dando o meu maior pulo... (ameaça pular). Mas como eu ia dizendo, cada ser tem a sua importância, por menor que pareça. A vida, é... (olha para Zelda que se encontra em outro mundo – pensativa). Zelda! Eu aqui falando contigo igual uma besta, a mais de meia hora, filosofando sobre a vida e a individualidade de cada um, e você aí parada, não dando a mínima bola. Você está viajando em outro mundo?

► **ZELDA** – Ah, Clementino me desculpe. Eu estava viajando sim. Mas não é bem dessa forma que eu quero viajar. Não! (se levantando) Em pensamento somente não me basta. Eu quero viajar sim, mas de verdade. Eu quero viajar no ar, Clementino – voar no céu, voar pelas nuvens como um pássaro, como um avião... como uma grande formiga voadora. (Canta e dança)

EU POSSO VOAR

C
 EU ACREDITO
 EU POSSO VOAR
 MILAGRES ACONTECEM

 EU POSSO VOAR EU SEI
 F
 VOU ABRIR ESSA PORTA FECHADA

 E NADA PODERÁ ME IMPEDIR (NADA)
 G7
 O CÉU É MINHA ESTRADA, EU SEI
 F
 EU VOU CONSEGUIR
 C
 I BELIEVE
 F C bis
 I CAN FLY I CAN FLY

► **CLEMENTINO** – Minha querida...

► **ZELDA** – Humm... minha querida?

► **CLEMENTINO** – Sim, minha querida Zelda, contente-se com a sua natureza. Formigas não voam.

► **ZELDA** – Que isso!! Deixa de ser besta. Eu vou voar sim senhor!

► **CLEMENTINO** – Olha, mosca voa, abelha voa... barata voa...

► **ZELDA** – (Zelda canta o óbvio de forma cômica)

(Imagens de vôos projetadas)

VOADORES

A MOSCA VOA, VOA, VOA
 VOA MOSCA VOA BEM
 A ABELHA VOA, VOA, VOA
 VOA ABELHA VOA BEM
 A MARIPOSA VOA TAMBÉM
 " " " "

A ÁGUIA VOA, VOA, VOA
 VOA ÁGUIA VOA BEM
 A BRUXA VOA, VOA
 VOA BRUXA VOA BEM
 O SUPER-HOMEM VOA TAMBÉM
 " " " "

O PIPA VOA, VOA, VOA
 VOA PIPA VOA BEM
 O PATO VOA, VOA, VOA
 VOA PATO VOA BEM ...

► **CLEMENTINO** – (Entra cantando, cortando Zelda no meio da canção)... SUA IMAGINAÇÃO VOA TAMBÉM. Pare de sonhar Zelda. Você sabe que formigas não voam. Formigas trabalham, isso sim.

► **ZELDA** – Não me importa. Não quero ser igual às outras formigas. Não tem sentido ficar acomodada naquela vidinha de escrava, carregando folhinha pra cá, folhinha pra lá. Eu gosto da vida com sabor. Da vida

bem temperada. Não quero viver só para trabalhar. Quero ter prazer também. Quero ir mais longe, muito mais longe.

► **CLEMENTINO** – (Para si mesmo) Eita formiguinha danada! Nunca vi tanta teimosia junta.

► **ZELDA** – Clementino, Clementino. Você bem que podia me ajudar com essa sua inteligência. Essa tua capacidade de raciocínio que vale mais do que mil computadores juntos... (exagera) essa tua inteligência emocional...

► **CLEMENTINO** – Bem... Nem tanto.

► **ZELDA** – Não se faça de modesto. Não é você que sempre disse que detesta a falsa modéstia? (Sedutora) Use toda essa tua sabedoria e me dê uma idéia. O que eu posso fazer pra conseguir realizar o meu sonho de voar?

► **CLEMENTINO** – Mas eu não faço a mínima idéia e, depois, esse sonho maluco não é meu, é seu, eu não faço parte dele. (Zelda canta à capela rodeando o sapo)

O SONHO REAL

SONHO QUE SE SONHA SÓ
É SÓ UM SONHO
QUE SE SONHA SÓ
MAS SONHO QUE SE SONHA JUNTO
É REALIDADE (b i s)

► **CLEMENTINO** – (Emociona-se. Interrompendo o canto no meio do bis), Está bem. Deixe-me pensar... Uma formiga que não tem asas querendo voar...

► **ZELDA** – (beija-o). Clementino você é o sapo mais maravilhoso que existe, e então?

(Introdução da música “A FÓRMULA” começa e Zelda interrompe)

Clementino, que absurdo! Eu estou aqui esperando uma solução e você ainda vai cantar. E eu que pensei que você pudesse me ajudar!

► **CLEMENTINO** – Nossa! Mas que formiguinha ansiosa. Isso é um teatro infantil e o que eu vou lhe dizer está na letra da música.

► **ZELDA** – Ah, me desculpe (para o público. Meio cínica), meu desejo é tanto que eu já havia me esquecido desse detalhe. Canta. Canta para mim, meu lindo. (Clementino canta)

A FÓRMULA

OBS: Entre parênteses, contraponto cantado por Zelda

EU SEI É BEM DIFÍCIL
UMA FORMIGA VOAR
É QUASE IMPOSSÍVEL
NÃO DÁ PRÁ ACREDITAR (NÃO DÁ, NÃO DÁ)
PARA ACREDITAR

MAS EU TENHO A FÓRMULA
PRÁ ZELDA VOAR
EU TENHO UM JEITO
PRÁ ESSA FORMIGA DECOLAR (ENTÃO DIZ, ENTÃO DIZ)
SOLTINHA NO AR

PEGUE DUAS FOLHAS
FOLHINHAS DE PLANTA
COLE COM DUREX B I S
PARA NÃO DESCOLAR (AH, REPETE)

► **ZELDA** – Duas folhinhas de planta. Durex... Claro, eu posso construir as minhas próprias asas!?! Como eu não pensei nisso antes? Clementino, você é o sapo mais maravilhoso que existe! (beija-o)

► **CLEMENTINO** – Já vi esta cena antes.

► **ZELDA** – Não, antes eu beijei primeiro (beija) e depois falei: Clementino, *você é o sapo mais maravilhoso que existe*; mas na segunda vez eu falei primeiro: Clementino, *você é o sapo mais maravilhoso que existe* e depois beijei (beija antes de sair e pergunta). Mas Clementino, onde posso conseguir duas folhinhas?!

► **CLEMENTINO** – Ah, meu santo cristo! (para o público) Nunca vi isso, essa é uma formiga diferente mesmo! Não sabe onde conseguir folhas?!...

► **ZELDA** – Não.

► **CLEMENTINO** – Ah, peça para suas amigas formigas.

► **ZELDA** – Claro, claro, claro!! Valeu!

(Clementino fica com um ar meio espantado. Música Instrumental introduz a canção seguinte)

CENA 3 – FORMIGUEIRO

(Cena com formiguinhas carregando folhas. Pode ser resolvida com fantoches ou outro tipo de animação – música à capela, coreografia).

(Zelda e músicos cantam)

TRABALHO

TRABALHA, TRABALHA
TRABALHA FORMIGUINHA
TRABALHA, TRABALHA NÃO PÁRA, NÃO

É PRECISO TRABALHO
É PRECISO DINHEIRO
MAS CUIDADO PARA NÃO
SE ATOLAR NO FORMIGUEIRO, FORMIGUEIRO

(Zelda tenta estabelecer um contato com as formigas, mas é rejeitada)

► **ZELDA** – (Chamando) Alou! Minhas queridas amigas! Alô, Alô donas formigas!

(para o público) ...Hum, estão tão concentradas no trabalho que nem me ouvem. Hei, Por favor, poderia me arranjar duas folhinhas?

► **FORMIGA 1** – Quanto mais eu rezo, mais assombração me aparece. Eu aqui dando um duro danado, carregando uma folha que pesa 30 vezes mais do que eu e vem uma formiga vagabunda me incomodar! Ta querendo moleza é? Toma sopa de minhoca! (sai)

► **ZELDA** – Que grosseria!

MÚSICA RETORNA

TRABALHA, TRABALHA
TRABALHA FORMIGUINHA
TRABALHA, TRABALHA NÃO PÁRA, NÃO

► **ZELDA** – (para outra formiga) Hei minha senhora, por favor, poderia me arranjar duas folhinhas?

► **FORMIGA 2** – Ô minha filhinha, você quer duas folhinhas, quer?

► **ZELDA** – Ahã. (balançando a cabeça afirmativamente)

► **FORMIGA 2** – Vai caçar no mato!!!

► **ZELDA** – Que velha estúpida!

MÚSICA RETORNA

É PRECISO TRABALHO
É PRECISO DINHEIRO
MAS CUIDADO PARA NÃO
SE ATOLAR NO FORMIGUEIRO, FORMIGUEIRO

► **ZELDA** – Será que não tem ninguém nessa Porrrrrrrr... caria de formigueiro que possa me dar duas folhinhas?

(As duas formigas cantam e dançam feito dupla caipira)

VAGA BUNDA

CG7
VAI TRABALHAR SUA VAGABUNDA
C
VAGA BUNDA
G7
VAGA VAGA
C
BUNDA BUNDA (bis)

- ▶ **ZELDA** – Vagabunda, mas feliz, bunda-mole é quem me diz!
(Cena de conflito envolvendo Zelda que fica atordoada com tantas vozes aleatórias. Recusa. Discriminação. Clima musical tenso)
- ▶ **FORMIGA 1** – Se você precisa de folhas?
- ▶ **FORMIGA 2** – Vá buscá-las.
- ▶ **FORMIGA 1** – Vagabunda!
- ▶ **FORMIGA 3** – Quer moleza!
- ▶ **FORMIGA 4** – Vai caçar no mato!
- ▶ **FORMIGAS** – Hahahahahahahahah
- (Zelda perplexa, em silêncio. Música em tom menor)
- ▶ **ZELDA** – Ah, eu mesma vou buscar essas folhinhas, não nasci pra isso, mas tudo bem.

CENA 4 – ASAS DE FOLHAS

(Música. Zelda entra com as “Asas de folhas”. Cena da colagem nas costas)

- ▶ **ZELDA** – Pronto. Finalmente consegui duas folhinhas, nem muito secas, nem muito verdes, no ponto! Bem, colei com Durex, espero que estejam bem firmes. Agora subirei a mais alta montanha e de lá voarei como um pássaro.
- ▶ **CLEMENTINO** – (voz ao fundo com eco)
Tome cuidado Zelda... da... da. Colou bem as asas, asas, asas. Reze para o seu anjo da guarda, guarda, guarda...
(vai ouvindo a voz de Clementino enquanto escala a montanha)
- ▶ **ZELDA** – (rezando) Meu santo Dumont... Por favor, me proteja nesse vôo... Eu lhe prometo 500 velas, 200 ave-maria, 300 pai-nosso... ah, 300 já é demais, 200 tá de bom tamanho.
- ▶ **CLEMENTINO** – (voz ao fundo)
Estarei aqui torcendo por ti...
(mudança de luz e clima. Zelda pronta para se atirar)
- ▶ **ZELDA** – Nossa! Como tudo é tão pequeno lá em baixo! Daqui de cima só vejo formigas, é engraçado! (Para si mesma) Bem Zelda, tome coragem, tome fôlego, tome distância... Tome um copo d’água. (suspira) Ai meu Deus do céu, meu santo Dumont, onde é que foi parar aquela vontade toda, aquele desejo profundo. Que seja o que tiver que ser (Clima de suspense). Pela liberdade vale correr riscos, correr perigo. (música) É agora ou nunca. Lá vou eu.

CENA 5 – A PRIMEIRA TENTATIVA

(Alça um vôo na ponta do praticável – clima de luz e de música)
(Clementino acompanha o vôo com uma luneta)
(Cena do vôo de Ícaro em teatro de sombra ou outra resolução cênica – MÚSICA)
(Os músicos cantam “Sonho de Ícaro”)

SONHO DE ÍCARO

G
SOL, SOL
D7 G
IMENSO SOL, SOL
C D7 G
SOL DE FOGO

EU QUE SEMPRE TE AMEI
MEU DEUS E MEU REI (estribilho)
CRIEI MINHAS ASAS
E AO TEU COLO EU VOEI
MAS MINHAS ASAS DE CERA
QUER QUEIRA OU NÃO QUEIRA
SÃO FRÁGEIS ARGILAS
LÁGRIMAS DERRETIDAS
NO CALOR DO TEU CORPO
ASAS PARTIDAS
DE UM SONHO TORTO

SOL, SOL, SOL DE FOGO

CENA 6 – O SONHO DE ÍCARO

NARRADOR (músico ou Clementino)

(Música suave se “dissolvendo” em tom menor. Clima etéreo. Momento mítico. Narrador (ou Clementino) em tom de fábula, conta a história de Ícaro. Clima mágico. Projeções ou animações)

Era uma vez um jovem chamado Ícaro. Ícaro tinha um sonho: voar. Dédalos, o pai de Ícaro, era um artesão, construía coisas. E num dia de inspiração resolveu inventar asas. Juntou penas, uniu-as com cera e fez um par de asas para seu filho e outro para ele. Asas prontas, lá se foram eles, pai e filho voando pelos ares. O pai de Ícaro logo alertou seu filho: – Ícaro não voe muito baixo para não mergulhar as asas no mar... e nem muito alto para não queimar suas penas no fogo do sol. Mas o jovem Ícaro se encantou com a beleza do céu e a música dos pássaros e foi voando cada vez mais alto, cada vez mais perto do céu... (música cresce em dinâmica) mais perto do sol... pra cima, pro alto, subindo, subindo... e quando chegou perto daquela imensa bola de fogo... o calor foi aumentando... aumentando...

E o belo e imenso sol,
o mesmo sol que deixou Ícaro apaixonado,
o mesmo sol que despertou o seu desejo de voar,
o mesmo sol que o alimentava...
derreteu a cera daquelas asas... sim, a frágil cera de suas asas se derreteu... e o corpo de Ícaro mergulha nas águas e vai morar lá no fundo do mar. Cada pena de suas asas se transformou numa ilha, e cada ilha representa um sonho de liberdade.

(Clementino volta a olhar o vôo pela luneta. A cena do tombo é assistida por Clementino)

▶ **CLEMENTINO** – Zelda... cuidado... Zelda... Zeeeeeeeeeeeee!..... da!
(KABRUM. Som de tombo)

CENA 7 – A OBSTINAÇÃO

(Fim do clima de encantamento. Luz clara. Zelda aparece toda cheia de ataduras)

▶ **CLEMENTINO** – Oh, Zelda. (Abraça a formiga. Clementino acode Zelda, dá-lhe chá, colo, carinho etc.) Eu chego a ficar com sentimento de culpa por ter te dado esse conselho de construir asas de folha, cada vez eu chego a conclusão de que só há uma forma de voar sem asas.

- ▶ **ZELDA** – Qual é?
- ▶ **CLEMENTINO** – Com o pensamento. (canta, como quem nina: “Felicidade” de Lupicínio Rodrigues)

FELICIDADE

A MINHA CASA FICA LÁ DE TRÁS DO MUNDO
AONDE EU VOU EM UM SEGUNDO QUANDO COMEÇO A PENSAR
MEU PENSAMENTO PARECE UMA COISA ATOA
MAS COMO É QUE A GENTE “VOA” QUANDO COMEÇA A PENSAR

- ▶ **ZELDA** – (levantando) O que!? Voar em pensamento? (torna a deitar no colo dele) Não é a mesma coisa.
- ▶ **CLEMENTINO** – Para quem tem imaginação é possível voar para bem longe sem sair do lugar.
- ▶ **ZELDA** – É bem diferente (levantando. Enfática). Quero voar de corpo e alma!
- ▶ **CLEMENTINO** – Eu não sei de onde veio esse teu louco desejo, essa ânsia de querer voar a qualquer preço (puxa ela novamente para o seu colo).
- ▶ **ZELDA** – Nem eu mesmo sei Clementino, é uma coisa assim, esquisita, que vem lá de dentro... A única certeza que eu tenho é que um dia eu vou conseguir.
- ▶ **CLEMENTINO** – Bem, existe uma forma de você voar que...
- ▶ **ZELDA** – (Erguendo-se num pulo) O que?!? Diga-me! Como? Como?
- ▶ **CLEMENTINO** – Xiii, acho melhor eu ficar calado.
- ▶ **ZELDA** – Ué, ficar calado por quê? Se você tem uma boa idéia, me diz logo qual é.
- ▶ **CLEMENTINO** – Parece que você já se esqueceu da última idéia que eu te dei? Acabou dando tudo errado.
- ▶ **ZELDA** – Acidentes acontecem.
- ▶ **CLEMENTINO** – É, mas quanto mais a gente se arrisca, mais eles acontecem.
- ▶ **ZELDA** – Ah, o que tiver que ser será. Conte-me Clementino, por favor, vai.
- ▶ **CLEMENTINO** – Eu pensei numa coisa que no fundo não resolveria muito o seu problema.
- ▶ **ZELDA** – Diz logo o que é, Clementino! Já estou ficando nervosa.
- ▶ **CLEMENTINO** – (Bancando o difícil) Ah, é bobeira, deixa pra lá.
- ▶ **ZELDA** – Agora que você começou com essa história, vai ter que falar. Vai ter que me dizer de qualquer maneira. Diga-me, o que eu faço pra conseguir voar?
- ▶ **CLEMENTINO** – Não é nada de mais, a solução é bem simples.
- ▶ **ZELDA** – Ótimo! Aí mesmo é que eu quero saber.
- ▶ **CLEMENTINO** – Zelda, ao invés de formiga, você deveria ter nascido como um jumento.
- ▶ **ZELDA** – Mas jumento não voa.
- ▶ **CLEMENTINO** – Oh, sua burra, não é disso que eu estou falando. É que você é tão teimosa, mas tão teimosa, que parece mais um burro que cisma com uma coisa e não há santo que o faça mudar de idéia.
- ▶ **ZELDA** – Isso não é teimosia. Isso se chama determinação, meu caro.
- ▶ **CLEMENTINO** – E que determinação?!?
- ▶ **ZELDA** – Você tá enrolando, enrolando e tá se esquecendo que tem uma idéia pra me dar.
- ▶ **CLEMENTINO** – (Fingindo-se de bobo) Sabe que eu esqueci mesmo.
- ▶ **ZELDA** – (Salta em cima dele) Seu cretino!! É isso mesmo, até o seu nome *CLEMENTINO* rima com *CRETINO*. Seu Clementino safado/você já ouviu falar em sapo assado/ virando ensopado/dentro do caldeirão da

bruxa/ num instante você murcha...

- ▶ **CLEMENTINO** – Calma, calma, eu só estava brincando.
- ▶ **ZELDA** – Com desejos não se brinca.
- ▶ **CLEMENTINO** – É o seguinte, você quer voar não quer?
- ▶ **ZELDA** – Quero muito!
- ▶ **CLEMENTINO** – Se você quer voar e não tem asas, peça ajuda a quem tem.
- ▶ **ZELDA** – Como assim?
- ▶ **CLEMENTINO** – Ora, é simples, basta pedir carona na asa de alguém que tenha asas de verdade, deu pra entender?
- ▶ **ZELDA** – Claro, claro! Excelente idéia! Clementino, você é o sapo mais maravilhoso que existe. (Beija-o)
- ▶ **CLEMENTINO** – Já vi esse filme antes.
- ▶ **ZELDA** – Deixe-me ver, eu conheço alguns animais que voam, o pato Romualdo. Não, ele é grande demais. Dona Enir a coruja, não, ela já está muito velha e além do mais, só voa à noite. Ah! o passarinho Pinta Sílvio... Não, ele só quer saber de cantar e namorar a Pinta Sílvia, não vai dar certo. Tá difícil (desolada e cabisbaixa, pensa). Já sei!! (música – intro) É claro, a borboleta Leda, é ela, só pode ser ela, tamanho ideal, inseto como eu, flutua no ar como uma pluma... (sai).

CENA 8 – A BORBOLETA E A FORMIGA

(Música. Dança. Imagens de vôos)

LEDA BORBOLETA

LEDA BORBOLETA
LEDA, LEDA BORBOLETA
BORBO, BORBO LETA
LEDA, LEDA

- ▶ **ZELDA** – Leda, Leda...
- ▶ **LEDA** – Quem me chama?
- ▶ **ZELDA** – Sou eu, Zelda.
- ▶ **LEDA** – Quem? Onde? Não vejo ninguém por aqui?
- ▶ **ZELDA** – Eu, aqui em baixo.
- ▶ **LEDA** – Eu quem?
- ▶ **ZELDA** – Sou eu, Zelda a formiguinha.
- ▶ **LEDA** – Espere-me, vou descer.
- ▶ **ZELDA** – Oi Leda, lembra-se de mim?
- ▶ **LEDA** – Para dizer a verdade, não.
- ▶ **ZELDA** – Não?
- ▶ **LEDA** – Não, eu sou muito sincera. Não sei quem é você, mas diga o que você deseja?
- ▶ **ZELDA** – Sabe...?
- ▶ **LEDA** – Não.
- ▶ **ZELDA** – É que...
- ▶ **LEDA** – Diga logo o que você quer de mim, eu não tenho muito tempo a perder aqui em baixo.
- ▶ **ZELDA** – Sabe o que é Leda? Excitar.
- ▶ **LEDA** – Já disse que não sei, eu só posso saber se você falar.
- ▶ **ZELDA** – É que eu queria lhe pedir um favor.
- ▶ **LEDA** – Que favor?
- ▶ **ZELDA** – É só um favorzinho.
- ▶ **LEDA** – Bom, se você não disser, eu tenho mais o que fazer.
- ▶ **ZELDA** – Não! Espere. Eu queria uma carona.
- ▶ **LEDA** – Uma carona? Pra onde menina?

- ▶ ZELDA – Para o ar.
- ▶ LEDA – Não estou entendendo?!
- ▶ ZELDA – É que desde pequena eu tenho um desejo profundo, uma vontade imensa de voar.
- ▶ LEDA – Voar? (rindo) Você voar, isso é muito engraçado.
- ▶ ZELDA – É, até asas de folha eu já fiz, sabe, o Clementino, meu amigo sapo, me deu uma idéia de fazer duas asas de folhas colar com durex e... (fala rápido e sem parar)
- ▶ LEDA – (interrompe o falatório) Sei, sei.
- ▶ ZELDA – Mas não deu certo.
- ▶ LEDA – E agora você quer que eu te dê uma carona?
- ▶ ZELDA – Sim, Leda, eu subo nas suas asas...
- ▶ LEDA – Nas minhas asas!?!)
- ▶ ZELDA – É.
- ▶ LEDA – Nas minhas maravilhosas asas, de forma alguma, e além do mais é muito arriscado, você pode cair.
- ▶ ZELDA – Não caio não, eu seguro bem firme.
- ▶ LEDA – Não
- ▶ ZELDA – Ah, por favor...
- ▶ LEDA – Não.
- ▶ ZELDA – Ah deixa? Eu preciso muito.
- ▶ LEDA – Já disse que não. Você nasceu para viver no chão e não no ar como eu.
- ▶ ZELDA – Ah, tá. Até parece que há bem pouco tempo atrás você não se arrastava pelo chão!
- ▶ LEDA – Como assim!?
- ▶ ZELDA – É isso mesmo que você ouviu. Ou já se esqueceu que um dia você foi uma lagarta e vivia se arrastando feito uma cobra pelo chão?
- ▶ LEDA – Ah... humm... nem me lembro muito dessa época.
- ▶ ZELDA – Num lembra porque não quer.
- ▶ LEDA – O que passou, passou.
- ▶ ZELDA – (mudando o clima) Então tá. Agora você voa e sendo assim, pode muito bem me dar uma carona.
- ▶ LEDA – Humm... não acho isso uma boa idéia.
- ▶ ZELDA – Ah, Leda, por favor, por favor, por favor, por favor, por favor...
- ▶ LEDA – Ai que saco!
- ▶ ZELDA – Isso é um “sim”?
- ▶ LEDA – (estressada) Está bem, pode subir.
- ▶ ZELDA – Pronto, subi.
- ▶ LEDA – Segure bem.
- ▶ ZELDA – Pode ir!
- ▶ LEDA – Não largue as mãos.
- ▶ ZELDA – Tá bom, vai!
- ▶ LEDA – Coloque o cinto de segurança.
- ▶ ZELDA – Está bem!
- ▶ LEDA – Colocou?
- ▶ ZELDA – (mentindo) Coloquei, vai!

CENA 9 – A SEGUNDA TENTATIVA

(música instrumental – teatro de sombras)

- ▶ ZELDA – Que maravilha!!! Parece um sonho! Estou voando! Voando! (Dança e cantarola “Volare, cantare”) Olha quanta formiguinha lá embaixo.
- ▶ ZELDA – Voa mais alto, Leda. Faz uma curva. Outra curva, outra, mais outra... Voa mais alto, faz um loop, faz outro, um triplo, mais um rasante...

(cena do tombo)

(Depois de muita curva pra cá, muita curva pra lá... Leda num vôo rasante fez uma pirueta radical e Zelda cai. (jogo de luzes, suspense... som cromático descendente seguido de som estrondoso de queda. Com tantas dores. Zelda adormeceu por ali mesmo. Adormeceu e sonhou. Clima musical.)

Cena da transformação que pode ser feita em teatro de sombra ou outro tipo de recurso

CENA 10 – CRIANDO ASAS

OBS: A cena da transformação pode ser resolvida em ação dramática e música o que dispensaria a intervenção do narrador.

(músicos cantam)

O SONHO NO AR

Am7
 TEM DESEJOS QUE A GENTE TEM
 F
 QUE NÃO SABE EXPLICAR O PORQUÊ
 C
 VÊM DE LONGE VÊM DO ALÉM
 E F
 NOS ARRASTA E NÃO QUER NEM SABER
 C
 DE UM LUGAR QUE NÃO EXISTE
 F
 ELE NASCE E INSISTE
 C E
 CRESCE COMO ONDAS NO MAR

Am G F
 UM SONHO DE QUERER VOAR
 C G F *b i s*
 VOA MEU SONHO NO AR

C G
 VOA, VOA MEU SONHO
 F C
 VAI ENQUANTO EU COMONHO
 Am Em
 PRA TI UMA BELA CANÇÃO
 F Em
 PRA MIM UMA BREVE ILUSÃO
 F G7
 VAI QUE TUA FORÇA É MAIS FORTE
 F C
 QUE AS BATIDAS DO MEU CORAÇÃO

C G7 F
 VOA MEU SONHO NO AR
 Am7 G7 F
 UM SONHO DE QUERER VOAR

CENA 11 – O DESPERTAR DE UM SONHO

(Zelda acorda depois da música que acompanhou a cena do sonho)

- ▶ ZELDA – Puxa que sensação estranha! Tive um pesadelo e um sonho. Primeiro foi o pesadelo de um tombo, um tombo enorme. Depois sonhei o sonho mais lindo da minha vida. (Entusiasmada) Sonhei que eu podia voar. Voar com minhas próprias asas, isso mesmo, minhas próprias asas, asas de verdade! (Muda o clima) Quanta bobagem, imaginem só, eu, uma formiguinha vagabunda voando!?! Acho que está na hora de cair na real. Essa história de voar é um sonho impossível. Não dá pra mim.

(E Zelda com estranhas dores nas costas, vai até o riacho lavar seu rosto para despertar. Enquanto lava o rosto se assusta ao ver as pontas de suas verdadeiras asas refletidas na água)

► **ZELDA** – Meu Deus!! O que é isso em minhas costas? Parecem... (Exitante. Gaguejando) asas!
 Eu estou com asas? Eu estou com asas! Que coisa incrível!!
 (desiludida) Bobagem, eu ainda estou dormindo. É claro, meu sonho ainda não acabou. Mas como eu queria que fosse verdade... (canta)

MEU SONHO

Em7/9
 (si lá sol lá sol fá# mi)
 SINTO NO FUNDO DE MIM
 Si(grave) mi fá# sol lá si)
 QUE JÁ NÃO SEI QUEM SOU
 C7m/G (lá si sol lá sol mi)
 NÃO SEI DE ONDE VIM
 Em7/9 (mi sol mi lá sol si)
 NÃO SEI PRÁ ONDE VOU

Entra banda
 G G/B C D7
 (sol si dó (agudo) sol (g) mi (g) ré (g))
 VOU SAIR OUTRA VEZ
 G D7 C
 (lá si si si si ré si sol)
 EM BUSCA DO QUE QUERO SER
 Am7 (sol lá lá lá lá sol lá) D7
 MEU SONHO NÃO ACABOU *b i s*

Am7
 (dó si lá sol lá)
 MEU SONHO NÃO (diminuindo)
 dá si lá lá
 MEU SONHO
 dó lá
 MEU
 lá
 EU

(*Vai ao encontro de Clementino*)

- **ZELDA** – (desolada) Clementino! Clementino!
- **CLEMENTINO** – Zelda, que saudades! (Cena romântica) Você está linda. (Vê as asas. Silêncio)
- **ZELDA** – Você acha? É (para o público), estou realmente sonhando.
- **CLEMENTINO** – Zelda!?!?
- **ZELDA** – O que foi!?!?
- **CLEMENTINO** – Você criou asas!!!
- **ZELDA** – Asas de verdade?!?
- **CLEMENTINO** – Asas de verdade !!
- **ZELDA** – Ahhh...?!
- **CLEMENTINO** – Você se transformou!!
- **ZELDA** – Como assim?
- **CLEMENTINO** – Você é uma Tanajura!?!?
- **ZELDA** – Tana o que?
- **CLEMENTINO** – Tanajura.
- **ZELDA** – Jura?
- **CLEMENTINO** – Juro.
- **ZELDA** – Ah Clementino (abraça-o). Isso é um sonho, mas como eu gostaria que fosse realidade...
- **CLEMENTINO** – Mas é realidade, Zelda, isso não é um sonho!
- **ZELDA** – Não é um sonho?
- **CLEMENTINO** – Claro que não.
- **ZELDA** – Tem certeza? (se belisca para conferir) Mas eu estava

dormindo e sonhando...

► **CLEMENTINO** – Enquanto você dormia, as asas foram nascendo. É isso mesmo, estamos em pleno verão. Você é um tipo de formiga que cria asas nessa estação...

► **ZELDA** – Eu sonhei que estava voando!

► **CLEMENTINO** – Enquanto você sonhava que estava voando, a mudança aconteceu. Você foi criando asas.

► **ZELDA** – Meu Deus! Obrigada meu santo Dumont!

► **CLEMENTINO** – Agora já pode realizar por você mesma o seu velho desejo de voar – voar com as suas próprias asas!

► **ZELDA** – Eu criei asas, asas de verdade! No fundo eu sabia, nenhum desejo é à-toa Clementino, todo o desejo tem sempre um porquê. (Cantarola)

VOA MEU SONHO NO AR
 UM SONHO DE QUERER VOAR

Meu Deus, eu posso voar...

► **CLEMENTINO** – Pode, pode sim...

► **ZELDA** – Adeus Clementino, adeus...

► **CLEMENTINO** – Adeus... (Zelda se arma para alçar vôo, Clementino interrompe) Espere Zelda!

► **ZELDA** – Ah?

► **CLEMENTINO** – Posso te fazer um pedido?

► **ZELDA** – Pode, diga.

► **CLEMENTINO** – Voe bastante, aproveite ao máximo a liberdade que a natureza te deu... Sentirei muito a sua falta... mas mesmo assim eu quero que você voe, eu quero que você vá, eu quero que você seja feliz...

(Zelda se prepara novamente para alçar seu primeiro vôo)

► **CLEMENTINO** – (*Meio tímido*) Espere um pouco!

► **ZELDA** – (*Impaciente*) Fala logo Clementino, anda! (*clima musical suave*)

► **CLEMENTINO** – Zelda, se um dia, qualquer dia que seja, com sol ou com chuva, com frio ou calor, seja lá como for, até mesmo... (pausa) com asa ou sem asa... Se você voltar, estarei te esperando... E se você quiser...

► **ZELDA** – Quiser o que Clementino?

► **CLEMENTINO** – Se casar comigo...

► **ZELDA** – (*Beijo apaixonado*) Clementino, *você é o saço mais maravilhoso que existe!* Mas agora eu só penso em uma coisa.

► **CLEMENTINO** – Eu sei, eu sei, você tem que cumprir seu velho desejo de voar. Vá!

► **ZELDA** – Esse desejo é mais forte do que eu, é mais forte do que tudo... Adeus...

(*Voa. Música instrumental meio romântica introduzindo "O sonho no ar"*)

► **CLEMENTINO** – Adeus, meu grande amor. Adeus! (música cresce. Clementino com ar nostálgico e feliz, observa o vôo de Zelda)

(*Zelda, enquanto voa, canta a música "O sonho no ar"*)

FIM

(*Atores cantam o refrão da música "Meninos", "desmontados" de seus personagens*)

MENINOS (...)

NÃO SOU TANAJURA MAS EU CRIO ASAS
 COM OS VAGALUMES EU QUERO VOAR, VOAR
 O CÉU ESTRELADO HOJE É MINHA CASA
 FICA MAIS BONITA QUANDO TEM LUAR, LUAR
 QUERO ACORDAR COM OS PASSARINHOS
 CANTAR UMA CANÇÃO COM O SABIÁ

Nota: TANAJURA

Nome das fêmeas ovadas de certas formigas tipo SAÚVA. Possuem asas, e, todos os anos, em outubro ou novembro, saem voando de seus formigueiros para serem fecundadas no ar pelos machos, ou BITUS. Nesse vôo, levam consigo uma pequena cultura de cogumelo, que irão desenvolver posteriormente, pois este é o seu alimento. Perdem, logo em seguida, as asas e põem-se a construir novos formigueiros. Em certas regiões, índios e caboclos comem a parte do abdome da tanajura onde estão os ovos.



Uirapuru menino e outras histórias de pássaros

TEXTO DE FIDELYS FRAGA¹

MÚSICAS DE FÁTHIMA RODRIGUES

LETRAS DAS MÚSICAS DE CARLOS VALOURA E FÁTHIMA RODRIGUES

PERSONAGENS

VELHA – Artesã. Com seu acordeão, ela faz músicas inspirada pelo canto dos pássaros.

MENINO – Órfão criado pela velha. Sabe imitar vários cantos de pássaros e com seu instrumento de sopro acompanha a velha nas canções.

SEU MOÇO – Turista que chega da cidade para comprar alguns pássaros artesanais. Professor de música, traz seu violão.

O TEXTO (SINOPSE)

A história se passa num lugar indefinido do interior do Brasil, em meio a uma mata. Ao fundo, vemos a parede de trás de uma casa de sapê, com uma porta e uma janela. O centro do palco é constituído pelo quintal da casa que se mistura à mata. Nas laterais do palco, vemos a mata adentrando o quintal. Esse quintal deve dar

uma idéia de clareira no meio da mata. Há alguns bancos feitos de troncos de árvores pelo espaço, assim como utensílios domésticos típicos do interior, como caçambas, uma vassoura feita de galhos, enxada, panelas de barro etc. Em algum ponto vê-se uma pequena fogueira, usada para preparar chás, caldos e assados. Numa das laterais há uma rede de dormir. No centro à esquerda estão pendurados por fios individuais vários passarinhos de espécies variadas, feitos de barro, pintados e com penas coladas. Eles estão pendurados para secar e alguns ainda estão sem acabamento. Perto desse “móvil”, há uma estrutura feita de bambus, como um grande poleiro, oferecendo níveis diferentes de altura, para que o móvil possa ser alcançado. Na frente do palco à direita estão os materiais e utensílios utilizados para a confecção dos pássaros; um banquinho, tigelas de barro e a máquina usada para modelar o barro. O chão é de terra batida, com alguns pontos onde nascem plantas; há folhas secas caídas por toda parte. Do alto aparecem galhos de árvores que penetram na cena.

¹ Fidelys Fraga é integrante da Nova Dramaturgia Brasileira, escreveu “TERESA D’ÁVILA, A SANTA DESCALÇA”, que também produziu, contemplado com o SHELL de cenário e iluminação. Em 2004, “FORA DE FOCO” foi montado na Sala Paraíso do Teatro Carlos Gomes. Em 2002 escreveu o infantil “CORES, CANTOS E CONTOS DO BRASIL”, musical transformado em CD.

UIRAPURU MENINO E OUTRAS HISTÓRIAS DE PÁSSAROS

Música de abertura.

Os atores-músicos entram, com seus instrumentos, cantando pelo meio da platéia.

QUERO Ê, QUERO Á

O SENHOR DONO DA CASA / FOI QUEM MANDOU ME CHAMAR /
Ó DE CASA, ABRE A PORTA / ACABAMOS DE CHEGAR.

QUERO Ê, QUERO Ê, QUERO Á / Ó SENHOR DONO DA CASA /
O QUE É QUE TEM PARA ME DAR?

VOU CORRENDO MUNDO AFORA / VOU CUMPRINDO UMA MIS-
SÃO / CANTO E CONTO MUITA HISTÓRIA / PRA ALEGRAR SEU (O)
CORACÃO.

QUERO Ê, QUERO Ê, QUERO Á / TRISTEZA POR ALEGRIA /
SE QUISER PODE TROCAR.

MINHA PROSA É BANDOLEIRA / MINHA PROSA É BANDOLÁ /
MINHA PROSA NINGUÉM TIRA / SÓ SE DEUS MANDAR TIRAR.
QUERO Ê, QUERO Ê, QUERO Á / ASSIM CANTA A MINHA GENTE /
ASSIM TAMBÉM QUERO CANTAR.

AS HISTÓRIAS QUE EU TRAGO / SÃO DE AMOR, SONHO E BELEZA /
SÃO DO TEMPO EM QUE O HOMEM / ERA IRMÃO DA NATUREZA.

QUERO Ê, QUERO Ê, QUERO Á / NESSE TEMPO O SER HUMANO /
ENTENDIA OS ANIMAIS.

OLHA SÓ COMO É QUE FICA / OLHA SÓ COMO É QUE ESTÁ /
QUEM VEM CONTAR UM CONTO / UM PONTO VAI ACRESCENTAR.

QUERO Ê, QUERO Ê, QUERO Á / LUA NOVA ME ALUMIA
QUE JÁ VAMOS COMEÇAR.

Os atores-músicos saem de cena. A luz cai.

PARTE I – NA CASA

Tênu escuridão que precede o amanhecer. Ouvem-se uns poucos e esparsos pios de pássaros. A luz sobe um pouco. Entra em cena o menino, vindo da lateral da casa; ele traz um lampião. Ele se espreguiça, olha para todos os lados, e solta alguns pios, se comunicando com os pássaros da floresta; há algumas respostas e ele sorri. A luz sobe mais um pouco e mais cantos enchem o espaço. O menino apaga o lampião. Os primeiros raios de sol atravessam as copas das árvores, traçando linhas no espaço e marcando pontos no chão. O menino vai para o poleiro de bambu e começa a verificar o acabamento dos pássaros artesanais e a conversar com eles, enquanto fala, vai se movimentando pelo poleiro. A luz continua subindo, bem lentamente.

► **MENINO** – (Enquanto fala vai se dirigindo aos vários pássaros que estão pendurados) – Dia, Seu Sanhaço! Já vou lhe trazer sua banana. Pode deixar, uma inteirinha pro sinhô. Mas nada de meter o bico na dos outros, seu guloso. (A outro) – Dia, Seu Tié-do-Mato! Mas o que é isso? Por que esse mal-humor já de manhã cedo? Vamos melhorar essa cantilena. (A outro) – Dia, Seu Coleirinho. Dormiu bem? (A outro) – Dia, Seu Tico-tico! (A outro) – Dia, Dona Corroíra! (A outro) – A benção, meu Cardeal! Sim, sinhô, tenho feito minhas orações todo santo dia, quando me deito e quando me levanto. Mas de vez em quando eu minto um

pouco. (A outro) – Olá, Dona Saíra! Como está vistosa hoje! Já fez a muda? Essas cores estão uma beleza, mesmo! (A outro) – Dia, Tié-Preto! (A outro) – Seu Chupim, que cheiro é esse? Andou revirando a bosta do gado de novo, né? (A outro) – Dia, Dona Juriti! (A outro) – Calma lá, seu Quero-quero! Não me aponte esses esporões, homem! Só vim lhe dar bom-dia. Não precisa se agitar assim. (A outro) – Dia, seu Pintassilgo! Que animação! Assim vão ouvir o seu canto lá na vila. (Vai cumprimentando vários) – Dia, Dona Rolinha! Dia, Seu canário! Dia, Seu Bem-te-vi! Como vai, Sabiá? Dia, Azulão! Olá, Beija-flor! Cambaxirra!

A janela da casa se abre e aparece a velha.

► **VELHA** – Dia, Menino!

► **MENINO** – Dia!

► **VELHA** – O dia nem amanheceu e você já tá aí empoleirado! Vem tomar seu café, anda.

► **MENINO** – Dia amanheceu, sim. Não ouviu os passarinhos cantando?

► **VELHA** – Cantaram mais cedo hoje.

► **MENINO** – Mesma hora. A senhora é que despertou mais tarde.

► **VELHA** – Deixe de trelelê e venha tomar o café, já falei.

A velha entra pela porta da casa trazendo uma caneca de café e um pedaço de pão. O menino desce do poleiro e vai até ela.

► **VELHA** – (Entregando a caneca e o pão) Custei a dormir essa noite.

Tava abafado que só! Nem uma brisa pra balançar a folhagem.

► **MENINO** – (Comendo o pão) Senti, não. Dormi pesado. Só acordei quando o Urutau cantou.

► **VELHA** – Você ouviu também?

► **MENINO** – Cantou alto o bicho. Será que é coisa ruim?

► **VELHA** – Besteira! Pássaro que é pássaro tem que cantar.

► **MENINO** – Mas nem sempre a gente tem que ouvir.

► **VELHA** – Quando terminar com o café, tem muito que fazer. Vamos limpar esse quintal e depois tem tarefa da escola pra aprontar.

► **MENINO** – Não vamos trabalhar nos passarinhos hoje?

► **VELHA** – Mais tarde.

► **MENINO** – E a cantoria não vai ter?

► **VELHA** – Acaso você já me viu começar o dia sem cantoria? Tá abes-
tando, moleque?

(Eles cantam)

ENCANTO DA PASSARADA

QUANTA ALEGRIA
NO CANTO DE UM PASSARINHO
FAZENDO UM NINHO
OU CANTANDO POR CANTAR
ISSO É QUE É FELICIDADE
SEMPRE EM LIBERDADE
A VOAR PELOS CÉUS

E NA FLORESTA
OU NO CAMPO ABERTO
PODE ESTAR BEM CERTO
QUE VAI ENCONTRAR
UM JOÃO-DE-BARRO
FAZENDO A CASINHA
UMA ANDORINHA
NO VERÃO A VOAR

UM GAVIÃO VOANDO SOLITÁRIO PELO AR
 O BARULHO ALEGRE QUE FAZ
 AQUELE BANDO DE PARDAIS
 O CANTO HARMONIOSO DO CANÁRIO
 O LAMENTO NOTURNO DO BACURAU

BEM-TE-VI, BEM-TE-VI, BEM-TE-VI
 UMA FLOR AGRADECENDO
 O BEIJO DO COLIBRI.

- ▶ **MENINO** – Ainda tá com sono, Velha?
- ▶ **VELHA** – Já tô cansada de estar acordada.
- ▶ **MENINO** – Pois não parece; deu uma cochilada na última estrofe.
- ▶ **VELHA** – Tá falando o quê, o tabaréu?
- ▶ **MENINO** – Deu uma desafinada.
- ▶ **VELHA** – Deixe de presunção, menino.
- ▶ **MENINO** – Escorregou, que eu ouvi.
- ▶ **VELHA** – Ainda não nasceu o dia que vai ver você me ensinar cantoria.
- ▶ **MENINO** – Foi naquela parte assim...
- ▶ **VELHA** – (Interrompendo) Deixe de conversê que temos mais o que fazer. Venha, me ajude aqui no quintal.
- ▶ **MENINO** – (Para si) Eu ouvi muito bem, subiu invés de descer.
- ▶ **VELHA** – Vamos parar com os resmungos.
(a velha começa a varrer o quintal e o menino a recolher alguns galhos secos)
- ▶ **MENINO** – (Segurando um grande galho escuro) Ei, Velha! Veja só, não parece um Uiraçu?
- ▶ **VELHA** – Não é que parece mesmo? E dos grandes!
- ▶ **MENINO** – Ah, se eu fosse vivo naquela época, não ia deixar esse SANGUINOLENTO aprontar tanta maldade com os passarinhos. Aí o chupim estaria fazendo seus ninhos e criando seus filhotinhos até hoje.
- ▶ **VELHA** – Não fale besteira, menino. Naquele tempo o bicho homem nem pensava em pisar na terra. E todos os animais viviam em perfeita harmonia.
- ▶ **MENINO** – (Balançando o mesmo galho) Até que um dia, os gaviões e os falcões resolveram dominar todas as outras aves. E o rei dos reis era o Uiraçu, o mais temido dos falconídeos.
- ▶ **VELHA** – Tá falando bonito, moleque.
- ▶ **MENINO** – Aprendi na escola.
- ▶ **VELHA** – Pois é, quando esses passarões declararam a guerra, os passarinhos não se acovardaram. Fizeram uma grande reunião para decidir quem seria o líder na batalha. A passarinhada toda compareceu. A araponga ficou de vigia para dar o alerta caso aparecesse algum inimigo. (Sons de pássaros enchem o espaço, como numa assembléia) – O João-de-Barro, com sua mania de organização, assumiu a chefia da reunião.
(A partir de agora o menino e a velha farão as vozes dos passarinhos, segurando os pássaros artesanais que estão fincados em varetas para secar)
- ▶ **VELHA** – (Voz do João-de-Barro) “Ordem na assembléia. Ordem!!! Assim não vamos conseguir escolher o líder da batalha.”
- ▶ **MENINO** – O beija-flor, tão pequenininho, mas muito brigão, achava que podia vencer os gaviões. (Voz do Beija-flor) – “Deixem comigo, esses bandidos vão ver o que é bom pra tosse. Não vamos dar moleza pra aqueles grandões.”
- ▶ **VELHA** – Mas a rolinha, que não gostava nada de violência, quis acalmar os ânimos. (Voz da Rolinha) – “Acho que nós devíamos convidá-los para uma conversa civilizada. É conversando que a gente se entende”.

- ▶ **MENINO** – O chupim, muito preguiçoso, achava que a melhor solução era esperar as coisas se resolverem sozinhas. (Voz do Chupim) – “Vamos deixar as coisas como estão. Se nos metermos com esses gaviões, é bem capaz de piorarmos tudo”.
- ▶ **MENINO** – (Voz do Beija-flor) “De jeito nenhum, seu covardão. Nós temos que lutar pela nossa liberdade. Votem em mim. Eu vou acabar com a raça desses malvadões.”
- ▶ **VELHA** – (Voz da Rolinha) “Eu é que não voto em você, seu beija-flor estouradinho. Não concordo com a batalha, vamos tentar selar a paz, tomando um bom chazinho.”
- ▶ **MENINO** – (Voz do Beija-flor) “Você é uma bobona, rolinha. Esses gaviões não querem papo. Vão fazer picadinho da gente. O que você acha Chupim?”
- ▶ **MENINO** – (Voz do Chupim) “Se é para escolher um líder, vamos votar no urubu. Ele é grande, feio e fedorento. Vai assustar os gaviões”.
- ▶ **MENINO** – (Voz do João-de-Barro) “Chega de discussão. Eu, João-de-Barro, como presidente da reunião, digo que está na hora de escolher o líder da batalha.”
Sobe o som da assembléia de pássaros. Mais alto ainda soa o piado da araponga.
- ▶ **MENINO** – Foi quando souo alto o piado da araponga. O chupim quis logo fugir. (Voz do Chupim) “Essa não, os gaviões estão chegando. Eu vou me esconder no meu ninho e esperar a confusão passar”.
- ▶ **VELHA** – Foi uma batalha terrível. Os passarões eram muito mais fortes e os passarinhos não estavam organizados. Muitos saíram machucados.
- ▶ **MENINO** – No fim o Uiraçu gritou: *(Segurando o grande galho e fazendo a voz do uiraçu)* – “Não deixem nenhum escapar. Vamos bicar a cabeça de todos eles, arrancar as suas penas e colocar fogo nos seus ninhos”.
- ▶ **VELHA** *(ela começa a cantar a música do chupim)*

CHOPIM MALANDRO

DIZ A LENDA QUE O FALCÃO
 E O GAVIÃO
 INCENDIARAM TUDO DO CHUPIM
 ELE FUGIU TODO APRESSADO
 COM O CORPO BEM QUEIMADO
 POR ISSO É PRETINHO ASSIM
 DE LÁ PRA CÁ ESSE CASAL
 NÃO CARREGA GALHO NEM PAU
 NA PONTINHA DO BICO
 PREFERE BOTAR OS OVINHOS
 QUASE SEMPRE ESCONDIDINHOS
 NA CASA DO TICO-TICO.

(início) VOA AQUI, VOA ALI, VOA LÁ
 O CHUPIM NÃO QUER TRABALHO
 NEM OS FILHOS QUER CRIAR

MARIA PRETA OU VIRA-BOSTA
 TEM LUGAR QUE GENTE GOSTA
 DE CHAMAR O COITADINHO
 MALANDRINHO COMO ELE SÓ
 COME FRUTAS E JILÓ
 E NÃO GOSTA DE FAZER NINHO.

- ▶ **VELHA** – Pobrezinho do chupim, ficou com as penas queimadas.
- ▶ **MENINO** – Pobrezinho, coisa nenhuma! Onde já se viu ficar botando ovos nos ninhos dos outro.
- ▶ **VELHA** – Bom, já que ele não faz ninho, precisa usar o ninho de outros passarinhos.

- ▶ **MENINO** – São muito desnaturados, esses chupins. Nem se preocupam com os filhotes. Abandonam os ovos em qualquer ninho e vão embora, sem mais nem menos.
- ▶ **VELHA** – (Puxa o menino para si e recosta a cabeça dele em seu peito) Eles sabem que os outros passarinhos vão chocar os ovos e cuidar dos filhotes, como se fossem seus.
Pela direita entra o moço, que traz um violão nas costas. Ele veste traje da cidade.
- ▶ **MOÇO** – (Batendo palmas) Oh, de casa!
- ▶ **MENINO** – Chegou freguês, Velha.
- ▶ **VELHA** – Tô vendo. (Para o moço) – Pode chegar, seu moço.
- ▶ **MOÇO** – Dá licença. Desculpe incomodar tão cedo.
- ▶ **VELHA** – Incomoda não. Aqui levantamos antes do sol. A essas horas já estamos na lida.
- ▶ **MOÇO** – Isso aqui é quase mata fechada.
- ▶ **VELHA** – Prefiro assim. Desse jeito só chega quem é bem chegado ou então muito mal intencionado. Distraído e descuidado por aqui não passa. Visita e freguês só querendo muito. Não tem aquela de “tava por perto e resolvi dar uma passadinha”.
- ▶ **MOÇO** – Vocês devem gostar mesmo de sossego.
- ▶ **VELHA** – É melhor pra trabalhar. Faça o favor de se sentar. É largo o caminho e o senhor deve tá cansado. Aceita um pouco d’água?
- ▶ **MOÇO** – Por favor.
- ▶ **VELHA** – (Para o menino) Vá buscar água pro moço.
- ▶ **MOÇO** – Confesso que lá na cidade não costumo caminhar tanto.
- ▶ **VELHA** – De onde o senhor vem?
- ▶ **MOÇO** – Do Rio, mas nasci em Minas e meus pais são nordestinos. Me chamo João. E a sua graça qual é?
- ▶ **MENINO** – (Trazendo um copo com água) Olha a água.
- ▶ **VELHA** – Há muito tempo que deixei de lado essa coisa de nome. Por aqui me chamam só de Velha. (Indica o menino) – E esse aqui é o menino.
- ▶ **MOÇO** – Também não tem nome.
- ▶ **VELHA** – Ter tem, mas não usamos aqui.
- ▶ **MOÇO** – Quase me perdi vindo pra cá. Só achei o caminho por causa da música.
- ▶ **MENINO** – Começamos o dia sempre com uma cantoria.
- ▶ **VELHA** – (Indicando a viola) O senhor, pelo visto, também gosta de música.
- ▶ **MOÇO** – É um amor antigo. Toco desde criança. Acabei virando professor de música. Não dizem que quem não saber fazer, ensina?
- ▶ **MENINO** – Deve ensinar errado, então.
- ▶ **VELHA** – Tá falando demais. Fica quieto. (Para o moço) – Mas o que lhe traz de tão longe?
- ▶ **MOÇO** – Estou à procura de um presente especial para uma pessoa especial.
- ▶ **VELHA** – Uma pessoa?
- ▶ **MOÇO** – Uma mulher.
- ▶ **MENINO** – Namorada?
- ▶ **MOÇO** – Ela não é mais minha namorada. A gente brigou e depois apareceu um outro fulano. Um partido melhor. Afinal, não é tão difícil encontrar um partido melhor que um professor de música.
- ▶ **VELHA** – No meu tempo, um homem jovem, bonito, trabalhador e que tocava viola era um partido mais do que bom.
- ▶ **MOÇO** – É, os tempos mudaram.
- ▶ **MENINO** – Aqui tem presente bonito.

- ▶ **MOÇO** – Pois é. Me contaram lá na vila dos pássaros que vocês fazem. (*Vai até o móbile*) – São esses pendurados aqui?
- ▶ **MENINO** – Tem muito mais lá dentro. Esses aqui ainda não tão prontos.
- ▶ **MOÇO** – Uma beleza! São pássaros aqui da região?
- ▶ **MENINO** – Tem de tudo quanto é lugar do país.
- ▶ **MOÇO** – E como vocês conhecem todas essas espécies?
- ▶ **VELHA** – Quando meu marido ainda era vivo, nós corremos esse país de norte a sul. E por onde a gente passava, dava um jeito de conhecer os passarinhos. Hoje, com barro, tinta e penas, vou trazendo de volta as aves que vivem aqui, na minha memória.
- ▶ **MOÇO** – É incrível o seu trabalho. Mesmo sem estarem prontos, já parecem vivos. Tem alguma coisa neles... eu não sei o que é, mas... parecem habitados por espíritos.
- ▶ **MENINO** – Qual o seu passarinho preferido?
- ▶ **MOÇO** – É a rolinha. Ela me inspira coisas boas; me faz lembrar do meu tempo de criança, quando a meninada lá da rua se juntava de tardinha pra brincar de roda.

(CANTIGA DE RODA)

ROLINHA VOOU, VOOU
CAIU NO LAÇO SE EMBARAÇOU
OI ME DÁ UM ABRAÇO QUE EU DESEMBARAÇO
A MINHA ROLINHA QUE CAIU NO LAÇO.

- ▶ **VELHA** – O senhor deve ter bom coração pra gostar tanto assim de rolinha. A maioria nem liga pra ela. Mas é pássaro de Deus, abençoado.

Moço canta

ROLINHA ABENÇOADA

ROLINHA, ROLINHA, ROLINHA
A CABOCLA OU A CINZA CLARINHA
CONVIVE BEM COM TICO-TICO E PARDAL
E NO QUINTAL, BRINCANDO VAI E VEM

TEU CANTO É TRISTE E SUAVE
ABENÇOADO PELO CÉU
ROLINHA, MEIGA ROLINHA
ME EMBALA NO CANTO TEU

VOA FELIZ SOLITÁRIA
OU EM BANDO DE MAIS DE CEM
ROLINHA, MEIGA ROLINHA
TUA PAZ ME ENSINA TAMBÉM

ROLINHA, MEIGA ROLINHA
TÃO TRANÇUILA, TÃO MANSINHA
VEM AQUI NA MINHA MÃO
QUE EU TE DOU MEU CORAÇÃO.

- ▶ **MOÇO** – Pois é, minha mãe me contou essa história quando eu era pequeno e nunca mais esqueci. Nossa Senhora e São José estavam fugindo com o menino Jesus. Os soldados romanos já estavam quase os alcançando quando apareceram as rolinhas, centenas delas, e começaram a ciscar o chão apagando as pegadas da família. Os soldados iam matar o Menino Jesus; foi graças à rolinha que ele sobreviveu.

POUSAM NO QUINTAL
CISCAM, COMEM E VÃO EMBORA
FOI A ROLINHA
QUE AJUDOU NOSSA SENHORA.

- ▶ **MENINO** – Como é que pode, né? Um bichinho tão pequenininho foi quem salvou o salvador.

- ▶ **MENINO** – (Entrando na casa) Nós temos uma rolinha lá dentro. Vou pegar pro senhor ver.
- ▶ **MOÇO** – (A sós com a velha) Muito esperto esse garoto. Está na escola?
- ▶ **VELHA** – Claro que sim. Vai todo dia até a vila pra aula. E só tira nota boa.
- ▶ **MOÇO** – Mas não é muito cansativo esse vai-e-vem todos os dias? A distância até a vila não é pequena.
- ▶ **VELHA** – Ele tá acostumado com a lonjura.
- ▶ **MENINO** – (Entrando com a rolinha de barro) Olha só que beleza.
- ▶ **MOÇO** – É linda mesmo. Essa vai pra minha casa.
- ▶ **MENINO** – E pra sua namorada? Vai ter que escolher outro.
- ▶ **MOÇO** – Ela não é mais minha namorada. Mas pra ela quero um pássaro muito especial. Você me ajuda a escolher?
- ▶ **MENINO** – Pra escolher presente tem que conhecer a pessoa.
- ▶ **MOÇO** – Eu tenho uma foto dela aqui. (Pega a foto na carteira) – Olha, não é bonita?
- ▶ **MENINO** – Bonita mesmo.
- ▶ **MOÇO** – E você tem namorada?
- ▶ **MENINO** – As meninas são muito bobas; têm medo de mim.
- ▶ **MOÇO** – Medo?
- ▶ **MENINO** – (Após uma pausa) Acho que eu sei o passarinho que a sua namorada vai gostar.
- ▶ **MOÇO** – Por que as meninas têm medo de você?
- ▶ **VELHA** – Bobagem. Crendice do povo. Gente ignorante é um perigo. Tão sempre imaginando coisa.
- ▶ **MOÇO** – (Para o menino) Por que as meninas têm medo de você?
- ▶ **MENINO** – O povo acha que antes de ser menino eu era passarinho.
- ▶ **MOÇO** – Passarinho?
- ▶ **MENINO** – É, eles acham que eu não nasci de gente; que foi a velha que me fez.
- ▶ **VELHA** – Já falei pra não ficar repetindo essa história. Boato é que nem erva daninha, quanto mais se mexe, mais se espalha. Essa gente é muito fuxiqueira, gosta de inventar. Por isso que eu gosto de viver aqui no meio da mata, longe do povo.
- ▶ **MOÇO** – Se esconder às vezes até que é bom...
- ▶ **VELHA** – E eu lá sou mulher de me esconder? Vivo aqui por escolha. Já andei por esse mundão todo aí fora; e vi muita coisa, moço. Conheci muita gente, muitos lugares, mas só me encontrei foi aqui, no meio da mata. Aqui a gente pode viver em paz.
- ▶ **MOÇO** – Menino, será que você pode me trazer os outros passarinhos? Precisamos escolher o presente.
- ▶ **MENINO** – (Saindo) Vou pegar, então.
- ▶ **MOÇO** – (Depois que o menino sai) – Esse menino não é seu filho, é?
- ▶ **VELHA** – É meu filho no papel; fui eu que registrei. Mas não tem meu sangue, não.
- ▶ **MOÇO** – E a mãe dele?
- ▶ **VELHA** – Morreu logo que ele nasceu. Tava muito doente, a coitada. Acho que era a malária. Ela apareceu aqui e pediu pra eu tomar conta do neném; ele também tava doentinho. Eu levei ele pra dentro, pra dar água e ela ficou sentada ali na porta esperando. Quando eu voltei, ela tinha sumido. Eu quis ir atrás dela, mas não podia deixar o menino sozinho. Tinha que cuidar.
- ▶ **MOÇO** – E ela nunca mais apareceu?

▶ **VELHA** – Não. O mais estranho é que ninguém nunca ouviu falar dessa mulher. Ela apareceu do nada e sumiu pro nada também. Por isso o povo fica inventando história. Às vezes eu acho que foi um anjo que trouxe ele pra mim. Quem vê esse menino hoje, forte, esperto, cheio de saúde, nem imagina. Quando chegou aqui, era uma coisica de nada; fraquinho, quase nem comia. Tão miudinho que parecia até um...

(Interrompe-se).

▶ **MOÇO** – Passarinho.

▶ **VELHA** – É, parecia um passarinho, mas é gente; nascido de gente.

▶ **MENINO** – (Entrando com uma caixa grande) Tive que tirar as caixas de encomenda de cima. Esses daqui ainda não têm dono.

▶ **MOÇO** – (Abrindo a caixa) Nossa! São tantos que eu nem sei por onde começar. Acho que vou levar vários.

▶ **MENINO** – (Pega um outro) Esse aqui o senhor tem que levar; é o seu xará, o João, João-de-barro.

▶ **MOÇO** – Você acha que ele se parece comigo?

▶ **MENINO** – Parece até que são da mesma família. Acho que Deus talhou vocês do mesmo barro.

▶ **MOÇO** – E por que você acha que somos tão parecidos?

▶ **MENINO** – É que esse passarinho adora trabalhar; e trabalha sempre cantando, sem perder nunca a alegria. Ele gosta de construir sua casinha perto da cidade; não tem medo do ser humano. Ele também vive apaixonado; e depois que se casa, fica com a mesma namorada a vida toda.

▶ **MOÇO** – Agora sim tô vendo a semelhança. Será que eu já fui um João-de-barro em outra encarnação?

▶ **MENINO** – Não duvido nada. Dizem que o João-de-barro era homem antes de ser passarinho. Conta pra ele aquela história, Velha.

▶ **VELHA** – Tá certo. Sente-se aí, seu moço, e faça silêncio.

Com um galbo, a velha traça um grande círculo no chão. Ela se senta num tronco, dentro do círculo e o menino e o moço sentam-se do lado de fora.

▶ **VELHA** – Contam os guaranis, que há muito tempo atrás vivia um curumim com seu velho pai no meio da mata, afastados do restante da tribo. Até que chegou o dia do ritual em os curumins se transformam em índios adultos. Todos os jovens daquela idade tinham que passar por três provas: uma corrida a pé, uma corrida a nado e por último, a mais difícil de todas, a prova do jejum. O vencedor receberia como prêmio a filha do cacique em casamento. Acontece que o curumim já estava apaixonado por uma outra índia e não queria se casar com a filha do cacique. No dia do ritual, mesmo sem esforço, ele venceu fácil as duas primeiras provas, deixando os outros muito pra trás. Passou então os nove dias do jejum paradinho, dentro da taba, bebendo apenas suco de milho. Quando foram buscar o curumim para festejar a vitória e apresentar a noiva, ele começou a ficar pequenininho, pequenininho, diminuía cada vez mais. Até que se transformou num João-de-barro. Ele voou para uma árvore e de lá soltou o seu canto alegre, como se risse das caras assustadas de todos. A bela índia que ele amava, quando viu essa prova de amor, foi correndo ao feiticeiro e pediu que a transformasse também num passarinho. E até hoje eles vivem juntinhos, felizes e construindo suas casinhas. Por isso que a gente costuma cantar assim: “João-de-barro é alegre e cantador; dos passarinhos é o mais trabalhador...”

▶ **MOÇO** – E o mais romântico também. Gostei. “João-de-barro é alegre e cantador; me ensina como conquistar o meu amor”

Os três Cantam

PEDREIRO JOÃO-DE-BARRO

NO BIQUINHO TRAZ O BARRO
VAI E VOLTA SEM PARAR
NUMA CASA BEM BONITA
COM SEUS FILHOS ELE VAI MORAR.

SUA COR NÃO É BONITA
E O CANTO TAMBÉM NÃO
MAS FAZ CASA BEM FIRME
PERTO DA CIVILIZAÇÃO.

JOÃO-DE-BARRO
É ALEGRE E CANTADOR
DOS PASSARINHOS
É O MAIS TRABALHADOR.

JOÃO-DE-BARRO É BEM MANSINHO
TRATA OS FILHOS COM CARINHO
COM CARINHO
PORÉM NÃO DÁ MOLEZA NÃO.

VENDO SEUS FILHOS
TODOS BEM CRIADOS
SE QUISEREM FICAR ENCOSTADOS
ELE EXPULSA DA MANSÃO.

EH! PREGUIÇA NÃO.

- ▶ **MOÇO** – Não sabia que ele expulsa os filhos de casa, depois que estão criados.
- ▶ **MENINO** – É por que se deixar eles ficam lá, na boa vida. Desse jeito, eles aprendem a construir suas próprias casas.
- ▶ **VELHA** – Bom, moço, se o senhor já escolheu os passarinhos que quer levar, a gente pode embrulhar. O senhor me desculpe, mas o dia corre rápido e eu tenho que preparar o almoço.
- ▶ **MOÇO** – (Começa a separar alguns pássaros) Já escolhi alguns, mas falta o principal. Ainda não achei um especial, capaz de reconquistar a minha amada. O que a senhora me sugere?
- ▶ **VELHA** – Não conheço passarinho capaz de conquistar coração de mulher caprichosa.
- ▶ **MOÇO** – Tem certeza? Lá na minha cidade eu ouvi dizer que existe um pássaro encantado, que com o feitiço certo consegue fazer qualquer um se apaixonar. Eu cruzei o país seguindo o rastro dessa lenda. A senhora já ouviu falar desse pássaro? Dizem que o nome dele é Uirapuru. Vindo da floresta, ouve-se um canto de pássaro longo e triste, depois, faz-se silêncio total.
- ▶ **VELHA** – Uirapuru não é um, são muitos. Cada tribo costuma chamar de Uirapuru aquele que canta mais bonito de todos. Alguns dizem que é um espírito que vive na mata, protetor das aves.
- ▶ **MOÇO** – Então não existe Uirapuru?
- ▶ **MENINO** – Existe sim; e quando ele canta todos os outros passarinhos ficam em silêncio, por respeito e admiração.
- ▶ **MOÇO** – Eu sabia! Então, é esse que eu quero.
- ▶ **VELHA** – Mas desse eu nunca fiz.
- ▶ **MOÇO** – Que pena. Mas eu não posso voltar para casa sem, pelo menos, ver um Uirapuru.
- ▶ **MENINO** – A gente podia ir lá na mata. Eu sei de um local...
- ▶ **VELHA** – Nada disso. Você tem lição da escola pra aprontar.
- ▶ **MENINO** – Eu posso fazer mais tarde.

- ▶ **VELHA** – Já disse que não.
- ▶ **MOÇO** – Eu posso ir sozinho, não tem problema. Onde é?
- ▶ **MENINO** – Mas o senhor vai se perder.
- ▶ **MOÇO** – Acho que eu vou ter que arriscar. Além do mais, eu tenho um bom senso de direção.
- ▶ **VELHA** – Tá falando bobagem. Essa mata aí é muito perigosa. Povo da cidade se perde fácil.
- ▶ **MOÇO** – Mas eu fiz uma promessa a mim mesmo de conhecer o Uirapuru e vou cumpri-la de qualquer jeito.
- ▶ **VELHA** – Adulto quando é teimoso, é pior do que criança.
- ▶ **MOÇO** – (Saindo) Deve ser essa trilha aqui que dá na mata fechada. Não se preocupem, eu vou num pé e volto no outro.
- ▶ **MENINO** – Ele vai se perder, velha.
- ▶ **VELHA** – Espere aí, seu moço. É melhor esse menino acompanhar o senhor.
- ▶ **MOÇO** – Muito gentil da sua parte, se preocupar comigo.
- ▶ **VELHA** – Daqui a pouco tá na hora do almoço. Vou colocar qualquer coisa no fogo.
- ▶ **MOÇO** – Por mim não precisa se incomodar.
- ▶ **VELHA** – O senhor é que pensa, vai voltar da caminhada com uma baita fome.
- ▶ **MOÇO** – (Indo pela esquerda) Até mais então.
- ▶ **MENINO** – Por aí não, por aqui.

O menino sai puxando o moço pela mão. a velha fica observando. depois vai se sentar no banco de modelar pássaros.

- ▶ **VELHA** – (Começa a trabalhar em alguns pássaros) É, meu menino tá crescendo. Daqui a pouco vai deixar de ser um curumim. O tempo passa rápido, mesmo aqui na mata. Debaixo desse céu, no meio dessas árvores, a gente pode até se enganar e pensar que o tempo tá parado, que não muda nada. Mas isso é cegueira. Os sinais tão por aí em todo lugar. Uma muda nova que nasce, um galho que cresce, uma flor que murcha. Por que ia ser diferente com a gente? Ontem mesmo ele era um bebezinho desse tamanhinho. Chegou aqui tão pequenininho que parecia até um beija-flor, como esse aqui na minha mão (*Enquanto trabalha no Beija-flor, vai cantando a história*). Tão pequenininho e tão rápido. Sabiam que ele é o único que consegue ficar paradinho no ar? É por que suas asinhas batem muito rápido. E também é o único que consegue voar pra frente e pra trás, como de marcha ré. E sabem como foi que ele aprendeu a fazer isso? Foi há muito tempo atrás, num dia que a mamãe Beija-flor resolveu dar uma festa. Cada passarinho foi levando uma comida. Menos as sobremesas, que eram a especialidade da Sra. Beija-flor. Ela fazia cada uma mais gostosa que a outra. Tinha de um tudo. Quando a filhinha Beija-flor, que era muito comilona, viu todos aqueles doces na cozinha e não resistiu, comeu unzinho, depois mais unzinho, outrozinho, mais outrozinho, mais unzinho só, mais outrozinho só e por aí foi. Quando a mamãe Beija-flor foi buscar as sobremesas para os convidados, levou um susto daqueles, sua filhinha tinha comido tudo. Que vergonha! Como ela ia fazer com os convidados? Disse então à sua filhinha comilona que fosse buscar néctar de flores para fazer mais doces. Como a filhinha Beija-flor era muito pequenininha, teve que ir e voltar muitas e muitas vezes. E tão rápido ia e vinha, que nem chegava a fazer curva. Foi assim que aprendeu a voar pra frente e pra trás.

A Velha canta:

MIMOSO BEIJA-FLOR

BEIJA-FLOR É MIMOSO
É TÃO PEQUENININHO
DENTRO DA CAIXA DE FÓSFOROS
PODE DORMIR SEU FILHINHO.

TEM UMA RARA BELEZA
ESSA CRIATURINHA
SÃO MAIS DE MIL POR MINUTO
AS BATIDAS DE SUAS ASINHAS.

SÓ ELE CONSEGUE E FAZ
VOAR PRA FRENTE E PRA TRÁS.

Ainda cantando ela vai entrando na casa.

PARTE II – MATA

O menino e o moço chegam no meio da floresta.

- ▶ **MOÇO** – Como é que você consegue se guiar por aqui? Quase não dá pra ver a trilha. Depois de um tempo fica tudo igual; parece que estamos dando voltas.
- ▶ **MENINO** – É o costume; conheço isso aqui como a palma da minha mão. Eles ouvem um canto de pássaro.
- ▶ **MOÇO** – É esse o Uirapuru?
- ▶ **MENINO** – Você não entende nada de pássaros mesmo, né? Esse foi o Jaó. Não ouviu ele chamando a Perdiz?
- ▶ **MOÇO** – Como é que é?
- ▶ **MENINO** – O Jaó quando canta chama pela Perdiz e a Perdiz quando canta chama pelo Jaó.
- ▶ **MOÇO** – Não tô entendendo nada.
- ▶ **MENINO** – É que agora eles vivem separados, mas antes só andavam juntos.
- ▶ **MOÇO** – Pra mim você tá falando tupi-guarani. Continuo não entendendo.
- ▶ **MENINO** – Espere um momento que vou lhe contar.

O menino canta:

FIM DA AMIZADE

OS ANTIGOS CONTAM
UMA HISTÓRIA QUE ASSIM DIZ
ANTIGAMENTE O JAÓ
ERA AMIGO DA PERDIZ.

DIZIAM QUE A PERDIZ
SEMPRE LÁ NA MATA IA
E O JAÓ NO DESCAMPADO
LHE FAZIA COMPANHIA
MAS UM DIA ELAS BRIGARAM
JAÓ MUITO INDIGNADO
FICOU NO MATO FECHADO
DE LÁ NUNCA MAIS SAIU
A PERDIZ ABORRECIDA
FOI VIVER NUM CAMPO ABERTO
NA MATA NEM CHEGA MAIS PERTO
E O JAÓ NUNCA MAIS A VIU
DIZ A LENDA QUE O JAÓ
ESTÁ MORRENDO DE SAUDADE
MAS A PERDIZ É ORGULHOSA
NÃO QUER MAIS SUA AMIZADE.

- ▶ **MENINO** – E o Jaó fica na beirada da mata chamando, com uma vozinha triste – Vamos fazer as pazes? E a perdiz responde, decidida – Eu nunca mais.

OS ANTIGOS CONTAM
UMA HISTÓRIA QUE ASSIM DIZ
ANTIGAMENTE O JAÓ
ERA AMIGO DA PERDIZ.

- ▶ **MOÇO** – Gostei. Parece até a minha história. Antes eu e minha namorada nos dávamos tão bem! De repente, por causa de umas bobagens, começamos a nos desentender. E agora parece que falamos outra língua, que vivemos em mundos diferentes.
 - ▶ **MENINO** – O senhor gosta muito dela, né?
 - ▶ **MOÇO** – Demais. E ela vai voltar a gostar de mim. Custe o que custar. Você precisa me ajudar a encontrar o Uirapuru.
- Ouve-se o canto do Uirapuru.*
- ▶ **MENINO** – Falando nele...
 - ▶ **MOÇO** – O Uirapuru?
 - ▶ **MENINO** – Ele mesmo. (Apontando) – Deve ter ido pra lá. Venha. (Eles andam um pouco tentando não fazer barulho) – Olhe, ele tá ali, naquela árvore.
 - ▶ **MOÇO** – Estou vendo. É lindo!
 - ▶ **MENINO** – Não pode fazer barulho, se não ele foge.
 - ▶ **MOÇO** – (Retirando uma gaiola da mochila) – Eu preciso pegar esse passarinho, menino.
 - ▶ **MENINO** – Tá maluco? Não pode pegar passarinho. É maldade.
 - ▶ **MOÇO** – Eu sei, mas me falaram que se eu pegar o passarinho e fizer o feitiço certo consigo conquistar a minha amada.
 - ▶ **MENINO** – E você por acaso sabe fazer feitiço?
 - ▶ **MOÇO** – Não, mas conheço gente que sabe. Depois que o feitiço ficar pronto, a gente solta ele. Você me ajuda a pegar?
 - ▶ **MENINO** – Não sei, não. A velha disse pra nunca pegar passarinho.
 - ▶ **MOÇO** – Mas a gente não vai deixar ele preso. E você? Não gosta de nenhuma menina? A gente pode usar o feitiço arranjar uma namorada pra você também.
 - ▶ **MENINO** – Não quero namorada, não. As meninas são muito bobas.
 - ▶ **MOÇO** – Mas não tem nenhuma de que você goste mais?
 - ▶ **MENINO** – Bom, tem a Ritinha, né. Ela é legal. Até divide a merenda comigo.
 - ▶ **MOÇO** – Então? Depois a gente solta o bichinho. Aí eu fico com a minha namorada e você com a Ritinha. Você não sabe imitar o canto dele? Pode atraí-lo.
 - ▶ **MENINO** – Tá certo. Me dá essa gaiola aqui. Eu vou lá perto e o senhor fica quietinho aqui.

A atriz que faz a velha canta por entre as árvores do cenário.

CAÇADOR

BICHOS FUJAM
OLHA O PERIGO, FUJAM.

OS BICHOS DA FLORESTA
ESTÃO TREMENDO DE PAVOR
ENTROU NA MATA AGORA
UM TERRÍVEL CAÇADOR.

SE TEM CANTO BONITO
NA GAIOLA QUER PRENDER
SE TIVER CARNE GOSTOSA
VAI MATAR PARA COMER.

O menino some no meio da mata com a gaiola. O moço fica observando. Depois de um tempo, o menino aparece no alto de uma árvore cantando como o Uirapuru.

Ele pode estar com um figurino de pássaro. Alguns sons estranhos surgem; a mata se agita. Depois de um tempo tudo fica quieto e o silêncio pesa na cena. Após um tempo o menino reaparece com o Uirapuru dentro da gaiola. Ele vem cambaleando.

- ▶ **MENINO** – Tá aqui o seu passarinho.
- ▶ **MOÇO** – Está tudo bem? Aconteceu alguma coisa?
- ▶ **MENINO** – Sei não, só lembro de ter subido na árvore. Depois apagou tudo. *(Ele se apóia no braço do moço).*
- ▶ **MOÇO** – Você tá quente, menino. Tá passando mal?
- ▶ **MENINO** – Eu nunca passo mal. *(Desmaia).*
- ▶ **MOÇO** – *(Tentando reanimá-lo)* – Não faça isso comigo, menino. Acorde. Você não pode desmaiar aqui. Como eu vou achar o caminho de volta? Eu não sei andar nessa mata. Menino, menino! *(Pega o menino no colo).*

PARTE III – A VOLTA PARA CASA

A velha entra pela porta da casa com um avental e uma colher de pau na mão.

- ▶ **VELHA** – Aconteceu alguma coisa, eu tenho certeza. Aquele aperto no peito que eu senti foi um pressentimento. Eles já deviam ter voltado há muito tempo. A melhor coisa a fazer é rezar, para eles encontrarem o caminho de volta. *(Puxa um amuleto que esta pendurado num cordão e começa a rezar).*
- ▶ **MOÇO** – *(Entrando com o menino no colo)* – Ajuda aqui, velha.
- ▶ **VELHA** – *(Indo até ele e ajudando a colocar o menino no chão)* – Minha Nossa Senhora! Mas o que aconteceu?
- ▶ **MOÇO** – Eu não sei. Ele estava bem, e de uma hora pra outra desmaiou. A gente tava lá no meio da mata fechada. Quase não consegui voltar. Errei o caminho três vezes.
- ▶ **VELHA** – *(Fala enquanto examina o menino)* Ainda bem que o senhor manteve a calma.
- ▶ **MOÇO** – Eu só pensava que tinha que trazer ele pra casa. Como ele está?
- ▶ **VELHA** – Não tá nada bem. A respiração tá fraquinha. Me conte tudo que aconteceu. Isso não pode vir do nada.
- ▶ **MOÇO** – Bom não foi nada demais...
- ▶ **VELHA** – O que foi que vocês aprontaram, desembuche logo.
- ▶ **MOÇO** – Ele só subiu na árvore para pegar o passarinho...
- ▶ **VELHA** – Passarinho?
- ▶ **MOÇO** – É, o Uirapuru.
- ▶ **VELHA** – Mas então foi isso! Onde já se viu prender Uirapuru? Ele é um pássaro sagrado! É o guardião da mata e protetor de todas as aves. Quem pega o Uirapuru fica amaldiçoado.
- ▶ **MOÇO** – Não foi culpa dele, eu é que pedi.
- ▶ **VELHA** – E onde está o Uirapuru?
- ▶ **MOÇO** – *(Tirando o uirapuru da mochila)* – Tá aqui.
- ▶ **VELHA** – Ainda bem que o senhor trouxe o passarinho. *(Retira o passarinho da gaiola)* – Agora se afaste. *(Pode entrar novamente a música do uirapuru)* *(ela murmura ao ouvido do passarinho, executa uns gestos de ritual, encosta a cabeça do passarinho na cabeça do menino e depois o passa pelo corpo dele. Depois vai até a lateral e solta o passarinho em direção a mata e volta para junto do menino. fala para o moço)* – Agora me traga água.
- ▶ **MOÇO** – *(Levando a água)* Ele está melhor?
- ▶ **VELHA** – Ele já vai voltar.

- ▶ **MOÇO** – Graças a Deus. A gente não fez por maldade. Era só pro feitiço, depois ia soltar.
- ▶ **VELHA** – Mesmo assim é maldade. Ninguém pode pegar passarinho, principalmente esse menino.
- ▶ **MOÇO** – Por que principalmente ele?
- ▶ **VELHA** – Esse menino tem alma de passarinho.
- ▶ **MOÇO** – Então o povo está certo, esse menino não é como os outros.
- ▶ **VELHA** – Ele é um menino como outro qualquer. Todo mundo tem dentro de si a essência de algum bicho. Onça, macaco, cobra. A desse menino é o passarinho. Quando ele aprisionou o Uirapuru, foi como se tivesse aprisionado a sua própria alma.
- ▶ **MENINO** – *(Acordando)* Para de inventar história, velha. O moço vai ficar impressionado.
- ▶ **VELHA** – *(Abraça-lhe e lhe dá muitos beijos)* Meu menino, que susto você me deu. Não me faça mais isso. Nem sei o que eu faria se acontecesse alguma coisa com você.
- ▶ **MENINO** – Não aconteceu nada, Velha. Mas agora pare de me beijar que está me deixando melado.
- ▶ **VELHA** – Eu vou trazer a comida, você precisa se alimentar.
- ▶ **MENINO** – Eu já estou bem.
- ▶ **VELHA** – Mesmo assim, tem que comer e depois você vai se deitar. A Velha sai para buscar a comida.
- ▶ **MENINO** – Não acredite em tudo que ela diz, essa Velha é uma contadora de histórias.
- ▶ **MOÇO** – Histórias vou ter eu para contar, quando voltar para casa. A Velha volta com os pratos de comida.
- ▶ **VELHA** – Tome aqui, seu moço. Não repare, é comida de gente humilde.
- ▶ **MOÇO** – Deve ser gostosa, então.
- ▶ **MENINO** – E lá na cidade, moço, tem muito passarinho?
- ▶ **MOÇO** – Muito menos que aqui. Mas se tiver árvore por perto, dá pra encontrar. O problema é que não sobraram muitas árvores por lá. Tem também os que vivem presos em gaiolas.
- ▶ **VELHA** – Pois é, né moço? Maldade prender passarinho. Não sei como é que pode.
- ▶ **MOÇO** – Também acho. Só pode ser gente que não tem coração, pra gostar de ver os bichinhos presos. Canário, então, que canta bonito mesmo na gaiola, tem aos montes. Mas isso vem de muito tempo atrás, antes do Brasil ser Brasil. Foram os espanhóis que descobriram esses cantadores lá na África, nas Ilhas Canárias. Começaram então a aprisionar os passarinhos e a levarem de navios para o resto da Europa. Todos queriam um canarinho para enfeitar a sua casa. Ganharam rios de dinheiro com isso. Mas um dia um navio carregado de canarinhos afundou, e a passarinhada toda voou livre e se espalhou pelo mundo. O seu canto e a sua beleza até hoje encantam o homem.
- ▶ **VELHA** – O homem também não mudou muito nesse tempo todo. Ainda hoje quando vê alguma coisa bonita, quer logo pra ele, mesmo que tenha que prender numa gaiola.
- ▶ **MENINO** – *(Levanta-se e começa a dançar)* Ainda mais o canário que canta bonito assim: tiriti tiri rim, do princípio ao fim.
- ▶ **VELHA** – Sossega, moleque.
- ▶ **MENINO** – Eu já tô bem, Velha. O seu canto é raro, TEM muito valor.
- ▶ **VELHA** – Melodia linda, sabe o meu cantor.

Os três cantam.

CANARINHO CANTADOR

O MEU CANTO É RARO / TEM MUITO VALOR
MELODIA LINDA / SABE O MEU CANTOR.

EU SOU O CANÁRIO
VIM DE LONGE PRA FICAR
NEM ME IMPORTA O TEMPO
GOSTO DE CANTAR.

ELE CANTA ASSIM / TIRIRI TIRI RIM
DO PRINCÍPIO AO FIM / TIRIRI TIRI RIM.

NÓS VIEMOS DE UMA ILHA
PERTO LÁ DE PORTUGAL
E NO MAR
MUITA CHUVA E FRIO
VENTO FORTE NO NAVIO.

VEIO UM TEMPORAL.

E UM RAIO BRILHOU
NO NAVIO CAIU.

A GAIOLA VIROU
E A GRADE SE ABRIU.

O CANÁRIO ASSUSTOU
COM MEDO FUGIU.

PRA TERRA AVUOU
E CHEGOU NO BRASIL.

NOSSA COR AMARELA PARECE
MADURO LIMÃO
E GOSTAMOS TANTO DESTA TERRA
POIS É
CANARINHO AGORA VIROU
O APELIDO DA SELEÇÃO.

CANARINHO Ô / CANTO POR AMOR
CANARINHO Ê / CANTO PRA VOCÊ
CANARINHO A / EU VOU TE ENSINAR.

TAMBÉM QUERO CANTAR
VEM, VEM CANTAR PRA MIM.

TIRIRI TIRI RIM / BEM BONITO ASSIM
TIRIRI TIRI RIM / TIRIRI TIRI RIM
TIRIRI TIRI RIM / TIRIRI TIRI RIM.

- ▶ **MENINO** – Olha, que o senhor também sabe contar histórias.
- ▶ **MOÇO** – Não são tão boas como as de vocês, mas eu sei algumas, sim.
- ▶ **VELHA** – (Apanha na caixa dois passarinhos) Leve esse casal de canários de presente para a sua amada. Pode não ser enfeitado, mas é romântico demais.
- ▶ **MOÇO** – São lindos, com certeza ela vai adorar, mas acho que não vai ser o suficiente para reconquistá-la.
- ▶ **VELHA** – Escuta aqui, moço. O senhor saiu da sua cidade, cruzou o céu, atravessou os rios, roubou passarinho, se perdeu na mata. Tudo isso pelo amor de uma donzela. Pois conte tudo isso a ela. Não tem moça que não se derreta por um amor assim. Aposto como vocês vão fazer as pazes. E da próxima vez que nossos caminhos se cruzarem, o casório vai estar marcado.
- ▶ **MOÇO** – Será? É, acho que a senhora pode ter razão. Assim que chegar

lá, escrevo para vocês contando se deu certo. Bom, acho que já vou andando. A caminhada até a vila é longa e já está anoitecendo.

- ▶ **MENINO** – Não esqueça os outros pássaros.
 - ▶ **MOÇO** – Quanto fica tudo isso?
 - ▶ **VELHA** – É cortesia, não posso cobrar de um amigo.
 - ▶ **MOÇO** – Faça questão, é o seu trabalho.
 - ▶ **VELHA** – Dê então o que o senhor achar que deve.
 - ▶ **MOÇO** – (Tirando algumas notas e colocando na caixa) Está certo então. Até a vista. Se um dia forem à minha cidade não deixem de me procurar. E eu prometo que um dia volto aqui. Espero que muito bem acompanhado, com a minha namorada. E você menino, quem sabe, vai estar com a Ritinha.
 - ▶ **VELHA** – Quem é Ritinha?
 - ▶ **MENINO** – Assunto de homem, Velha. Adeus, seu moço.
 - ▶ **MOÇO** – Adeus. E até a próxima.
- Eles se despedem e o moço sai.
- ▶ **MENINO** – Hoje o dia foi cheio.
 - ▶ **VELHA** – É verdade. Agora me diga, essa tal de Ritinha...
 - ▶ **MENINO** – (Saindo para a casa) Acho que eu vou lá pra dentro, tem lição da escola pra fazer. Depois a gente conversa.
 - ▶ **VELHA** – Volte aqui, moleque, e me conte essa história.
 - ▶ **MENINO** – (Já fora de cena) Já chega de histórias por hoje, Velha.
 - ▶ **VELHA** – (Fala para dentro da casa) Está certo, mas depois quero saber de tudo direitinho...

Após a saída do menino, a luz vai caindo, trazendo o anoitecer. A velha fica em cena recolhendo alguns objetos e cantando a música do Beija-flor. Logo ela sai e após alguns instantes vem o menino de dentro da casa. Ele vai até o móvel de pássaros e começa a conversar com eles.

- ▶ **MENINO** – Viu, Seu Sanhaço, como o moço da cidade gostou de vocês? É, lá não tem passarinho bonito como aqui. (Se dirige a outro) – Não, Dona rolinha, ele não foi pra sempre, não. Ele vem visitar a gente. (A outro) – É, seu Cardeal, quando ele voltar, vai trazer a namorada pra gente conhecer. (A outro) – Eu? Quem sabe! É, seu Bem-te-vi, quem sabe um dia eu vou lá conhecer a cidade grande e visitar ele? (A outro) É seu, Beija-flor, deve ser bom correr o mundo. (A luz vai caindo enquanto a voz do menino vai sumindo e o som dos passarinhos vai aumentando) – Se eu fiquei com medo do Uirapuru? Claro que não, seu chupim, não sabia que nós somos irmãos de alma? (A outro) – Já vai dormir, dona Corroída? É mesmo, já está anoitecendo. Como o tempo passa rápido. Mais um dia se foi. (A outro) – Boa noite, Seu Tico-tico, eu também já vou dormir, amanhã tem escola. Durma bem, seu Tié Preto. (A outro) – Noite, Dona Juriti. (A outro) – Boa noite, Sábua. Noite, Cambaxirra. Noite Canarinho.

A escuridão toma conta da cena e ouve-se apenas o som dos passarinhos muito alto. Aos poucos o som de instrumentos vai se misturando ao som dos passarinhos, transformando-se numa música, entram os personagens, com seus instrumentos, cantando a mesma música da abertura.

FIM

Texto Registrado no Escritório de Direitos Autorais

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura

Nº do Registro 323.377 - livro 592 - folha 37

Título Original: Uirapuru Menino e Outras Histórias de Passarinhos



APOIO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE

funarte

 2006 ■ 30 anos

 MINISTÉRIO DA CULTURA

ISSN: 1808-1541

Código: 9771808154004