



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARIA EUGÊNIA VIVEIROS MILET**

**AS PRIMEIRAS ÁGUAS – TRAVESSIA PELO SER-TÃO:  
TRAJETO DE ENCENADORA-BRINCANTE POR UMA PEDAGOGIA MITOPOÉTICA**

**Salvador  
2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARIA EUGÊNIA VIVEIROS MILET**

**AS PRIMEIRAS ÁGUAS – TRAVESSIA PELO SER-TÃO:  
TRAJETO DE ENCENADORA-BRINCANTE POR UMA PEDAGOGIA MITOPOÉTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Sonia Lucia Rangel

**Salvador  
2018**

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

Milet, Maria Eugênia Viveiros  
As Primeiras Águas - Travessia pelo Ser-Tão: Trajeto de  
encenadora-brincante por uma pedagogia mitopoética / Maria  
Eugênia Viveiros Milet. -- Salvador, 2018.  
239 f.

Orientadora: Sonia Lucia Rangel.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro - PPGAC, 2018.

1. Teatro Mitopoético. 2. Imagem. 3. Pedagogia de Encenação.  
4. Teatro Multicultural. 5. Cultura da Infância. I. Rangel,  
Sonia Lucia. II. Título.

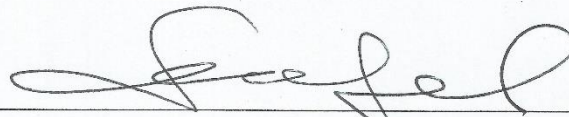
TERMO DE APROVAÇÃO

**Maria Eugênia Viveiros Milet**

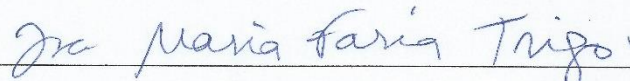
“AS PRIMEIRAS ÁGUAS-TRAVESSIA PELO SER-TÃO: TRAJETO DE  
ENCENADORA-BRINCANTE POR UMA PEDAGOGIA MITO-POÉTICA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes  
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

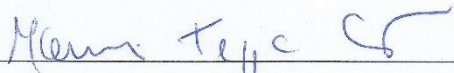
Aprovada em 20 de fevereiro de 2018.



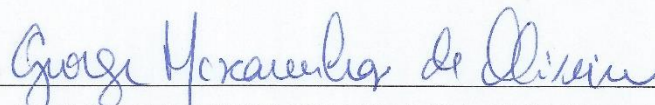
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. SONIA LUCIA RANGEL (Orientadora)



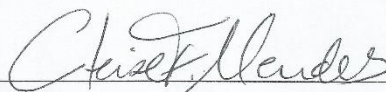
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. ISA MARIA FARIA TRIGO (UNEB)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. MARIANNE TEZZA CONSENTINO (UFPE)



Prof. Dr. GEORGE MASCARENHAS DE OLIVEIRA (PPGAC/UFBA)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. CLEISE FURTADO MENDES (PPGAC/UFBA)

A minha avó Geni com quem sonhei histórias.

A Clio e José Carlos, mãe e pai amados, que zelaram por meu caminho.

Aos meus filhos, Pedro e João, fonte de amor infinito.

A Maitê, a netinha que chegou e me fez menina.

A Joel, o meu companheiro da vida.

## AGRADECIMENTOS

À artista-professora Sonia Lucia Rangel, minha orientadora, pela cumplicidade, ensinamentos aos caminhos da pesquisa pela dimensão poética, os quais me encorajaram a seguir a construção desta tese de doutorado, reconhecendo meus próprios métodos através da realização da Cena-Experimento *As Primeiras Águas-Travessia pelo Ser-tão* e da escrita de seu processo criativo.

Aos professores Cleise Mendes, Isa Trigo, Marianne Tezza Consentino e George Mascarenhas, pela dedicação com que leram o meu trabalho, incentivando-me, no Exame de Qualificação, a seguir clarificando as minhas ideias pelo viés mitopoético.

Aos colegas, professores, funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, pelos ensinamentos, convivência respeitosa e compreensão das minhas demandas.

À equipe da Pró-Reitoria de Extensão, pelo apoio ao projeto *As Primeiras Águas*.

Aos artistas-educadores Eliete Teles e Rubenval Menezes, coordenadores da Associação Cultural Tupã/ Ereotá Grupo de Teatro de Bonecos que me receberam de braços abertos em seu teatro para realizarmos nossa aventura cênica.

Às crianças Alice, Álvaro, Cananda, Felipe, Gustavo, Íris, João, Raíssa, Rebeca, Samuel, Tiago e Vinícius; ao jovem-ator Gabriel e às jovens-atrizes Inaiara, Ravena e Tamires que, junto com seus mestres e o apoio dos familiares, levaram-me à Travessia como uma encenadora-brincante.

Aos artistas Lia Cunha, João Milet Meirelles e Joel Barbosa que me apoiaram nas descobertas dos caminhos visuais e musicais da criação cênica.

Às produtoras e artistas Carmem Palumbo, Carol Almeida, Nelson Vilaronga e Marta Argolo que disponibilizaram seu tempo para a captação de recursos para nosso projeto.

A Wakay e Limbo que nos ensinaram seus conhecimentos indígenas na reserva Thá-Feme, e à artista Isbela Trigo que nos acompanhou neste belo encontro.

Às Mestras:

Lydia Hortélio, pelos ensinamentos sobre a vida e sobre a Cultura da Infância;

Aninha Umburana, por suas cantigas, ensinamentos e bênçãos;

Detinha, Maria Alice e Dinha, pela amizade quilombola marcada no Samba de Lata;

Nancy Mangabeira Unger, pelos ensinamentos de Filosofia, em interface com a Literatura e com questões da Ecologia, abrindo-me ao encantamento do mundo;

Lu Bezerra, pelos ensinamentos sobre a natureza através da Permacultura;

Ana Rocha e Edileuza, pelos ensinamentos e histórias-memórias do sertão;

Evani Tavares e Leda Ornelas, pela vivência no universo mitopoético afro-brasileiro dos Orixás, levando-me à força feminina de Iemanjá.

Aos jovens do CRIA, de todas as idades, com quem inventei uma pedagogia de teatro.  
Aos estudantes do Curso de Licenciatura da Escola de Teatro, com os quais renovo meus conhecimentos sobre teatro e educação.

A Lúcia Andrade, com toda gratidão, por sua dedicada escuta. A Neyde e Ramiro, pela ternura que recebo como filha. A Mãe Lurdes, pela sabedoria e Axé. A Telma, pela parceria nas lidas diárias e pelos cuidados comigo. Aos meus filhos Pedro e João que tanto me incentivam. A Helena, Maitê e Lia, pela companhia amorosa.

E a Joel, por sua dedicação aos sonhos de todo dia.

No ir – seja até onde se for – tem-se de voltar; mas, seja  
como for que se esteja indo ou voltando, sempre já se  
está no lugar, no ponto final.  
(JOÃO GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 134)



## RESUMO

Trata-se de pesquisa cênica, de cunho prático-teórico, em metodologia inspirada na abordagem artístico-compreensiva proposta pela professora Sonia Rangel pela qual a Cena-Experimento em trajeto, objetivo e meta deste estudo, permitiu reconhecer, no percurso da sua prática cênica como pesquisa, os Princípios Dominantes do Encontro, do Brincar e das Narrativas Mitopoéticas, com suas Imagens Operantes. A encenação, objeto e resultado desta pesquisa, situa-se na confluência de estudos teatrais, literários e filosóficos, em diálogos concomitantes com o processo de sua criação, quando e onde se afirma a força transformadora do Devaneio. Destaca-se, nesta pedagogia poética emergente, seu trajeto improvisacional, multicultural e colaborativo de teatro, com base comunitária, realizado com artistas-educadores, jovens atores e atrizes, crianças de um bairro popular da Região Metropolitana de Salvador e com mestras populares da cultura, vindas do sertão da Bahia, com suas bagagens africanas e indígenas, revigoradas e rememoradas no processo da encenação. Através da articulação com outras experiências do teatro na contemporaneidade e no encontro de epistemologias contra-hegemônicas que zelam pela solidariedade e diversidade humanas e pelo encantamento do mundo, revelam-se as instâncias mitopoéticas presentes na Cena-Experimento. Seus autores de referência principais são: Gaston Bachelard, pela Fenomenologia da Imaginação; Lydia Hortélio, pela Cultura da Infância; Armino Bião, pela Etnocenologia; Guimarães Rosa e Homero, em diálogo com o pensamento da professora Mangabeira Unger; destacando-se, entre outros artistas, o pensamento de encenadores, tais como Peter Brook, Viola Spolin e Sotigui Kouyaté, bem como as narrativas da cultura de tradição nagô e ameríndia, em estreita ligação com o pensamento filosófico e com a literatura, através das obras *A Odisseia* e o *Grande Sertão: Veredas*. Ao mesmo tempo, configuram-se trajeto e método de uma encenadora-brincante da Cena-Experimento *As Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-tão*, revelando-se sua criação cênica pela via da dramaturgia contingente e também seu resultado como forma literária dramática integrada à tese.

Palavras-chave: Teatro Mitopoético. Imagem. Pedagogia de Encenação. Teatro Multicultural. Cultura da Infância. Sertão.

## ABSTRACT

The dissertation is about scenic research with theoretical-practical profile. Its methodology is inspired in the Artistic-Comprehensive approach proposed by Sonia Rangel, through which the Experimental Scene in route, aim and goal of this study, allowed to recognize, in the pathway of its scene's practice as inquiry, the Dominant Principles of the Encounter, of Playing and of the Mythical-Poetic Narratives, with its Operative Images. The staging, object and result of this research, is located at the confluence of the studies on theater, literature, and philosophy, in concomitant dialogue with the process of its creation, when and where the transforming power of the Reverie affirms itself. Of this emergently poetic pedagogy, it stands out its improvisational, multicultural and collaborative paths of the theater, based on community, made with educator-artists, young performers and children of a popular district of the metropolitan region of Salvador city, and with traditional culture's mistresses from the backcountry of Bahia's State, with their African and indigenous heritages, revitalized and reminisced at the performance. The mythical-poetic instances presented in the Experimental-Scene reveals through the articulation with others experiences of the contemporary theater, and at the meeting with the counter hegemonic epistemologies that looked out for human's solidarity and diversity, and for the world's enchantment. Their main reference's authors are: Gaston Bachelard, by the Phenomenology of the Imagination; Lydia Hortélio, by the Children's Culture; Armindo Bião, by the Ethnoscenology; Guimarães Rosa and Homero in dialogue with the thought of Mangabeira Unger and, standing out among others artists, the ideas of directors such as Peter Brook, Viola Spolin and Sotigui Kouyaté, as well as narratives of the Nago and Amerindian traditional cultures, in a close relation with philosophical thoughts and with the literature, through *The Odyssey* and *Grande Sertão: Veredas*. At the same time, the work composes the course and the method of the player-director (encenadora-brincante) of the Experimental-Scene *As Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-tão (The first waters – crossing through the backcountry)*, revealing her scenic creation through the contingent playwriting's manner and its result as a dramatic, literary form integrated also to the dissertation.

Keywords: Mythical-poetic theater. Image. Pedagogy of the Staging. Multicultural theater. Childhood's culture. Backcountry.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 –Íris-Anita conversa com cada personagem-bicho .....	32
Foto 2 – Gustavo-João Malvado responde sobre si.....	34
Foto 3 – As crianças e seus bichos-personagens fazem pedidos à estrela.....	36
Foto 4 – As crianças arrumam seus bichos, todos vão dormir.....	38
Foto 5 – Os meninos guerreiros procuram entender o nome do Dragão.....	41
Foto 6 – O Viajante conta a história da origem do Fogo.....	44
Foto 7 – As crianças passam adiante brincando tatararatatindolê.....	47
Foto 8 – As crianças aguardam seus amigos saírem do fundo da Terra.....	48
Foto 9 – João, de dentro do buraco, pede ajuda à Vinícius, o menino tradutor.....	50
Foto10 – No caminho, as crianças avistam o Portal.....	53
Foto 1 – O Jacaré aparece assustador.....	55
Foto 12 – As crianças e os bichos da lagoa conversam.....	56
Foto 13– O Vento Norte lança as crianças longe.....	59
Foto 14 – Os quatro ventos deixam as crianças num redemoinho.....	60
Foto 15 – O Caranguejo chega de longe.....	61
Foto 16 – As crianças encontram com a Feiticeira.....	64
Foto 17– João Ícaro celebra seu novo nome.....	66
Foto 18 – As crianças tocam a rosa do Viajante João.....	68
Foto 19 – As quilombolas vão ao encontro dos viajantes.....	70
Foto 20 – Dinha bate na lata o Samba de Tijuáçu.....	72
Foto 21 – Aurora-Aninha, as quilombolas e as crianças no samba.....	73
Foto 22 – A onça, no samba, pula ligeira.....	74
Foto 23 – As crianças brincam na chuva.....	75
Foto 24 – Rua de Itinga: seguem os viajantes.....	76
Figura 1 – Pintura das crianças pataxó sobre a Camaradagem.....	93
Foto 25 – Quintal em verde (2013).....	96
Foto 26 – A onça no céu sobre a Baía de Todos-os-Santos (2014).....	97
Foto 27 – Luan segura a lua e modela o seu macaco.....	104
Foto 28 – Rubenval e Eliete com os meninos Tiago e Levi.....	105
Foto 29 (a/b/c/d) – Na roda com as crianças, conhecendo os livros <i>Gênesis</i> e <i>Livro das Árvores</i> .....	106
Foto 30 – As crianças pintam seus bichos-fantoches.....	111
Foto 31 – O ato brincado de lavar as mãos.....	112

Foto 32 – Tiago conta suas histórias para o grupo.....	113
Foto 33 – Gustavo observa seu fantoche João Malvado .....	117
Foto 34 – O sorriso de Rebeca e seu desenho.....	119
Foto 35 – As crianças mostram seus bonecos-fantoches.....	120
Foto 36 – Tiago com o seu bicho-fantoches.....	122
Foto 37 – As crianças com seus bichos-fantoches.....	122
Foto 38 – Gustavo sorrindo com o seu João Malvado.....	123
Foto 39 – João e seu bicho.....	123
Foto 40 – Eliete, Ruth e as crianças comemoram o meu aniversário.....	134
Foto 41 – Na brincadeira como as crianças queriam .....	134
Foto 42 – Conversa sobre nossa experiência.....	134
Foto 43 (a/b) – Os meninos-guerreiros escutam o Dragão e o menino-tradutor compreende o seu nome.....	136
Foto 44 – Segurando as fitas, as crianças conduziam o Dragão.....	137
Foto 45 – Roda de apresentação na chegada à Reserva Thá-Fene.....	145
Foto 46 – A jaqueira do lado da casa da Reserva Thá-Fene.....	146
Foto 47 – Cabana-portal na entrada do caminho.....	146
Foto 48 – As crianças avistam um sagui.....	147
Foto 49 – João conhece a taturana com todo o cuidado.....	147
Foto 50 – Wakay canta e ensina.....	148
Foto 51 – A menina Kananda escuta Wakay.....	148
Fotos 52/53/54 – Limbo faz pinturas corporais nas crianças, explicando os significados dos traços.....	148
Foto 55 – Limbo pinta seu braço com vareta de capim e tinta de jenipapo.....	148
Foto 56 – A pintura mostra o meio do Caminho, o Momento Presente, aonde devemos chegar.....	149
Foto 57 – A menina Alice atenta na roda de cantigas indígenas.....	149
Foto 58 – Ao centro, Álvaro e seu bicho-fantoches se olham.....	152
Foto 59 – Brincadeira com a corda no palco do Teatro Ereotá.....	155
Foto 60 – Samuel e Rebeca entram no espaço cênico com Viajante-Ruberval.....	160
Foto 61 – Gustavo e o seu João Malvado prontos para a Viagem.....	160
Foto 62 – O menino-tradutor escuta o Caranguejo.....	165
Foto 63 – O tingimento dos panos para compor a Floresta da Terra.....	168
Figura 2 – Desenhos do figurino da Feiticeira e Seres da Floresta.....	169
Figura 3 – Desenho do figurino de Aurora-Aninha.....	169
Foto 64 – Decalcando a rosa na capa do Viajante.....	169

Foto 65 – As Primeiras Águas em meio à caatinga.....	171
Foto 66 – As mestras quilombolas Maria Alice e Detinha entram em cena.....	177
Foto 67 – O bebê João Ícaro dança com as mestras sertanejas.....	178
Foto 68 – A chuva.....	180

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
1.1 PRIMEIROS PASSOS.....	15
1.2 CRIA: NOVOS FLUXOS COM A ESCOLA DE TEATRO .....	17
1.3 EXPANSÃO: REDES MIAC E SER-TÃO BRASIL .....	19
1.4 SERTÃO E INFÂNCIA: ENCONTROS DE BEM-QUERER .....	21
1.5 UM MERGULHO MITOPOÉTICO .....	22
<b>2 ESCRITA DRAMATÚRGICA DA CENA-EXPERIMENTO .....</b>	<b>28</b>
<b>3 TRAVESSIA .....</b>	<b>77</b>
3.1 A CAMINHO DA FLOR.....	78
3.1.1 Ereocatá .....	78
3.1.2 Tijuacu .....	80
3.1.3 Aninha e a Estrela .....	82
3.1.4 A história das Primeiras Águas.....	85
3.2 O TEMPO SEMENTE .....	86
3.2.1 Ideias-Intuições .....	90
3.2.1.1 A Onça.....	90
3.2.1.2 A Camaradagem .....	92
3.2.1.3 A Terra .....	94
3.2.1.4 A Mata .....	95
3.2.1.5 O Fogo.....	97
3.2.1.6 O Limiar .....	99
<b>4 ENCONTROS DE CRIAÇÃO .....</b>	<b>101</b>
4.1 CHEGANÇAS .....	101
4.2 ENCONTRO COM A ESTRELA .....	117
4.3 PASSARANDO .....	124
4.4 A FLORESTA DO FOGO .....	133
4.5 A ONÇA E O FOGO .....	144
4.6 PASSOPASSARÁ .....	153
4.7 A FLORESTA DA TERRA .....	154

4.8 PASSAGEM POR UM FIO .....	158
4.9 A FLORESTA DA ÁGUA .....	160
4.10 A FLORESTA DO AR.....	163
4.11 PASSAGEMFLOR .....	167
4.12 O ENCONTRO COM A FEITICEIRA .....	171
4.13 SER-TÃO .....	176
4.14 AS PRIMEIRAS ÁGUAS .....	178
<b>5 FONTES DE UM TEATRO MITOPOÉTICO .....</b>	<b>182</b>
5.1 SINAIS DO SER-TÃO .....	182
5.2 GESTOS PARA A INFÂNCIA .....	184
5.3 A ENCENADORA E A VIAGEM .....	190
5.4 CANTIGAS PARA O ENCONTRO .....	201
5.4.1 Abrindo Caminhos na Mata às Encruzilhadas .....	209
5.5 DA DESERTIFICAÇÃO AO ENCANTAMENTO DO MUNDO .....	212
5.5.1 Do <i>Preá Pra Lá</i> , Do <i>Preá Pra Cá</i> .....	212
5.5.2 A Desmesura .....	219
5.5.3 Atravessando o Rio .....	223
<b>6 RESSONÂNCIAS .....</b>	<b>225</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>229</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>235</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>237</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente tese inserida na linha de Poéticas e Processos de Encenação tem como objetivos principais compreender, ressignificar, articular e atualizar tanto meus conhecimentos anteriores como artista da cena, bem como os conhecimentos que emergiram nesse novo trajeto de pesquisa prático-teórica aqui integrados na “Cena-Experimento – As Primeiras Águas – Travessia pelo Sertão”, encenação e dramaturgia por mim realizadas como campo poético deste doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, escola onde também atuo como professora.

Assim, esta pesquisa me permitiu de forma integrada atualizar minha experiência tanto como artista da cena, como arte-educadora, como também ampliar e associar conhecimentos a outras experiências do teatro na contemporaneidade. É fruto de encontros que integram uma longa caminhada de aprendizagens-atuação como artista e educadora que me levaram ao sertão da Bahia e à sua poética de convivência humana em intimidade com a natureza; ao que floresce quando as mulheres sambam e cantam seus versos, em rodas, e as crianças brincam pelos caminhos de terra. O sertão, assim percebido, configurou-se em minha imaginação como *locus* de encontros-memórias e me dispôs a uma escuta íntima e compassada, necessária para tornar visível a sua poética, através do teatro. Foi um movimento que correspondeu a uma inflexão no meu trajeto como encenadora-educadora, para chegar à encenadora-brincante.

Nesta Introdução, dividida em cinco partes, em Primeiros Passos e Novos Fluxos situarei alguns aspectos da minha trajetória anterior, passos e fluxos que considero mais importantes pela pertinência de aprendizados que me facultaram elaborar e chegar ao trabalho atual. Depois, em Rede Antecedente e Encontros de Bem-Querer, trato de como a tese se foi desenhando para traduzir transparência e proliferação de muitos encontros. Na parte cinco, Mergulho, apresento em síntese a concepção da tese como pensamento, situo sua metodologia prático-teórica e intrínseca à pesquisa poética específica em artes cênicas.

### 1.1 PRIMEIROS PASSOS

No *corpus* da pesquisa realizada está implícita uma sensibilidade desenvolvida nas minhas incursões nas artes visuais, nos estudos de psicanálise e, mais intensamente, no ofício de atriz, vivenciadas no contexto da contracultura fervilhante em Salvador nas décadas de 70



e 80 (contraponto à ditadura militar em curso e à tecnocracia galopante), quando buscávamos, segundo Roszak (1972, p.242), “[...] criar uma nova consciência de vida com a disposição de nos abirmos para a imaginação visionária [...]”. E isso constituía nossas maneiras de viver o dia a dia, criativamente em confraternidade e prazer.

Com essa disposição, minha experiência/formação como atriz foi, primeiramente, orientada pela dramaturga, atriz e diretora Jurema Pena (1974-1975), em encenações infanto-juvenis com valorização da cultura nordestina, depois, segui num trabalho ininterrupto, durante doze anos (1975-1987), integrando o Grupo Avelãs y Avestruz, juntamente com Márcio Meirelles, Jorge Santori, Hebe Alves, Fernando Fulco, Milton Macedo, Chica Carelli, entre outros atores/atrizes. Assim desenvolvi a minha formação como artista da cena em uma proposta de criação coletiva de espetáculos, através de processos improvisacionais, pesquisa musical e corporal intensiva, que enfatizava o exercício de nossa sensibilidade e criatividade, processos mentais-físicos-emocionais, na linha de muitas ideias, utopias e pedagogias desenvolvidas pelos mestres do teatro ocidental Stanislávski, Grotóvski e Brecht e de nossos contemporâneos, Peter Brook, Eugenio Barba, Augusto Boal, Antunes Filho, Rubens Corrêa, José Celso Martinez Correia, Ilo Krugli, pensadores-artistas, humanistas, que estabeleceram processos de ensino-aprendizagem abrangentes para a formação de atores criadores. Este sendo meu referencial pessoal teórico prático; com o qual, ao longo dessa escrita, os múltiplos autores e vivências diversas dialogarão, construindo assim a teia prático-teórica dessa investigação em formato de relatório de doutorado.

A sensibilidade decorrente deste intensivo exercício como atriz me levou a um conhecimento mais profundo de mim mesma e, conseqüentemente, da cidade que escolhi para viver. Fui ao encontro de adolescentes e jovens, à aspiração de meninos e meninas, e com eles e elas comecei a delinear uma pedagogia de teatro, a partir de 1988, através de sucessivas Oficinas. Os grupos dessas Oficinas integravam adolescentes de diferentes classes sociais, com preponderância de negros/as provenientes de classes populares, até incluir jovens em situação de rua, através de parcerias por mim estabelecidas com o Grupo Cultural/Escola Criativa Olodum e com o Projeto Axé (1990-1993).

Neste mesmo ano de 1988, me aproximei da educação formal, através de um projeto de formação de professoras do ensino fundamental na área do teatro, o que resultou na escrita do livro *Manual de Criatividades* (1988), em coautoria com o professor Paulo Dourado. O livro é voltado para a orientação de educadores e profissionais de diversas áreas, para o

desenvolvimento de processos de educação-atraves-da-arte<sup>1</sup> e, na sua elaboração, pude compreender e sistematizar as bases metodológicas do teatro que realizava, pesquisa que se vai atualizando e me acompanha até os dias atuais.

## 1.2 CRIA: NOVOS FLUXOS COM A ESCOLA DE TEATRO

Com novas educadoras e adolescentes que acompanharam esse processo formativo através do teatro, novos fluxos se abriram pelo CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes, ONG<sup>2</sup> que fundamos, em 1994, quando pude aprofundar essa pedagogia de teatro. Mais tarde, em 2002, o CRIA torna-se um Ponto de Cultura<sup>3</sup>, no âmbito inovador das políticas culturais, integrando a rede de outros Pontos, potencializado nos fluxos do “doin antropológico”, segundo seu criador, o então ministro da Cultura Gilberto Gil.

A partir de 1997, com o meu ingresso na Escola de Teatro da UFBA, as atividades do CRIA integraram minhas atividades de extensão em vários projetos, tornando possível trabalhar e interagir no ensino e na pesquisa, tanto com os jovens atores do CRIA como com os estudantes do curso de Licenciatura e, assim, expandir essa pedagogia de teatro para as comunidades e escolas públicas.

Na dissertação de mestrado intitulada *Uma Tribo Mais de Mil: O Teatro do CRIA* (2002), como aluna do PPGAC-UFBA, tratei desta pedagogia de teatro que, então, desenvolvia no CRIA e como potencializou a gestão e o desenvolvimento institucional, impulsionando a formação de novos fluxos em arte-educação. Essa pedagogia se desenvolvia através da formação jovens-atores/atrizes, entre 12 e 17 anos, organizados em Grupos de Teatro e atuando, também, individualmente, como dinamizadores culturais em suas comunidades<sup>4</sup>. Tinha como centralidade processos de encenação, que partiam de temas emergentes da sociedade e de interesses dos adolescentes, desenvolvidos em processos improvisacionais de criação. Englobavam Montagens de Peças, Ensaios Abertos e Rodas de Conversa após as apresentações, com o objetivo de mobilizar a sensibilidade e a reflexão de

---

<sup>1</sup> O livro já chegou à 4ª edição, a partir de parceria com a Secretaria Estadual de Educação do Estado da Bahia e Fundação Cultural do Estado da Bahia.

<sup>2</sup> Informações sobre o CRIA em: < <http://blogdocria.blogspot.com.br/p/espetaculos.html> >.

<sup>3</sup> Os Pontos de Cultura são uma ação prioritária do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, que foi implementado em 2004, durante a gestão do ministro Gilberto Gil. Maiores informações, ver: BARROS, José Marcio; ZIVIANI, Paula. Pontos de Cultura. 2011, p.62 Disponível em: < [http://www.ipea.gov.br/porta/imagens/stories/PDFs/livros/livros/livro\\_pontosdecultura.pdf](http://www.ipea.gov.br/porta/imagens/stories/PDFs/livros/livros/livro_pontosdecultura.pdf) >.

<sup>4</sup> Essa dinamização era nomeada como Atuação Comunitária e integrava o projeto institucional do CRIA. Envolve a organização de grupos de teatro, poesia ou dança e a realização de Rodas de Conversa sobre temas e interesse da juventude, além de intercâmbios artísticos.

outros/as adolescentes, jovens, educadores, agentes comunitários e público em geral. A esse contexto, integravam-se os estudantes do Curso de Licenciatura da Escola de Teatro da UFBA.

Na dissertação, associei esta pedagogia de teatro que já vinha praticando à teoria e a prática da “peça didática” de Bertolt Brecht – forma de aprendizagem capaz de unir as pessoas e instaurar a alegria da libertação e tornar apreensível o ato de liberdade – a partir do procedimento metodológico que nomeamos no CRIA como “quem sou eu - quem somos nós: expressão escrita, oral, musical e cênica – que desafia cada jovem-ator a exercitar a expressão poético-histórica de sua própria pessoa, através da revelação de seu momento presente” (MILET, 2002, p 83-84). Esse procedimento, aliado aos processos improvisacionais de criação cênica, às aulas de dança brasileira e a criação e preparação musical, delineava a pedagogia de teatro e, conseqüentemente, a cena, pelo jeito de ser dos jovens atores e atrizes. Ressaltava, pois, os aspectos éticos e estéticos ligados às matrizes africanas formadoras da cultura do litoral e do Recôncavo baiano, mas também (e progressivamente, quanto mais buscavam suas histórias) à cultura indígena-cabocla, pois a maioria desses jovens era proveniente de famílias sertanejas que migraram para Salvador. A ética/estética dessa pedagogia revela, pois, as fontes afetivas de tratamento dos povos afro-brasileiros e sertanejos-indígenas marcadas pela musicalidade e vizinhança, “com suas formas ampliadas de parentesco e solidariedade tão constantes nas camadas populares do Brasil” (MILET, 2002, p.102). Assim, uma “dramaturgia encarnada”, conforme o professor Bião (2000) nos ensinava, nascia da emergência-expressão de “corpos pensantes” possuidores de conhecimentos físicos, culturais, psicológicos e espirituais, como nos diz Pradier (1999), ambos professores e protagonistas do pensamento da Etnocologia<sup>5</sup>, disciplina então nascente. Essas eram, e ainda são, as ideias basilares, por mim praticadas, de uma pedagogia poética que busca apreender os legados afro-brasileiros e ameríndios.

Seguindo esse mesmo curso de pensamento e diretamente associado à “cultura da vizinhança” com o professor Milton Santos (2002, p.144-145), percebi que esse conhecimento/pertencimento é uma “força viva”, por ser experiência de convivência e da solidariedade expressa na cultura do povo, na dança, na música, nos festejos, e integra também a dimensão política pela dimensão poética que abre comportas para o imponderável,

---

<sup>5</sup> Sobre o campo da etnocologia textos referenciais mais abrangentes se encontram em [http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/textos%20selecionados.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/textos%20selecionados.pdf); no livro *Etnocologia, textos selecionados* de Christine Greiner e Armindo Bião em <http://portalabrace.org/c2/index.php/grupos-de-trabalho/etnocologia>, como também em <http://www.youtube.com/watch?v=mzg-j9scgqw> >

o que já no título de seu livro se refere e enfatiza como *Uma outra Globalização* (SANTOS, 2008).

Associo ainda a essas ideias a proposição do encenador Peter Brook, pela qual se propõe desenvolver a “cultura dos vínculos”, que “detém uma qualidade viva e infinitamente intangível [...] força que pode contrabalançar o nosso mundo” (BROOK, 1994, p.314-317), em contraposição ao individualismo difundido pela cultura de massa do mundo de economia globalizada. Para esse encenador, essa qualidade é alcançada com seu teatro multicultural e improvisacional, concentrado em aspectos relacionais que se equacionam na “tripla função do ator”, como as descreve: “a primeira, referente à maneira de expressarem o conteúdo do texto ou ideia; a segunda, referente ao seu relacionamento em cena, e a terceira, na sua relação com o público, o que efetivamente proporciona ao teatro seu significado fundamental” (BROOK, 1994, p.311).

Assim, com não-atores, de várias faixas etárias, e estudantes de teatro, experimentei metodologias que alargam o espectro da espontaneidade, especialmente pela atenção e desenvolvimento do corpo pensante, com seus vários desdobramentos, segui criando esses novos fluxos aos espaços internos e externos de expressão, apreensão e exercício da liberdade.

### 1.3 EXPANSÃO: REDES MIAC E SERTÃO BRASIL

Pelo teatro, fonte que se irradiava através do CRIA, teciam-se Redes por uma “potência”, que aqui também igualmente compreendo, como descreve Cíntia SanMartin Fernandes (2010, p.218-219), em seu livro derivado da tese de doutorado defendida em 2009 e intitulada *Sociabilidade, Comunicação e Política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na Cidade de Salvador*, pela fenomenologia de Michel Maffesoli, como “‘força presente’, ou seja, ‘vontade de potência [...] uma ‘capacidade latente’, algo que já está presente nas coisas do mundo social e natural [...] que diz da e de uma ética” (MAFFESOLI apud FERNANDES, 2009, p.80), força presente a qual pudemos fomentar pelo que nomeamos de “exercício de cidadania”, que, desde o CRIA, perpassou essa lógica de Rede. Esta força presente objetivava-se em exercício de cidadania, através do desenvolvimento das potencialidades comunicativas e liberdade expressiva, construídas poeticamente pelo teatro, a partir de nossas experiências cotidianas, integrando na mesma medida aspectos sociais, políticos, culturais e étnicos, esses ligados a tradição oral e corporal afro-brasileira, irradiadora do sentido de compartilhar, do estar-junto, de uma afetividade e espiritualidade marcada pela dança e o pulsar de tambores.

Em 1997, movida pela indignação diante das formas de violência, especialmente a violência policial, a que eram expostos e submetidos os nossos jovens-atores (e que continuam sendo), principalmente os negros, moradores de bairros populares de Salvador, busquei compartilhar essas ideias com outros artistas e educadores que trabalhavam com arte, e desse nosso encontro resultou o projeto que coletivamente culminou, em 1998, no primeiro Festival “O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos”, para o qual fiz a coordenação artística. Desse projeto inicial, pelo desejo e empenho dos jovens e artistas-educadores, nasce o Movimento Artístico Cultural pela Cidadania – MIAC<sup>6</sup> que articulou, até 2001, uma rede de 160 instituições, divididas em 17 regiões de Salvador, que trabalhavam com adolescentes pela defesa e promoção dos direitos humanos.

Outra rede passou a ser tecida, a partir de 2001, com um novo trabalho que coordenei, voltado para a formação de Núcleos de Arte-Educação em sete municípios do sertão da Bahia, realizado pelo CRIA, em parceria com mais quatro ONGs<sup>7</sup>. Os grupos de arte-educadores dessas localidades e de outras próximas, percebendo o efeito emancipador e transformador do trabalho desenvolvido coletivamente, procuraram o CRIA e juntos, desenvolvemos a Rede Ser-Tão Brasil<sup>8</sup> que articulou grupos culturais de quinze comunidades de Salvador e cidades do interior da Bahia, até 2012. Essa Rede organizou-se através de um sistema de gestão compartilhada, realizando ações de formação, produzindo vídeos e festivais de arte-educação denominados Encontro Ser-Tão Brasil<sup>9</sup>, contribuindo com o processo de democratização da cultura em processo no País. Nos encontros de gestão, as aspirações dos integrantes e os objetivos da Rede foram definidos por adolescentes, jovens, artistas, educadores e ativistas culturais, como citado no programa do VII Encontro Ser-Tão Brasil em novembro de 2011:

Um coletivo de artistas e educadores, crianças adolescentes e jovens, mestres populares da cultura que sonha e aprendem juntos a agir na sociedade, conjugando aspirações, afeto e respeito mútuo. Pelo bem comum e pela possibilidade de saborear uma vida simples e digna em cada lugar, buscamos inspirar novas formas de experiência coletiva, com e pela juventude, que

---

<sup>6</sup> Sobre a Rede MIAC é possível acessar informações em: < <http://blogdocria.blogspot.com.br/p/espetaculos.html> >.

<sup>7</sup> As instituições parceiras foram: o Circo Picolino; a OAF – Organização de Auxílio Fraternal; o Bagunção e a Casa das Filarmônicas.

<sup>8</sup> Sobre a Rede Sertão Brasil é possível acessar mais informações em: > <http://blogdocria.blogspot.com.br/p/espetaculos.html> >.

<sup>9</sup> Nos Encontros Ser-tão Brasil, realizávamos: Oficinas Artísticas e Rodas de Diálogo, sobre temas relevantes; Experiências de Permacultura; Apresentações Artísticas integrando grupos e valorizando a sabedoria dos mestres populares com adolescentes, crianças e artistas-educadores da Rede e meus alunos e alunas do curso de Licenciatura da Escola de Teatro/UFBA. Os Encontros Ser-Tão Brasil foram realizados em: Salvador/BA, 2003, e nos Municípios de Senhor do Bonfim/BA em 2004; Lafaiete Coutinho/BA em 2005; Macajuba/BA em 2007; Andorinha/BA em 2008; São Gabriel/BA em 2009 e em Boa Vista do Tupim em 2011.

valorizem a criatividade, a liberdade, a criação artística, as culturas tradicionais, as crianças, a relação do homem com a terra e as formas solidárias de sobrevivência em harmonia com a natureza. (Texto integrante do programa do VII Encontro Ser-Tão Brasil, em novembro de 2011, elaborado coletivamente pelo grupo gestor a Rede, formado por artistas-educadores e jovens das regiões de Salvador e dos municípios que a compunham).

O texto acima pode bem refletir os “altos lugares” aos quais Maffesoli se refere e que exercem as funções de elaborar os ‘mistérios da comunicação-comunhão’ – a *celebração*: “onde nos parecemos, onde reconhecemos o outro, e assim nos reconhecemos” (apud FERNANDES, 2009, p. 173). Como encenadora e coordenadora artística dessas Redes, fui procurando tornar cada vez mais visível a nossa comunicação/comunhão, o que foi possível pelo meu constante encantamento diante das imagens sertanejas expressas por sua gente, em sua capacidade de comungar afetos e criar lugares de pertença e enraizamento nos terrenos/terreiros indígenas e africanos, como também pelo meu comprometimento como artista e professora de teatro de uma universidade pública, aberta à diversidade e vocacionada para a diminuição das desigualdades.

Ao saborear a beleza nos percursos sertanejos, percebia que se abriam, em minha sensibilidade, novas comportas para que a cena se revelasse cada vez mais na medida da celebração.

#### 1.4 SERTÃO E INFÂNCIA: ENCONTROS DE BEM-QUERER

Nessa extensão da Rede Sertão-Brasil e pelas repercussões das imagens irradiantes advindas do Sertão, acolhi desde paisagens cinzentas da caatinga, na espera pela chuva, até as histórias que ouvi, saberes cantados e dançados por mestres populares da cultura, dos quais me tornei aprendiz, especialmente das mestras Aninha Umburana, cantadora de Rodas de Verso do município de Lafaiete Coutinho, e de Detinha, Dinha e Maria Alice, integrantes do Samba de Lata do Quilombo de Tijuçu. Essas mestras, com seus brinquedos cantados, louvam os bichos de suas terras natais, me aproximam ainda mais do Sertão, da Natureza e da Infância, como lugares mitopoéticos.

Esses encontros com suas imagens nascentes fortaleceram elos afetivos de criação colaborativa, a começar pela renovação da amizade e parceria com a artista-pesquisadora Lydia Hortélio, com quem aprofundei conhecimentos e a minha sensibilidade sobre a Cultura da Infância e com a ativista ambiental Lu Bezerra, com quem compreendi valores e

procedimentos da Permacultura<sup>10</sup>. A partir do encontro, principalmente com estas duas pesquisadoras, foi possível elaborar e manter o Quintal das Crianças, um projeto intersetorial (ainda em vigência) que abrange meio ambiente, arte, cultura, educação e saúde, demarcado e preservado como patrimônio da Infância, no município de São Gabriel, a partir de ação coletiva da Rede Ser-Tão Brasil.

Em Salvador, esses conhecimentos germinaram no Centro Municipal de Educação Infantil Cid Passos, no bairro de Coutos, subúrbio ferroviário de Salvador, durante sete anos consecutivos, com crianças de três a nove anos, através de parceria com a professora de teatro Luciana Balbino, minha ex-aluna do curso de Licenciatura em Teatro, incluindo a atuação de estudantes em estágio por mim orientado, de várias turmas deste mesmo curso. Esse processo configurou uma proposta de teatro integrada à Cultura da Infância e em respeito à natureza, valorizando a arte e a cultura africana e indígena, ainda presentes nos saberes e fazeres locais. Nos últimos dois anos dessa eficaz parceria, (2000 a 2001), numa iniciativa parceira com o CRIA, Lydia Hortélio esteve presente num ciclo de formação dedicado às professoras daquela escola e aos arte-educadores em formação. A experiência, de tão estimulante, provocou que a escola incluísse em seu currículo o Presépio sertanejo, manifestação popular de louvação à Criança, como festejo natalino, como também publicar e distribuir a todas as escolas de educação infantil da rede municipal o livro síntese dessa experiência: *O Presépio ou O Baile do Deus Menino: um Natal brasileiro*, de autoria da pesquisadora Lydia Hortélio, em 2011.

Mais uma vez levada pela mão das crianças, posso afirmar o quanto a Cultura da Infância e o Sertão Mitopoético me guiam na busca como artista e educadora.

## 1.5 UM MERGULHO MITOPOÉTICO

Neste atual trajeto, nunca me esqueci das histórias vividas pelos jovens atores e atrizes do CRIA e pelos estudantes de teatro (e de seus familiares), narrativas de criação de suas comunidades – histórias que desvendam também as lutas e resistências anteriores, que a urbanização desenfreada e predatória tenta apagar, mas não consegue. Com a pedagogia de teatro, portanto, busco revelar a memória das pessoas, suas vozes, abrindo dobraduras de uma cidade marcada pela violência, mas também pela força e dignidade de nosso povo.

---

<sup>10</sup>A Permacultura tem como proposta “criar e propor modelos de gestão coletiva de espaços públicos, valorizando as culturas e saberes locais, de indivíduos, famílias e comunidades no sentido de um futuro sustentável em respeito à natureza [...]. ( Wikipédia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Permacultura>).

Iniciei a pesquisa cênica das Primeiras Águas nos estudos do doutorado em 2012, acolhendo o chamado das imagens poéticas que me povoavam, até que, em 2014, realizei a Cena-Experimento com meus parceiros do Teatro Ereóatá, incluindo cinco de seus jovens-atores e um grupo de crianças de Itinga, com as minhas mestras sertanejas, contando com a colaboração dos artistas Lia Cunha, João Milet Meirelles e Isbela Trigo (responsáveis pelas artes visuais, registro fotográfico e audiovisual) e outros artistas, educadores e ativistas de Salvador e do interior do Estado da Bahia que, direta ou indiretamente, contribuíram com o processo criativo.

Inspirada na pedagogia poética proposta pela artista-pesquisadora-professora Sonia Rangel, configurei meu processo metodológico, ou seja, os caminhos que adotei através de uma abordagem artístico-compreensiva. Para esse tipo de abordagem, a professora focaliza a sua pedagogia integrando sempre dois aspectos: o Conceitual e o Operacional, e propõe o reconhecimento de Princípios, emergentes no próprio ato do nosso fazer-pensar. Por essa via, ela nos indica vários pensadores que a inspiram, cito aqui aqueles que mais me tocam como Luigi Pareyson, pela sua noção de “formatividade” em seu modo de interpretar a criação e o fazer artístico; Gilbert Durand, pela antropologia do imaginário, com a noção de *trajetividades*, seu “pensar por imagens”; e Michel Maffesoli, pelas suas filiações com a sociologia compreensiva, seu pensamento estético, até chegar ao saudoso professor Armindo Bião, pelas suas originais contribuições ao pensamento fundador da etnocologia.

Assim, aproximando-me da noção de Princípio de Rangel (2013, p.2), referente à “unidade viva da obra-pensamento”, que diferentemente de Conceito, nos conduz ao “ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o ‘método’ ” (RANGEL, 2009, p.99), integrei o aspecto conceitual e operacional de minha pesquisa, reconhecendo, num trajeto de experimentações e criações artísticas, três grandes Princípios dominantes na minha poética, a saber: o Encontro, O Brincar e a Narrativa Mitopoética, com todos os seus derivados.

Foi assim que, promovendo encontros entre pessoas e grupos culturais, de contextos urbano e rural, e considerando o imaginário de seus repertórios expressivos, suas fontes e referências poético-musicais, míticas, memórias, histórias e modos de vida, numa perspectiva colaborativa, multicultural e interdisciplinar, que realizei As Primeiras Águas – Travessia pelo Sertão, em texto cênico e texto dramático, sendo esta encenação objetivo e meta geradora da própria pesquisa. Por isso, optei por sua inclusão como texto dramático logo a seguir a este capítulo introdutório, pois a sua realização me trouxe questões sobre o modo que vivemos



o nosso tempo; sobre o teatro e suas possibilidades e sobre minha formação em nova experiência como artista-pesquisadora do imaginário, objeto e sujeito da travessia.

Diferentemente de meu percurso anterior como encenadora, no qual iniciava o processo de encenação a partir de um tema ou ideia já definida, este novo trajeto é conduzido, radicalmente, pela força da Imagem, que “arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa”, como nos diz Bachelard (2008, p.17), e pelo Brincar das crianças participantes, em sua liberdade de narrativas em regras próprias, no qual também me incluía. O Brincar, Princípio e estratégia associada tanto ao Encontro quanto às Narrativas Mitopoéticas, configura o modo conceitual e operacional do teatro em estudo, em sua ética e poética. Neste tema e modo de operar, intensifiquei minha ação-pensamento pelos ensinamentos de Lydia Hortélio, a partir de sua pesquisa profunda e ininterrupta sobre a Cultura da Infância, em estreita ligação com o que nomeamos como Cultura Popular Brasileira, pelas quais chegamos à Alegria e à Amizade, valores que a Cena-Experimento revelou essencialmente.

Na cena nascente dessas imagens e brinquedos repercutiam experiências-encontros sertanejos na atmosfera comunitária e artesã do Teatro Ereóatá, como também os aprendizados que vivenciava, em processos grupais, exercitando meu corpo pensante, nas disciplinas prático-teóricas do doutorado.

O teatro que se apresentou como uma necessidade para mim, e que realizei conjuntamente, a partir das imagens que me habitavam na convergência de experiências de brincar e apreender o encantamento do mundo, em contraposição ao contexto cada vez mais agudo de desertificação humana e ambiental, apontava para processos de criação nos quais me colocava, cada vez mais, em estado de afinidade e de consonância com o que brotasse, não só das pessoas, mas de tudo que me tocava no encontro pela via sensível, para que pudesse ouvir a sua voz.

Portanto, a narrativa que compõe esta tese diz da travessia, pelo mergulho nas veredas poéticas a que me dispus como encenadora-aprendiz, para que a cena se revelasse na acolhida da beleza irradiada pelas crianças, jovens e artistas de Itinga, de minhas mestras sertanejas e de outros mestres próximos e distantes, especialmente do jagunço Riobaldo, de Guimarães Rosa, no seu *Grande Sertão: Veredas* e de Ulisses, com Homero, na *Odisseia*. No escopo conceitual-operacional para dar suporte ao Princípio da Narrativa Mitopoética, advindo de um específico “Sertão”, no pensamento de Guimarães e da *Odisseia*, amparei e ampliei meu pensamento, pelo modo de pensar da filósofa Nancy Mangabeira Unger que acolhe a manifestação da vida, o que revela e vela, mas nunca se exaure, *Aletheia* – para os gregos arcaicos.

Associo ainda a esse modo de pensar a sintonia que reconheço com o viver e construir conhecimentos do *griot* e ator Sotigui Koyaté; do xamã yanomami Davi Kopenawa; dos amigos próximos Limbo e Wakay, da Reserva Thá-Fene, e de outros mestres indígenas e afro-brasileiros que vivenciam e compartilham uma “sabedoria do encanto”, conforme designa a professora Nancy Mangabeira Unger, cujo valor está no sentido comunitário dos aprendizados e relações humanas, em íntima relação com a natureza, com o visível e o invisível.

Este teatro, em metodologia pertinente à linha de poéticas em processos de encenação, conduzido pelos Princípios das Narrativas Mitopoéticas, do Brincar e dos Encontros, tanto com pessoas quanto com personagens, com lugares, com imagens e com autores, pressupõe um exercício de compreender como as formas criativas afloram, como nasceu a obra artística enquanto Cena-Experimento, para discorrer sobre os meus próprios “métodos” para experimentar os pensamentos como criação, em consonância com a abordagem artístico-compreensiva que nos propõe em seus textos a professora Sonia Rangel.

Foi também sob a orientação da professora Sonia que cheguei a Gaston Bachelard, a partir do livro *A Poética do Espaço*, e segui o caminho espiralado e ascendente das análises fenomenológicas do pensador sonhador. Com ele, “recebi” as poesias e conheci a localização nos espaços da intimidade de seus poetas (e dos meus), pelo estudo que faz das imagens, e estas me guiaram nos primeiros aprendizados sobre a sua Fenomenologia da Imaginação e a minha própria imaginação criante, enquanto reconhecia as minhas imagens amadas.

Além desta Introdução e da parte Ressonâncias, com os aspectos conclusivos, esta tese está organizada em mais quatro capítulos. No Capítulo 2, registro a Escrita Dramatúrgica da Cena-Experimento, em forma literária específica, com a qual busquei, incluindo o registro fotográfico do desenrolar das cenas, a maior aproximação possível com o brincar encenado.

No Capítulo 3, nomeado Travessia, delineio o caminho percorrido até a Cena-Experimento conduzida por histórias e modos de pensar mitopoéticos, através de dois momentos ou partes. Na primeira – O Caminho da Flor –, revelo os Devaneios Operantes, através dos quais sucessivas imagens enlaçavam a minha imaginação/pensamento à abertura para a transformação pessoal e ao maravilhamento, a partir do encontro com as pessoas que viriam a ser meus e minhas parceiros/as no processo de criação cênica. Na segunda parte, nomeada Tempo Semente, destaco o traçado do projeto comum elaborado com meus parceiros do Teatro Ereotá, Lia Cunha e produtoras culturais, paralelamente à germinação de nosso vínculo criativo-afetivo-imaginativo, o que veio a se concretizar na criação de um Instrumento de Pesquisa em Arte, pelo qual compartilhamos as Ideias/Intuições nutrientes do processo criativo que viria a se realizar a seguir.

No Capítulo 4 – Encontros de Criação, identifico o que emergiu no processo criativo, reafirmando, metodologicamente, os princípios por mim identificados, ou seja, nos Encontros, como através do Brincar as Narrativas Mitopoéticas, apareciam e iam sendo editadas e transformadas em cena. Trato de valores que se destacavam em diálogo com os ensinamentos do jagunço Riobaldo, na prosa poética de Guimarães Rosa, pelo seu *Grande Sertão: Veredas*, além de ideias e ideais de outros poetas, pensadores e encenadores. Ao detalhar sentimentos vivenciados e procedimentos adotados no processo de criação, guiado pelas crianças, autodenominadas Viajantes, busco revelar os limiares mitopoéticos em sua aventura por Sete Florestas, ultrapassados pela dimensão da Travessia. Dessa forma, resalto como a encenação, objetivo e meta do meu experimento, constituiu lugares de encontro onde e quando o processo de preparação e as próprias cenas estavam não só amalgamados, como tinham a mesma importância, fazendo brotar no mesmo ato a ação-reflexão mitopoética.

No Capítulo 5 – Fontes de um Teatro Mitopoético, invoco e interpreto, em diálogo com o pensamento de encenadores e de outros artistas, filósofos e escritores-poetas, especialmente com Guimarães Rosa e seu jagunço Riobaldo, o viés mitopoético, enfatizando suas fontes presentes na Cena-Experimento, seguindo a força das palavras-imagens que ressoaram, desde o título à dramaturgia cênica, também na minha trajetória em renovação como encenadora-brincante, fazendo-me atingir o aspecto transformador e libertário em cena. Nessa travessia, nas cinco partes nomeadas como *Sinais do Ser-Tão; Gestos para a Infância, A Encenadora e a Viagem; Cantigas Para o Encontro e Da Desertificação ao Encantamento do Mundo*, são destacados o Mito do Herói, a Criança e a Viagem como instâncias mitopoéticas entrelaçadas pelo valor da Amizade e pela pulsação musical dos saberes e legados ameríndios e africanos, que compuseram minha pedagogia de teatro e a Cena-Experimento, em contraposição à degradação humana e à devastação ambiental que nos aflige.

No Capítulo 6 – Ressonâncias, destaco os conhecimentos emergentes da reflexão realizada ao longo deste trajeto de pesquisa poética, que, por ações-pensamentos experimentados, me transformou numa encenadora-brincante, ao defender com a entrega e compreensão na imersão com os outros companheiros de viagem pelo Ser-tão, minha prática com o teatro em seu aspecto transformador, sua grandeza mítica e humana.

Ao final, incluem-se as Referências das obras citadas e de outras que serviram de embasamento teórico e compuseram meu percurso de estudo, o Apêndice (Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, entregue aos responsáveis pelas crianças para assinatura) e o Anexo com peças de divulgação (cartazes). Espero que esta pesquisa possa instigar a curiosidade de muitos e contribuir, do ponto de vista temático, poético e

metodológico, para o que, no decorrer da tese, busquei responder: Que teatro seria esse, ao início, sem tema definido, sem grupo, sem local; querendo nascer pelas imagens? Assim, convido a que me sigam agora, tendo ou não seguido a travessia da Cena-Experimento, a esta outra travessia pela palavra escrita dos capítulos.

## 2 ESCRITA DRAMATÚRGICA DA CENA-EXPERIMENTO

Nesta parte, então, apresento a escrita dramatúrgica que se configurou em longo trajeto poético de criação das *Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-tão*, realizado no ano de 2014, em parceria com o Grupo Ereocatá de Teatro, através de seus coordenadores Eliete Teles e Rubenval Meneses, de quatro de seus integrantes adolescentes e doze crianças da vizinhança, que acolheram minha proposta de pesquisa cênica, juntamente com as mestras quilombolas Detinha, Dinha e Maria Alice e Aninha Umburana, que vieram do sertão da Bahia especialmente para esta experiência de teatro.

A dramaturgia alcançada neste processo criativo, guiada pela espontaneidade, memórias, cantigas e modos de vida das crianças e das mestras populares, em suas formas singulares de brincar, foi marcada pelo inesperado, pela via subjetiva da Travessia. A ela associo o conceito de “dramaturgia contingente” pela qual a artista-pesquisadora Sonia Rangel se refere à criação de seu espetáculo *Protocolo Lunar*:

[...] construída a cada passo, gesto, fala, leituras-sensação de corpo-imagem, foi sendo, vai sendo, de meu teatro interior ao teatro do mundo, ao que em coletivo fiz, na sala de ensaio, nas temporadas, no que ainda faço agora ao entregar esta nova possibilidade de configuração para outros leitores e leituras. (RANGEL, 2015, p.27-28).

Reconhecemos o caráter processual dessa dramaturgia contingente no fluir de imagens de fora para dentro e de dentro para fora, em ressonâncias éticas/estéticas compartilhadas cujo resultado final, o espetáculo, não é da ordem do previsível, mas do possível, este, compreendido pelo ponto de vista de Marilena Chauí (2000, p.466-467), ou seja: “[...] é aquilo criado pela nossa própria ação. É o que vem à existência graças ao nosso agir. A liberdade é a consciência simultânea das circunstâncias existentes e das ações que, suscitadas por tais circunstâncias, nos permitem ultrapassá-las”. O possível nesta medida, portanto, manifestou-se nos fluxos criativos pelo nosso exercício de liberdade gerando a dramaturgia das *Primeiras Águas*. Sobre a Liberdade, diz Chauí (2000, p.270):

Essa força transformadora, que torna real o que era somente possível e que se achava apenas latente como possibilidade [...] o que faz surgir uma obra de arte, uma obra de pensamento, uma ação heróica, um movimento anti-racista, uma luta contra a discriminação sexual ou de classe social, uma resistência à tirania e a vitória contra ela. O possível não é pura contingência ou acaso. O necessário não é fatalidade bruta. O possível é o que se encontra

aberto no coração do necessário e que nossa liberdade agarra para fazer-se liberdade.

A urdidura dramaturgica, nomeada como Cena-Experimento, manifestava-se nos Encontros de Criação, pelos gestos das crianças movidos na liberdade própria de seu Brincar, diluindo fronteiras entre a ficção e a vida, em direção à celebração de um teatro nascente. Por isso, ao citar os personagens (seguindo a sequência/caracterização das cenas), incluo neste registro, feito após a realização de quatro apresentações públicas das *Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-Tão*, o nome de seus atores criadores.

Acompanham a versão editada nesta tese, as fotos de cena no Teatro Ereotá, de autoria de João Milet Meirelles.

## PERSONAGENS

### ADOLESCENTES (Jovem-Ator e Jovens-Atrizes)

Gabriel, Inaiara, Ravena e Tamires

### CRIANÇAS

Alice, Álvaro, Cananda, Felipe, Gustavo, Íris, João, Raissa, Rebeca, Samuel, Tiago e Vinícius

### VIAJANTE

Ruberval

### AURORA-ANINHA

Aninha Umburana

### BICHOS e MENINA ANITA (animados em bonecos de luva pelas crianças):

Gata Barpi – Alice

Cachorrinho – Álvaro

Urso – Cananda

Pata – Felipe

Porco – João

Coelha – Raissa

Cadelinha Sheila – Rebeca

Sapo – Samuel

Guaxinim – Tiago

Gato – Vinícius

Anita (uma menina) – Íris

João Malvado (um Canguru) – Gustavo

### FLORESTA DO FOGO

LABAREDAS (animadas com tecidos) – Tamires, Inaiara e Ravena.

JOÃO LUMIAR, O DRAGÃO (animado como boneco de vara) – Gabriel, Inaiara, Ravena e Tamires.

**MENINO TRADUTOR** – Vinícius

**QUARTETO DE MENINOS GUERREIROS** – Álvaro, Vinícius, João e Gustavo

**FOGUEIRA** (animada com tecidos) – Inaiara, Ravena e Tamires

**ONÇA 1** (máscara) – Gabriel

**FLORESTA DA TERRA** (animada com tecido) – Gabriel, Inaiara, Ravena e Tamires

**JOÃO FORTALEZA, o burrinho** (boneco de fio) – Rubenval

**PORTAL** – Tamires e Rubenval

### **FLORESTA DA ÁGUA**

**LAGOA** (animada com tecido) – Ravena

**BICHOS AQUÁTICOS** (articulados no corpo):

Cobra d'Água – Tamires

Peixe-Piranha – Inaiara

Jacaré – Gabriel

### **FLORESTA DO AR**

Vento Norte – Inaiara de Aquino

Vento Sul – Ravena Meneses

Vento Leste – Tamires de Aquino

Vento Oeste – Gabriel Francisco

**JOÃO CARANGA, O CARANGUEJO** (boneco de fio) – Rubenval

**MATA** (em pernas de pau) – Tamires, Ravena e Gabriel

**FEITICEIRA** (em perna de pau) – Inaiara

**JOÃO ÍCARO** (Boneco de Luva) – Gustavo

**QUILOMBOLAS DE TIJUAÇU** – Detinha, Maria Alice e Dinha

**BODE** (Boneco de Fio) – Rubenval

**ONÇA 2** (máscara) – Rubenval

**CHUVA** (animada com tecido) – Rubenval e Gabriel.

## Cheganças

*[O público entra no espaço cênico que está preparado de forma aconchegante: com um palco de chão de aspecto macio, forrado de linóleo preto, emoldurado de cortinas também pretas que definem um semicírculo<sup>11</sup>. À esquerda do palco encontra-se um banquinho rústico de madeira, e, ao seu lado, no chão, alguns instrumentos musicais da tradição popular do Brasil<sup>12</sup>. Nos quatro cantos do palco, estão sentados os adolescentes, que estão vestidos com malhas e camiseta pretas. Eles observam o público entrar e sentar-se na arquibancada frontal. Ouve-se um burburinho fora desse espaço. São vozes das crianças e de um homem (o Viajante), que ensina a elas uma canção em língua indígena. Uma criança o convida a entrar no espaço cênico: Vem com a gente! As crianças entram no palco cantando e sorrindo, com bonecos de luva nas mãos, trazendo pela mão o Viajante, Rubenval. Ele vem acompanhado de Aurora-Aninha, que carrega um tamborzinho, pendurado ao corpo por uma corda. As crianças sentam-se no chão, à vontade. O Viajante é um homem negro, de postura altiva. Ele usa um chapéu de couro sertanejo surrado e traz nas mãos uma maleta de couro velha e uma varinha de bambu. Está vestido com uma calça de algodão cru branca, amarrada com uma corda e camiseta azul céu, semicoberto por uma capa preta comprida até o pé e forrada, por dentro, de pano com estampa de onça. No centro da capa (em suas costas), há um emblema discreto, com a imagem de uma rosa bordada a mão. Aurora-Aninha é uma sertaneja muito bonita, com a pele curtida do sol e marcada pelo tempo. Tem os cabelos compridos e presos em um rabo de cavalo e usa um vestido branco de algodão simples com tiras de tecido esvoaçante cor-de-rosa, inspirado nas festas populares. Ela senta no banquinho, assim que entra no espaço, e observa o encontro dos adolescentes com as crianças e seus bonecos de luva. O Viajante também observa o que acontece].*

VIAJANTE *[Sorrindo]*

– Então, crianças, mostrem para mim a história que estão inventando!

ÍRIS *[De pé, mostra seu fantoche para o Viajante e para o público]*

– Esta é Anita. Ela gosta de cuidar dos bichos que moram perto da casa dela.

ÍRIS-ANITA *[decidida aproxima-se das crianças]*

– Você está bem, gatinha?

GATA BARPI-ALICE

– Não. Eu estou com dor de barriga, dor de garganta e febre.

<sup>11</sup> A proposta de cenografia levou em consideração o espaço do Teatro Ereóatá, que é surpreendente, pela simplicidade e aconchego, pois se encontra no fundo da pequena casa, de frente de rua, que os coordenadores alugaram no bairro de Itinga, município de Lauro de Freitas–BA. Para se chegar ao teatro, atravessa-se a casa e, por um corredor, chega-se a um espaço circular, lembrando um circo de fundo de quintal, um lugar secreto de brincar.

<sup>12</sup> Dois tambores pequenos, baquetas, uma cuíca paraense (denominada *onça*), um *pau de chuva*, um pífano, alguns apitos de chamar passarinhos, um sino de gado.





Foto 1 – Íris-Anita conversa com cada personagem-bicho.

ÍRIS-ANITA [*Pensativa*]

– Ah! Então faz gargarejo e fica bem quietinha. [*Dirige-se para o Pato que está próximo*]. – E você. Está se sentindo bem?

PATO-FELIPE

– Não, Anita. Eu comi muito e estou passando mal. Minha barriga está doendo.

ÍRIS-ANITA [*Resoluta entrega uma folha invisível para o Pato*]

– Então faz um chá com estas folhas e beba.

[*Ouve-se um espirro por alguém fora de cena*].

ÍRIS-ANITA [*Ignorando o espirro se dirige para o Guaxinim*]

– E você, está sentindo alguma coisa?

GUAXINIM-TIAGO

– Eu estou com fome, minha barriga está doendo!

ÍRIS-ANITA [*Entregando ao guaxinim uma fruta invisível*]

– Então come esta fruta que a fome passa.

[*Ouve-se outro espirro, mais alto. Os adolescentes olham curiosos em direção ao som do espirro, que vem de trás de um pano preto que está na lateral direita do palco. Anita não dá atenção aos espirros e continua cuidando dos bichos até chegar junto de outro bicho*].

ÍRIS-ANITA

– E você, coelhinha?

COELHA-RAISSA

– Entrou um espinho no meu pé. Está doendo muito!

ÍRIS-ANITA [*Decidida e preocupada*]

– Temos que fazer uma operação para tirar o espinho do pé da coelhinha! Venham todos me ajudar.

*[Ouve-se outro espirro, mas ninguém dá atenção. Estão em círculo em torno de Anita e da Coelha para iniciarem a operação da retirada do espinho. Os espirros aumentam de intensidade e volume até que Gustavo fica de pé, aparecendo por detrás do pano, com seu boneco na mão para observar a operação. As crianças continuam entretidas com a retirada do espinho do pé da coelha e não reparam que outro bicho os observa].*

ÍRIS-ANITA [*Para todos*]

– Pronto, tirei o espinho!

*[As Crianças suspiram aliviadas].*

ÍRIS-ANITA [*Para a coelhinha*]

– Você está salva, pode brincar.

PATO-FELIPE [*Com espanto*]

– Olha lá um bicho diferente!

*[Todas as crianças olham para o Canguru João Malvado e, com curiosidade, vão se aproximando dele].*

SAPO-SAMUEL

– Cuidado, ele pode ser perigoso!

ÍRIS-ANITA

– Quem é você? Como é seu nome?

GUSTAVO

–João Malvado!



Foto 2 – Gustavo-João Malvado responde sobre si.

**CRIANÇAS** [*curiosas e assustadas*]

– E você é malvado mesmo?

**GUSTAVO-JOÃO MALVADO**

– Não sou malvado, não.

**CADELINHA SHEILA-REBECA**

– E por que você tem esse nome?

**GUSTAVO-JOÃO MALVADO**

– Foi uma bruxa que me enfeitiçou.

**PATO-FELIPE**

– Que bruxa foi esta?

**COELHA-RAISSA**

– Existe bruxa?

**PATO-FELIPE** [*Retrucando*]

– Ele não disse que existe?

**GUAXINIM-TIAGO** [*Impaciente*]

– Existe ou não existe?

GUSTAVO-JOÃO MALVADO

– Existe! Quem me enfeitiçou foi a Feiticeira das Sete Florestas.

*[Gustavo sai detrás do pano e se aproxima do grupo de crianças. A partir deste momento, todas as crianças falam diretamente uns com os outros, sem a interferência de seus bonecos-bichos].*

JOÃO

– E como foi que ela te enfeitiçou?

GUSTAVO

– Não sei explicar.

ÍRIS

– Então, vem brincar com a gente!

SAMUEL

– Mas existe bruxa mesmo?

GUSTAVO

– Claro que existe.

*[Íris volta a manipular a sua boneca Anita, interrompendo a conversa].*

ÍRIS-ANITA

– Vamos brincar de picula? *[Olha para Gustavo-João Malvado].* Você que é o novato, pega!

*[Gustavo-João Malvado corre atrás das outras crianças. Quem é tocado por ele congela. Íris, de repente, senta-se no chão].*

ÍRIS

– Tá bom! Cansei!

*[Todos param e se olham].*

VINÍCIUS

– Está ficando de noite. Vamos ver as estrelas?

## O Encontro com a Estrela

*[Todos aceitam a ideia de Vinícius e deitam-se no chão, encostando todos os pés e formando um círculo com seus corpos. Levantam os braços e seus bonecos ficam no alto, todos olham o céu. O Viajante apanha, de dentro de sua mala de couro, uma estrela de papel machê e a pendura num fio que está amarrado na varinha de bambu que traz nas mãos, e se aproxima das crianças].*

ÍRIS-ANITA *[Observando o céu]*

– Quem sabe, aparece uma estrela cadente pra gente fazer pedidos. Quando a gente faz pedidos para uma estrela cadente, ela atende.

*[O Viajante anima a Estrela para que percorra o céu sobre as crianças. Admiradas, as crianças falam ao mesmo tempo].*



Foto 3 – As crianças e seus bichos-personagens fazem pedidos à estrela.

**CRIANÇAS**

– Olha, é uma estrela cadente!

*[A Estrela para em cima de Gustavo-João Malvado].*

**GUSTAVO-JOÃO MALVADO** *[Enfaticamente]*

– Vou fazer meu pedido! Eu quero que a gente seja amigo para sempre!

*[E a Estrela continua passando no céu e parando em cima de cada criança e/ou bicho].*

**CANANDA-URSO**

– Eu quero um pote de ouro!

**JOÃO-PORCO**

– Eu quero tomar banho numa banheira de lama.

**VINÍCIUS** *[Abaixando seu boneco de luva]*

– Eu quero achar um tesouro para dividir com os pobres.

*[A Estrela continua brincando com as crianças até parar de novo em cima de Gustavo-João Malvado. Ele se levanta, tenta tocar a Estrela, mas ela sobe, anda e para, brincando com ele].*

GUSTAVO-JOÃO MALVADO [*Proclamando bem alto, tentando pegar na estrela*]

– Eu desejo que a gente vá junto até a bruxa para ela tirar o meu feitiço. [*Olha para as crianças*]. Vocês topam?

BICHOS [*Olham para João Malvado*]

– Combinado!

ÍRIS-ANITA

– Está marcado. Amanhã cedinho, eu volto pra gente procurar esta feiticeira! Agora está tarde, vou para minha casa. Vocês também têm que dormir. Até amanhã!

[*Íris, com sua boneca Anita, segue para trás da cortina, saindo de cena*].

## Passarando

[*A noite chega. Os meninos dirigem-se até o proscênio e arrumam seus bonecos de luva, lado a lado, com muito cuidado no chão, para dormirem juntos<sup>13</sup>. Conforme arrumam seus bichinhos, também vão se deitando, ocupando todo o espaço do palco e se aninhando em suas próprias posições de dormir. Fecham os olhos e cantam baixinho, acompanhados pelo Viajante e pelos adolescentes uma canção de ninar do sertão<sup>14</sup>*].

*Amigo besouro  
Padim<sup>15</sup> já achei  
Farta<sup>16</sup> madrinha  
Onde for acharei  
Zum...  
É besouro  
Zum-zum-zum  
É besouro.*

<sup>13</sup> Desta cena em diante, os bonecos-bichos ficarão entre o público e a cena, um do lado do outro, como os deixaram as crianças.

<sup>14</sup> Cantiga recolhida e registrada pela professora Lydia Hortélio, a partir de encontro com uma jovem mãe, moradora da zona rural do município de Serrinha-Bahia.

<sup>15</sup> Referente à palavra *padrinho*

<sup>16</sup> Referente à palavra *falta*



Foto 4 – As crianças arrumam seus bichos, todos vão dormir.

*[A cantiga de ninar vai cessando lentamente até que todas as crianças estejam adormecidas. Então, o galo (feito pelo Viajante) canta anunciando o dia].*

VIAJANTE

– Aurora Aninha, por favor, faça o dia nascer cor-de-rosa para estas crianças!

*[Aurora-Aninha dirige-se às crianças que se espreguiçam no chão].*

AURORA-ANINHA *[Com voz suave]*

– Vamos fazer uma roda, crianças! Está na hora de chamar o dia! Vocês devem se preparar com a Liberdade dos passarinhos para a viagem que vão fazer!

*[Aurora-Aninha e as crianças formam uma roda de mãos dadas, Íris chega e se integra à roda. Todos cantam].*

(Refrão)

*Rolinha voou  
Eu também quero avoar  
Rolinha voou  
Eu também quero avoar  
Com os pezinhos pelo chão  
As asinhas pelo ar  
Com os pezinhos pelo chão  
E as asinhas pelo ar.*

ÍRIS

(Verso)

*Cajueiro pequenino  
Carregadinho de flor  
Eu também sou pequenina  
Carregadinha de amor [Todos cantam o refrão]*

FELIPE

(Verso)

*Se eu soubesse que tu vinhas  
Eu mandava te buscar  
Dentro de um balão de vidro  
Com jeitinho pra não quebrar.*

AURORA-ANINHA

(Verso)

*Sete e sete são quatorze  
Três vez sete é vinte um  
Soletrar quem sabe ler  
As paixões da cada um.*

AURORA-ANINHA [*Olhando atenta para cada criança da roda*]

– Crianças, vocês estão prontas para seguir viagem?

O VIAJANTE [*Entrando na roda, alerta*]

– É preciso ter muita coragem! Viver é muito perigoso.

ÍRIS [*Com entusiasmo*]

– Então vamos fazer a dança maluca da Coragem!

*[Aninha-Aurora volta a sentar-se no banquinho de madeira, e observa o Viajante bater o seu tambor para incentivar as crianças a dançarem malucamente. Elas se misturam, pelo palco, se jogam no chão, pulam, tremem, explorando movimentos variados, complementados por caretas. De repente, ouve-se um estrondo de trovão que vem de fora do espaço cênico].*

## A Floresta do Fogo

*[Adornados com tiras de pano esvoaçantes, amarelos, alaranjados e vermelhos, amarrados no pulso, entram em cena, abruptamente ao som de um trovão<sup>17</sup>, as três adolescentes animando as Labaredas, assustando as crianças. As Labaredas posicionam-se na frente das crianças, em uma fileira ameaçadora, emitindo estalos com a língua e fazendo movimentos rápidos. As crianças, ao verem estes entes, gritam e ficam acuadas, também em fileira, no lado direito do palco. Quatro meninos resolvem enfrentar as Labaredas e tomam a dianteira do grupo, como um quarteto de guerreiros<sup>18</sup>. Os meninos olham fixamente as Labaredas e se preparam para o enfrentamento].*

<sup>17</sup> Som feito por folha de alumínio tocada pelo adolescente Gabriel, fora do espaço cênico.

<sup>18</sup> Um dos Meninos Guerreiros é Vinícius, que se define mais adiante como o MENINO TRADUTOR.



QUARTETO DOS MENINOS GUEREIROS

– Um. Dois. Três! Vamos!

*[Os meninos guerreiros correm em direção às Labaredas para tentar ultrapassá-las. O enfrentamento é violento. As Labaredas os empurram no chão. Eles caem de pernas para cima ou dão cambalhotas pelo impacto dos empurrões, mas tornam a se levantar e enfrentar as Labaredas. A tentativa de ultrapassagem pelo fogo é feita por três vezes sem sucesso. Enquanto isso, aproveitando o envolvimento das Labaredas com os quatro meninos, as outras crianças conseguem ultrapassá-las, pelo fundo do palco. Nesta passagem, os maiores ajudam os menores, protegendo-os do fogo e da contenda. As Labaredas ao perceberem sua derrota, se retiram da cena, deixando os quatro meninos guerreiros em paz].*

VIAJANTE *[Em frente às crianças, animado]*

– Com astúcia, vocês conseguiram atravessar a Floresta do Fogo!

CRIANÇAS *[Comemoram juntas]*

– Sim! Viva! Vencemos o Fogo!

*[De repente, um Dragão entra no espaço, uma das Labaredas vai à frente de sua boca aberta, conduzindo-o. O Dragão tem o corpo separado em partes: a cabeça, o corpo com as asas e o rabo, mas essas partes se movem em harmonia, animadas pelos três outros adolescentes. Os movimentos do Dragão são ora sinuosos, ora bruscos. Este define seus ataques em direção às crianças de maneira imprevisível. Elas gritam e se afastam a cada ataque do Dragão, que faz sons assustadores. Depois de algumas investidas contra o grupo de crianças, o quarteto dos meninos guerreiros volta a tomar a liderança, parando corajosamente em frente ao Dragão, que para também diante deles.*

QUARTETO DOS MENINOS GUEREIROS

– Quem é você?

*[Ao ouvir a pergunta, o Dragão reage com um urro e um impulso para cima dos quatro meninos que pulam para trás. Um dos meninos fica mais atento ao bicho e, encarando-o, vai se aproximando do monstro, tentando traduzir seus sons].*

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Com altivez]*

– Calma, calma!

*[O Dragão reage mais uma vez como um bicho feroz. Os meninos recuam e tornam a pedir calma ao Dragão que, pouco a pouco, vai sossegando].*

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Afiando a cabeça do Dragão]*

– Calma! Muito bem... Como é o seu nome?

DRAGÃO *[Em eco]*

– Dragão!

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Eu perguntei o seu nome!

DRAGÃO *[Aos urros e uníssono]*

– Dragão!

QUARTETO DOS MENINOS GUERREIROS [*Simultaneamente*]

– Assim não vale. Calma! Como é o seu nome?

DRAGÃO [*Teimoso*]

Dragão!

QUARTETO DOS MENINOS GUERREIROS

– Não, não!

MENINO GUERREIRO JOÃO [*Em tom explicativo*]

– Diga seu nome de ba-tis-mo!

DRAGÃO [*Nervoso*]

– Dragão.

VINÍCIUS- MENINO TRADUTOR [*Com picardia*]

– Calma, Dragão. Eu vou tentar entender sua língua. Fale seu nome, devagar, aqui no meu ouvido.



Foto 5 – Os meninos guerreiros procuram entender o nome do Dragão.

*[O menino coloca o ouvido junto da boca do Dragão, apurando a atenção e olhando para o público].*

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

–Entendi! O nome dele é João Lumiar.

MENINO GUERREIRO JOÃO *[Com intimidade]*

– João Lumiar, você ajuda a gente a atravessar a Floresta do Fogo?

*[O Dragão concorda com um aceno de cabeça e sons guturais. A Labareda que está ao seu lado entrega as fitas coloridas que saem da cabeça do Dragão nas mãos de cada Menino Guerreiro. Com esse gesto, firma-se o pacto de amizade com o bicho. As outras crianças se aproximam e todos seguem em fila dançada, marcada pelos pés, atrás do Dragão, que conduz e é conduzido com alegria pelas crianças em voltas sinuosas pela Floresta do Fogo. O Viajante, junto de Aurora-Aninha, observa tudo, acompanhando o ritmo do Dragão em seu tamborzinho. A música desse pacto de amizade é cantada com palavras-estalos e pulos pelo Dragão e pelo grupo de crianças:]*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-tapac-papa*

*Fogo!*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-Tapac-papa*

*Fogo!*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-tapac-papa*

*Tac-Tapac-papa*

*[Depois de três voltas no palco, o Dragão vai embora. Os meninos param na saída do palco e despedem-se do bicho, com saudades].*

CRIANÇAS

– Até logo, João Lumiar!

*[Após a saída do Dragão, a Labareda que o conduzia volta com seus movimentos ondulantes e leva as crianças a formarem uma fila que gira numa espiral decrescente até estarem sentadas à sua volta, no meio do palco. As outras duas Labaredas voltam e se agrupam formando a Fogueira. Movimentando seus braços com tecidos esvoaçantes, amarelos, vermelhos e laranjas, a Fogueira crepita para a surpresa e encantamento das crianças à sua volta. Elas reconhecem o que veem].*

CRIANÇAS *[Com euforia]*

– Olha! É uma fogueira. Aqui em volta está quentinho. Afasta, pode queimar! Olha que bonita aquela fagulha.

## A Onça e o Fogo

ÍRIS

– Pronto, conseguimos fazer uma fogueira.

FELIPE

– Ficamos amigos do Fogo! Será que já estamos perto da feiticeira?

*[O Viajante senta com o grupo em torno da Fogueira, com o tamborzinho de Aurora-Aninha nas mãos].*

VIAJANTE

– Vocês estão em volta do fogo que arde. O que germina arde, o que arde germina, como as plantas e as ideias<sup>19</sup>. Querem saber a história de como surgiu o Fogo?

CRIANÇAS *[Entusiasmadas]*

– Queremos!

*[A cabeça de uma onça aparece, no fundo do palco, entre as dobras da cortina preta, sem que os meninos vejam. Ela observa de longe o que acontece em volta da fogueira. O Viajante, com uma voz pausada, marcada de toques de tambor, conta a história].*

VIAJANTE

– Era uma vez uma floresta. A floresta é a casa dos índios. Nessa floresta, moravam muitas tribos de índios. Um dia, um índio de uma dessas tribos avistou, em cima de uma palmeira alta da floresta, um ninho de araras e resolveu pegar algumas de suas penas para fazer um cocar para enfeitar sua cabeça. Ele estava com seu pequeno cunhado, o irmãozinho de sua mulher. O curumim pediu para ajudar a pegar as penas, pois queria ganhar algumas penas de recompensa. Trato feito, eles pegaram palhas e fizeram uma escada. O curumim subiu lá no alto, pela escada de palha até chegar ao ninho das araras, mas não tinha nenhuma lá dentro, somente três ovos. O curumim gritou lá de cima: “Cunhado, aqui só têm ovos”. O índio respondeu: “Então, joga os ovos!” O menino, então, jogou os ovos, mas os ovos eram encantados e se transformaram em pedras e machucaram o índio. O índio ficou muito zangado com o menino, ficou cego de raiva, porque pensou que o curumim tinha jogado as pedras de propósito. Por isso, puxou a escada de palha e deixou o menino lá em cima da palmeira bem alta de castigo, sem que pudesse descer, e voltou para a sua tribo. O curumim, então, ficou muitos e muitos dias lá em cima da palmeira, no sol, na chuva, no vento, recebendo cocô de passarinho na cabeça, com sede e com muita fome. Um dia, ele sentiu um vento de mudança e prestou atenção naquilo. Olhou lá pra baixo e viu um vulto amarelo e pintado: era uma onça. Um Onça, ele verificou, pois carregava arco e flecha e outros apetrechos como os índios de sua tribo. O menino ficou com muito medo e, de tanto medo, não conseguiu gritar. O Onça farejou, farejou e viu no chão a sombra do menino. Olhou para cima e disse: “Menino, você está aí em cima magro e triste, sem conseguir descer, não é? Eu vou te ajudar”. O menino ficou com mais medo, mas este era o único jeito de sair dali, de cima daquela palmeira tão alta, então concordou. O Onça rapidamente consertou a escada, jogou lá em cima da palmeira e o indiozinho desceu. Então, disse ao menino: “Curumim, sobe nas minhas costas que vou te levar pra minha casa, lá, vou te dar uma carne assada bem gostosa para você comer. “Assada? O que é assada?”– perguntou o menino. O Onça não respondeu. Ofereceu suas costas para o menino subir. O menino subiu e seguiram para a casa do bicho. Quando chegaram na toca, o curumim viu logo na entrada, um toco de pau com um brilho diferente por dentro, da cor do pôr do sol. O Onça, então, pegou uma varinha e futucou o brilho, que era a brasa, e o fogo subiu alto, bonito, como este aqui que vocês estão vendo.

*[O Viajante aponta para a fogueira, e as crianças começam a aquecer as mãos, olhando encantadas para as labaredas que dançam].*

---

<sup>19</sup> Cf. BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo* (2008 b, p. 62).



Foto 6 – O Viajante conta a história da origem do Fogo.

**SAMUEL**

– E aí, Viajante? O que aconteceu com o curumim?

**VIAJANTE**

– Então, o curumim deslumbrado com a beleza do que via, perguntou: “O que é isso, Onça?” e o Onça respondeu: “É o fogo, menino. Coisa-que-queima!”. Então pegou um pedaço de carne e colocou em cima do fogo. Quando a carne assou o Onça deu um pedaço para o menino comer. O curumim comeu tudo e gostou muito. Mas lá de dentro da toca brilhavam uns olhos amarelados como o fogo: eram os olhos da mulher do Onça, uma índia. Ela observava tudo e não gostou do que via. Disse: “Marido, leva este menino embora, não podemos confiar nele”. Mas o marido quis ficar com o curumim de estimação. E assim foi. Sem o agrado da mulher, o curumim ficou, e o Onça passou a gostar dele como um filho. Para o menino, ensinou tudo que sabia: a andar na floresta de dia e de noite; a usar o arco e a flecha. E tudo sobre o fogo. Quando ele traz perigo ou quando ele é amigo. Querem ouvir o resto da história?

**CRIANÇAS**

– Queremos!

VIAJANTE

– Quando o Onça saía para caçar, o menino ficava com a índia, que fazia a comida e fiava. Ele tinha medo dela, porque ela sempre brigava muito. Ele também sentia saudades de sua mãe, de seus irmãos e de sua tribo. Mas o tempo foi passando, e o menino ficava mais e mais amigo do Onça. Um dia, viu que não tinha mais medo da índia. Foi assim: ela não quis dar comida para ele. Ele olhou fundo no olho dela, com coragem. Mas ela não gostou dessa ousadia e foi virando onça, seu corpo foi se enchendo de pintas e ela pulou para atacar o menino. Mas ele rapidamente pegou sua flecha e atingiu a índia-onça na pata. Ela gritou de dor e quis atacar o curumim de novo com seus dentes, mas ele recuou e correu, correu, correu, com muito medo, correu e à noite chegou à floresta, e ele continuou correndo, correndo até que o dia começou a raiar. Ele, muito cansado, olhou e avistou a sua tribo. Sua mãe ficou muito feliz quando viu o filho, ela pensava que ele havia morrido perdido na floresta, como tinha dito o índio, o cunhado do curumim. Todos vieram ver o menino, que estava crescido e forte. Cantaram pra ele em festa. No dia seguinte, ele contou a sua história e todas as aventuras de quando esteve fora. Falou da gostosura que era a carne assada e todos ficaram com água na boca. O povo da aldeia ficou com raiva do cunhado do menino, por ele ter deixado o menino lá em cima da palmeira de castigo. Disseram que ele também teria seu castigo, mas depois. Eles queriam mesmo era conhecer o fogo! Esta coisa-que-queima que ninguém nunca tinha visto.

VIAJANTE

– Vocês querem que eu continue a história?

CRIANÇAS [*Muito atentas*]

– Queremos?

VIAJANTE

– Então, o menino levou uns guerreiros de sua tribo até a casa do Onça. Ele não estava lá, estava caçando. A sua mulher, lá no fundo da toca, ficou quieta, não podia enfrentar tanta gente, até porque estava gorda, com filhotes na barriga. Então, os índios roubaram o toco de madeira com a brasa que estava ali, na frente da toca da onça, e seguiram para a aldeia. Desde aquele dia, nós humanos sabemos usar o fogo. A onça, até hoje só come carne crua. O problema é quando a onça tem fome de homem.

*[A onça atrás da cortina do teatro ouviu toda a história e, no final, balançou a cabeça positivamente, sem que as crianças e o Viajante a vissem. Depois sumiu].*

VIAJANTE

– Vocês gostaram desta história?

ALICE [*Bem baixinho*]

– Gostamos! Conta outra vez!

VIAJANTE

– Alice, a história foi longa e nem reparamos que a noite passou. Já, já, o dia vem. Vocês devem seguir viagem.

VIAJANTE

– Vem Aurora-Aninha! Faz o dia nascer bem bonito para esses meninos seguirem com alegria!

*[O Viajante vai para o canto do palco e Aurora-Aninha se aproxima das crianças, com a sua voz suave de nuvem rosa].*

## Passopassará

AURORA-ANINHA

– Bom dia, crianças! Vocês não dormiram de noite, não foi?

FELIPE

– Estávamos aprendendo coisas em volta do fogo!

AURORA-ANINHA

– Sim, o fogo ensina muitas coisas. Mas como vão seguir viagem, assim tão cansados?

ÍRIS

– Aurora-Aninha, a minha avó me ensinou uma brincadeira de ultrapassar barreiras: É o tatararatin-dolê! Quem sabe, com ela conseguimos seguir e encontrar a próxima floresta?

AURORA-ANINHA

– Muito bem, menina Iris! Então, ensina para nós esta brincadeira que vem lá dos tempos dos mais velhos.

*[Íris se levanta e chama as crianças e Aninha-Aurora].*

ÍRIS

– Vamos brincar!

*[Todos se levantam animadamente. Seguindo as orientações da menina, Aurora-Aninha e as crianças se posicionam em duplas, uma de frente para a outra, dão-se as mãos e, assim, formam um túnel humano. Cada dupla, uma atrás da outra, atravessa o túnel cantando a cantiga deste brinquedo tradicional da infância. O Viajante acelera o ritmo com seu tambor e as crianças recuperam suas forças].*



Foto 72 – As crianças passam adiante brincando tatararatatindolê.

*Tatararatatin-Tararatatin-tatin-dolê-ê  
Tatararatatin-Tararatatin-tatin-dolê-ê  
Tatararatatin-Tararatatin-tatin-dolê-ê*

*[De repente, tomando a sua extensão do fundo do palco, aparece, em tons de marrom, um novo ente que se estica em malha tubular, na vertical e na horizontal animado pelos quatro adolescentes. Sua presença em volume, cor e mistério surpreende as crianças].*

## **A Floresta da Terra**

SAMUEL *[Extasiado]*

– Olha!

*[As crianças levam um susto e recuam, imediatamente, param à direita do palco. Bem juntinhas, reconhecem um túnel na extensão horizontal].*

FELIPE

– É você?

A TERRA *[Responde em várias vozes de ronco profundo<sup>20</sup>]*

– Eu sou a Terra!

FELIPE *[Observa curioso]*

– A Floresta da Terra é cheia de buracos.

<sup>20</sup> O ronco é produzido pela cuíca cabocla, chamada de *Onça*, no Pará. Ela é tocada pelo Viajante.



*[O menino dirige-se para a entrada do buraco do túnel e tenta visualizar o que há dentro].*

FELIPE

– Vou ver se é perigoso a gente entrar aqui.

*[As outras crianças observam o amigo entrar no buraco da Terra, com apreensão].*

FELIPE

– Podem vir! É um túnel, Vamos ver onde vai dar.

*[As crianças menores são as primeiras a entrar no túnel da Terra. As crianças maiores as seguem, de quatro pés, encorajadas pelo samba do sertão que Aurora-Aninha canta e marca no seu tamborzinho].*



Foto 8 – As crianças aguardam seus amigos saírem do fundo da Terra.

*Segura o martelo, Antônio!  
Segura o martelo, medonho!  
O martelo é de aço, colado de breu,  
Não acho colega que cante mais eu  
Segura o martelo, medonho!*

*[Uma a uma, as crianças vão chegando à parte vertical da Terra (do ponto de vista do público). Lá dentro é uma caverna. Enquanto as crianças atravessam o caminho subterrâneo João, que é um dos últimos da fila, começa a fazer graça. Distraído, sem que as outras crianças o vejam, cai em num buraco que se forma dentro de outro tubo de malha marrom, animado por ele mesmo. Nos intervalos do samba de Aurora-Aninha, lá de dentro do buraco, João se remexe e grita pedindo ajuda].*

JOÃO

– Socorro! Socorro!

*[Ninguém escuta o menino que se perdeu. As crianças continuam atravessando o túnel da Terra até chegarem à caverna. O Viajante ajuda as crianças a saírem, puxando-as para cima com a ajuda. Gustavo entra no túnel, ele é o último da fila. Enquanto atravessa, já no meio do caminho, Aninha-Aurora para de tocar o tambor e de cantar. João que continua perdido dentro do buraco, também para de se remexer e de gritar. Todos apuram a escuta para ouvir o amigo].*

GUSTAVO *[Concentrado]*

– Achei uma coisa aqui!

VIAJANTE

– O que foi que achou aí?

GUSTAVO *[Surpreso]*

– Uma pedra diferente. Em forma de coração! *[Para si]*. Vou levar esta pedra comigo, pode me dar sorte.

*[Gustavo segue com a pedra no bolso e chega à caverna. Aurora-Aninha retoma o sambamartelo até que o Viajante ajude o menino a sair dali. Os amigos o recebem. Estão todos juntos de Aurora-Aninha e do Viajante].*

VIAJANTE *[Observa o grupo de crianças]*

– Vamos contar para ver se não falta ninguém?

*[As crianças o ajudam a contar, conferindo].*

CANANDA *[Aponta o dedo para cada criança]*

– Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze. Está faltando um.

SAMUEL

– Falta o João! Ele se perdeu!

*[Ouve-se um grito de socorro vindo de longe, do fundo da Terra, do outro lado do palco].*

ÍRIS

– Eu estou escutando uma voz. Silêncio!

JOÃO *[Do buraco]*

– Socorro! Preciso de ajuda! Socorro!

REBECA

– É a voz do João!

VIAJANTE *[Para as crianças]*

– Quem vai salvar João?

*[Todas as crianças querem ir. Fazem confusão para serem escolhidas pelo Viajante].*

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Decidido]*

– Eu vou! Pode ser perigoso e eu sei entender as vozes da Natureza.

*[Vinícius entra de novo na caverna, com a ajuda do Viajante e faz o caminho de volta, atravessando o túnel até o outro lado. Escuta de perto João pedir socorro. Olha para o público e começa a fazer graça: fica de costas para o buraco onde está João, dança, enquanto o amigo pede socorro].*



Foto 9 – João, de dentro do buraco pede ajuda à Vinícius, o menino tradutor.

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Cadê você, amigo?

JOÃO

– Estou aqui!

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Onde?

JOÃO

– Aqui!

*[Vinícius finge que não vê o tubo de malha marrom a sua frente. Rodopia, olha para o público, olha para longe, fica de costas para o buraco e disfarça o riso].*

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Onde? Fala mais alto que não escuto!

JOÃO *[Sorrindo com o rosto fora do buraco]*

– Aqui. Olha para trás!

*[Vinícius sorri para o público e se vira para o buraco onde João está. Abaixa a malha e ajuda o amigo a sair. Os dois se abraçam e vão ao encontro dos amigos pelo túnel até a caverna, mas não conseguem sair, pois a caverna está mais profunda].*

VINÍCIUS e JOÃO *[Para os amigos que estão de fora]*  
Socorro! Está muito fundo aqui. Não conseguimos subir até aí!

VIAJANTE

– E agora, meninos? A caverna está muito funda. *[Retira a corda que está amarrada em sua cintura].* Aqui temos uma corda. Vou jogar esta corda lá dentro e vocês puxam seus amigos, tá certo? Força!

*[O Viajante joga a corda na caverna e a outra ponta entrega para as crianças que a esticam, todas juntas e com muita força, mas não conseguem puxar os amigos da caverna. De lá de dentro, os dois meninos continuam pedindo ajuda].*

VIAJANTE

– Eu vou chamar o burrinho para ajudar.

ÍRIS

– Boa ideia! O burro é um bicho forte e corajoso. Consegue puxar os dois de dentro da Terra.

*[O Viajante sai e volta rapidamente, manipulando os fios de um burrinho. Íris amarra a corda no burrinho e todos cantam uma cantiga, acompanhando o bicho]<sup>21</sup>.*

*Olha o menino, o velho e o burro  
A caminho na estrada.  
Olha o menino, o velho e o burro  
A caminho na estrada.*

*[Animado pelas crianças, o burrinho consegue puxar os dois meninos de dentro do buraco. Todos festejam o resgate dos amigos. Depois, chegam bem perto do burrinho, agrupando-se ao seu redor].*

TIAGO *[Acariciando o burrinho]*

– Como é o seu nome, burrinho?

*[O burrinho relincha, mexendo a cabeça. As crianças tentam entender o que ele diz, chegando ainda mais perto].*

SAMUEL

– Eu não entendi, burrinho. Explica melhor.

ÍRIS

---

<sup>21</sup> Refrão da música da peça *O Menino, o Velho e o Burro*, montagem do Teatro Ereóatá conhecida por todas as crianças.

– Vinícius, você que sabe a língua dos bichos, diz pra gente o que o burrinho está falando [*Olha para o burrinho*]. Burrinho, diz o seu nome de novo!

[*O burrinho relincha outra vez e balança a cabeça e as patas*].

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR [*Observando com atenção o burrinho*]

– Ah, sei! O nome dele é João Fortaleza. Um bonito nome.

[*O burrinho relincha de novo, Vinícius demonstra compreensão e aproxima seu ouvido da boca do bichinho*].

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Ah! Sei... Ele está dizendo que... Ah, entendi. Sim, sim!

[*O menino tradutor faz suspense*].

REBECA [*Impaciente*]

– O que ele disse?

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR [*Demonstra que está inventando*]

– Ele disse que tem que ir embora porque está na hora de trabalhar. Ele tem que puxar uma carroça que vai pegar palha lá longe... No brejo.

[*O Burrinho balança a cabeça e relincha afirmativamente*].

SAMUEL [*Olhando nos olhos do burrinho com ternura*]

– A gente gostou muito de você, burrinho. Você é muito inteligente e trabalhador!

REBECA [*Para o burrinho*]

– Eu queria que você ficasse com a gente, João Fortaleza! Mas pode ir trabalhar!

[*O Viajante vai saindo de cena com o burrinho, bem devagar*].

CRIANÇAS [*Saudosas*]

– Bom trabalho, João Fortaleza!

FELIPE [*Percebe que a corda que amarrava o burrinho está esticada no chão, na diagonal*]

– Olha ali, pessoal! É um caminho.

[*As crianças observam a corda com atenção*].

ÍRIS [*Segura*]

– Vamos seguir por este caminho.

[*As crianças se posicionam em fila ao lado da corda que, pousada no chão, ocupa quase toda a extensão do palco. Na sua extremidade esquerda, forma-se o Portal, pelo Viajante (que está sem seu chapéu e capa) e pela adolescente Tamires. O Portal está posicionado muito sério, na frente da fila de crianças, movimenta-se identicamente por suas duas bandas-corpos. Olha firme para as crianças*].



Foto 10 – No caminho, as crianças avistam um Portal.

## Passagem por um Fio

PORTAL *[Em uníssono]*

– Quem são vocês?

CRIANÇAS *[Cada uma em seu tempo e aos gritos]*

– Somos viajantes. Somos forasteiros. Viajantes...

PORTAL

– O que fazem aqui?

JOÃO

– Estamos em viagem.

VINÍCIUS *[Interrompe João e continua a frase]*

– ... Procurando a Feiticeira das Sete Florestas.

FELIPE *[Complementando rapidamente]*

– Vamos pedir pra Feiticeira tirar o feitiço de nosso amigo.

ÍRIS *[Apressada]*

– Queremos seguir Viagem!

PORTAL

– Onde está o amigo.

GUSTAVO *[Do último lugar da fila]*

– Sou eu!

PORTAL *[Esticado para ver o menino]*

– Ah! É aquele lá, sim...Só que para seguirem viagem precisam passar aqui.

TIAGO

– Como?

PORTAL

– Primeiro, vocês têm que responder uma charada.

CRIANÇAS *[Eufóricas]*

– Manda! Diga! Diz logo.

*[O Portal aguarda que façam silêncio. As crianças percebem e vão silenciando].*

PORTAL

– O que é o que é que cai em pé e corre deitado?

CRIANÇAS *[Aos gritos]*

– Chuva!

PORTAL

– Muito bem, crianças! Vocês ultrapassaram esta prova. Agora, é a mais difícil: o desafio é passarem por nós.

*[O Viajante e a adolescente ficam de frente um para o outro e seguram as mãos, esticam os braços e começam a rodar cada vez mais rápido em direção às crianças, percorrendo a extensão da corda. Cada criança tem pouco tempo para saltar no espaço exíguo que se forma durante a rotação do Portal. Com coragem, cada criança inventa um jeito de atravessar experimentando malabarismos corporais. Quando todos conseguem vencer o desafio, o Portal se desfaz. A adolescente sai de cena, Aurora-Aninha entrega o chapéu de couro e a capa a Rubenval que volta a ser o Viajante. As crianças vão até ele].*

VIAJANTE

– Muito bem! Vocês venceram o desafio em mais uma travessia.

*[O Viajante confabula com as crianças, enquanto entra no palco, lânguida e sorrateiramente, a adolescente Ravena, movimentando um tecido transparente furta-cor em tons de azul. Chega ao centro do palco, se abaixa, cobre-se com o tecido e fica imóvel. As crianças e o Viajante percebem a chegada do novo ente].*

VIAJANTE *[Atento]*

– Vejam, crianças! É uma Lagoa. Vocês terão que atravessar por ela. Sua água está muito parada. Muita atenção! Cuidado. Desejo sorte para vocês.

*[O Viajante senta-se do lado de Aurora-Aninha, e os dois observam as crianças].*

## A Floresta da Água

FELIPE *[Surpreso]*

– Aqui é a Floresta da Água!

*[Próximos da primeira fileira da plateia entram em cena três bichos aquáticos animados pelos adolescentes, assustando o público: o jacaré, a cobra e o peixe-piranha. As crianças veem os bichos e ficam agitadas. Elas conversam baixinho para não chamar atenção dos bichos, não sabem como seguir. Os habitantes das águas doces se alinham no lado direito do palco e encaram as crianças que estão do outro lado].*



Foto 11 – O Jacaré aparece assustador.

FELIPE

– Olha só! São bichos comedores de gente!

VIAJANTE *[Aproximando-se das crianças]*

– Como vocês vão atravessar? Vocês têm alguma estratégia?

ÍRIS *[Decidida, inventa]*

– Vamos nos dividir em grupos.

VINÍCIUS *[Continua a inventar]*

– Cada grupo vai atravessar na sua vez, enfrentando cada bicho desses.

*[O Viajante volta ao seu lugar do lado de Aurora-Aninha, os dois observam a movimentação das crianças para vencerem o novo desafio. Cada grupo escolhe um animal para enfrentar e combinam secretamente a sua estratégia para atravessar a Lagoa. A Lagoa começa a mover-*



*se quando a cobra vem para o centro com seus volteios ameaçadores. O primeiro grupo entra na Lagoa, movendo-se em giros para atordoar a serpente. Ela fica tonta e se enrola na própria cauda, até se afastar para o fundo do palco. O primeiro grupo de crianças consegue atravessar para o outro lado da Lagoa, demonstrando cansaço e torcendo pelos amigos que estão se preparando para o enfrentamento.*

*O segundo bicho a chegar ao centro é o peixe-piranha, com sua boca enorme e dentes pontiagudos. Ele estala as mandíbulas e move-se rapidamente. O segundo grupo de crianças usa a estratégia de fazer sons no corpo e movimentos rápidos para atrair o peixe. Quando ele chega perto de cada criança, ela para, ficando completamente imóvel. O peixe, então, não reconhece suas possíveis vítimas e se afasta. Pouco a pouco, cada criança deste grupo vai conseguindo atravessar a Lagoa até se juntar às outras que as recebem com alegria, na outra margem.*

*O terceiro bicho é o jacaré com sua bocarra de engolir gente. O terceiro grupo de crianças também usa a estratégia da imobilidade quando o bicho se aproxima. O jacaré circunda cada criança, mas não a reconhece, pois ela se encolhe e fica como uma pedra. O bicho vai atrás de outra e, assim, as demais atravessam a Lagoa e encontram os amigos que os esperam com ansiedade. Neste jogo, o jacaré começa a ficar mais esperto e ainda resta uma criança dentro d'água. É a menina Raissa, ela está muito assustada e não consegue se mexer de medo, está sozinha naquele lugar. Seus amigos gritam para a menina, pedindo que tenha coragem e avance quando o jacaré virar de costas. Finalmente, ela consegue atravessar, superar seu medo, debaixo de grande torcida. As crianças estão juntas de novo, riem, deitam-se no chão e comentam os feitos até que percebem que os três bichos se aproximam delas de novo, semicobertos pela lânguida ondulante água-furta-cor. As crianças, já em terra firme, fazem gestos para alimentá-los. Eles se aproximam mais ainda].*



Foto 12 – As crianças e os bichos da lagoa conversam.

FELIPE

– Olha só! Parece que eles estão querendo dizer alguma coisa pra gente.

RAISSA

– Vinícius, vem! Fala com eles, você sabe entender a língua dos bichos.

*[Vinícius finge não escutar a menina, e continua uma brincadeira de rolar no chão com seu amigo João].*

GUSTAVO *[Zangado]*

– Vem logo, Vinícius! Traduz a língua deles.

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Aproxima-se dos bichos o mais que pode, observa-os por um tempo e percebe que é o jacaré o porta-voz]*

– Pessoal, ele está perguntando quem somos nós.

CRIANÇAS *[Todas juntas em algazarra]*

– Somos viajantes! Forasteiros. Viajantes. *[Ouve-se a voz de uma delas gritando]*

– Viemos de longe para ajudar nosso amigo a tirar o feitiço dele.

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Acalmando os amigos]*

– *Peraí*, pessoal! Os bichos estão falando mais coisas, eu preciso ouvir! *[Coloca o ouvido bem perto da boca do jacaré enquanto todos silenciam]*

TIAGO *[Curioso]*

– O que o jacaré está dizendo?

VINÍCIUS

– Ele está perguntando como está sendo nossa viagem.

FELIPE *[Bem alto e explicado, tentando fazer-se entender na língua dos humanos]*

– A gente passou por muitas coisas difíceis. Desafios. Passamos pela Floresta do Fogo, pela Floresta da Terra e agora, por aqui, pela Floresta da Água. É uma viagem muito perigosa! Estamos muito cansados. Mas está bom! Estamos aprendendo muitas coisas.

SAMUEL *[Atento e surpreso]*

– Os bichos gostaram da gente, olha! *[Melancólico]*. Agora estão se despedindo.

REBECA *[Vendo os bichos seguirem para longe acompanhados pela Água furta-cor]*

– Até outro dia, amigos!

*[O Viajante atravessa o palco e se junta às crianças para conversar, enquanto isso, imperceptivelmente, os quatro adolescentes entram de novo em cena, com suas malhas pretas e com panos esvoaçantes em tons verdes e amarelados, amarrados no pulso. Posicionam-se nos quatro cantos do palco].*

VIAJANTE

– Vocês conseguiram atravessar a Floresta da Água. Vocês são muito valentes! Estão de parabéns.

TIAGO

– Essa Floresta da Água foi muito perigosa!

VIAJANTE [*Encaminhando as crianças para no centro do palco*]

– Vem Aurora-Aninha! Canta uma cantiga bonita para os meninos seguirem viagem com segurança!

## Passimpassarin

[*Aurora-Aninha aproxima-se das crianças e, com elas, forma uma roda. Começam a cantar*]:

(Refrão)

TODOS

*Chuva choveu, sabiá  
Em beira mar, sabiá  
Vai ver teus filhos, sabiá  
Pra não molhar, ô sabiá*

(Verso)

*Menina me diz seu nome, sabiá  
Que eu também te digo o meu, sabiá  
O meu nome é fita fina, sabiá  
Da cor do vestido teu, ô sabiá!*

(Verso)

*O coqueiro de tão longe, sabiá  
Jogou coco na cidade, sabiá  
Meu benzinho de tão longe, sabiá  
Tô morrendo de saudades, ô sabiá!*

(Verso)

*Eu mandei fazer um relógio, sabiá  
Da casca do caranguejo, sabiá  
Pra poder contar os minutos, sabiá  
Das horas que eu não te vejo, ô sabiá!*

## A Floresta do Ar

[*A Roda de Verso é interrompida pela voz de uma das adolescentes. Aurora-Aninha volta rapidamente para seu lugar de observação. É a Floresta do Ar, em seus quatro Ventos que chega rapidamente animada pelos adolescentes e se posicionam nos quatro cantos do palco, esticando seus braços e troncos em direção ao centro e falando com as crianças com voz misteriosa e sedutora*].

VENTO NORTE *[Com voz alongada]*  
 – Criaaaanças!!!

*[As crianças, no susto, se viram de uma só vez para o lado de onde vem a voz].*

CRIANÇAS *[Em uníssono]*  
 – Quem é você?

VENTO NORTE  
 – Eu sou o Vento Norte. Veeenham!

*[O Vento Norte atrai as crianças como um ímã, esticando os braços. Quando as crianças estão bem perto dele, num sopro, ele as atira longe].*



Foto 13 – O Vento Norte lança as crianças longe.

ÁLVARO *[Gritando e tentando se levantar]*  
 – Estamos na Floresta do Ar!

*[As crianças conseguem ficar de pé com dificuldade e ouvem outra voz vinda da extremidade oposta].*

VENTO SUL  
 – Criaaaanças!!!

*[As crianças se viram imediatamente para o lado da voz e veem o outro Vento].*

VENTO SUL [*Soturno*]

– Criaanças, eu sou o Vento Sul! Veeenham!!!

*[Resistindo, com muito esforço corporal, as crianças são sugadas pelo Vento Sul. Quando estão bem perto dele são lançadas bruscamente no chão. Caídas, em diversas posições, elas escutam, do fundo do palco, outra voz que as chama. Levantam-se rapidamente e olham].*

VENTO LESTE [*Sibilante*]

– Criaanças, eu sou o Vento Leste! Veeenham!!!

*[Mais uma vez, as crianças são atraídas pelo vento que as derruba violentamente quando chegam perto dele. Muito cansadas, ainda no chão, ouvem outra chamada].*

VENTO OESTE

– Criaanças, eu sou o Vento Oeste! Veeenham!!!

*[As crianças se levantam com muita dificuldade e são sugadas pelos movimentos do Vento Oeste. Quando chegam perto dele, são lançadas longe e se esparramam no chão, ocupando todo o espaço central do palco. Os quatro Ventos correm em torno das crianças em agudos assobios e chiados cada vez mais altos. Elas conseguem ficar de joelhos, segurando firme uns nos outros para não serem lançadas longe pelo Vendaval. Alice, a menina mais nova do grupo, fica em pé, no meio do círculo; protegida, ela observa o que acontece a sua volta. A roda de crianças é sacudida pelo vento em várias direções, mas não desata. As crianças se mantêm firmes, suportando o grande desafio. Os Ventos giram três voltas em torno do círculo das crianças, depois vão embora. Enquanto isso, um Caranguejo se aproxima das crianças com seus passinhos percussivos, animado por fios pelo Viajante].*



Foto 14 – Os quatro ventos deixam as crianças num redemoinho.

ALICE *[Avistando o caranguejo]*

– Olha o caranguejo!

*[As crianças desfazem o círculo, assim que veem o bicho, e se dirigem a ele encantadas, rodeando-o, acariciando-o, deitando-se no chão ao seu lado, ou querendo tocá-lo].*

REBECA *[Reflexiva]*

– Foi o Vento que mandou ele aqui.

SAMUEL *[Concluindo]*

– O vento trouxe este caranguejo lá da praia.

*[As crianças se levantam e seguem o bichinho, que passeia pelo palco].*

*Caranguejo não é peixe  
Caranguejo peixe é  
Caranguejo só é peixe  
Na vazante da maré*

*Olha palma, palma, palma  
Olha pé, pé, pé  
Caranguejo só é peixe  
Na vazante da maré.*

*[O Caranguejo para de frente para o público solenemente. As crianças fazem um semicírculo em torno dele, algumas ainda querem tocá-lo].*



Foto 15 – O Caranguejo chega de longe.

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Gente, calma! O Caranguejo deve estar querendo dizer alguma coisa. Eu vou entender. *[Chegando bem perto do Caranguejo o menino compreende sua linguagem batucada pelas patas]*. Ele está perguntando quem somos nós.

REBECA

– Somos viajantes!

JOÃO

– Forasteiros.

SAMUEL *[Zangado]*

– Viajantes!

TIAGO *[Conclusivo]*

– Estamos ajudando nosso amigo João Malvado.

FELIPE

– Estamos procurando a Feiticeira das Sete Florestas para tirar o feitiço dele. *[O caranguejo batuca com os pés em sinal de resposta]*.

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR *[Aproximando-se do caranguejo]*

– Ele está dizendo que estamos muito perto da Feiticeira e que temos que dormir para descansar *[O Caranguejo batuca mais uma vez suas patas]*. Ele está dizendo que precisa voltar para a praia *[O menino observa o bicho com cumplicidade]*. Ele vai se encontrar com a namorada dele. *[Todas as crianças sorriem e se divertem]*.

TIAGO

– Eles vão ter filhotes!

*[Todos sorriem enquanto o Caranguejo, compreensivamente, e vai embora com seus passinhos percussivos]*.

ÍRIS

– Vamos dormir, então, pessoal. Já está de noite de novo.

*[As crianças se espalham pelo chão, ajeitando-se em suas posições preferidas de corpo e cantam, bem baixinho, a cantiga de ninar]*.

*Amigo besouro  
Padim já achei  
Farta madrinha  
Onde for acharei  
Zum...  
É besouro  
Zum-zum-zum  
É besouro...*

## Passagemflor

*[O viajante retorna e observa as crianças dormindo. Aproxima-se delas, ajeita seus corpinhos para que durmam bem].*

VIAJANTE *[Olhando para o público]*

– O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão<sup>22</sup>. *[Olha para Aurora-Aninha]*. Vem Aurora-Aninha! Canta uma cantiga para o dia nascer rosado para todas as crianças, suave mais uma vez.

*[O Viajante vai até o banquinho de madeira, de lá observa Aurora-Aninha se aproximar das crianças lentamente e cantar uma linda cantiga].*

(Refrão)

*Tu não vais lá  
Que lá tem ladeira  
Se não tu caís  
Quebra o galho da roseira.  
Eu caio, caio, caio  
Da roseira  
Eu quero um galho!*

(Verso)

*Quando eu for m'embora  
Eu daqui saio avoando  
Para o povo não dizer  
Que daqui saio chorando.*

(Verso)

*A folha da jaca é preta  
O leite que sai é branco  
Eu comparo estas crianças  
Com o cherin do cravo branco*

*[Enquanto Aurora-Aninha canta, vai passando entre as crianças. Sem que ela veja, entra em cena a Mata, com suas árvores animadas por três adolescentes em pernas-de-pau, vestidos com trajes repletos de tiras em tons de verde, amarelo, vermelho e marrom, com cordas avermelhadas nas mãos como raízes flutuantes. Com a Mata vem a Feiticeira, uma árvore mais alta e exuberante].*

## O Encontro com a Feiticeira

*[Aurora-Aninha volta para seu lugar de observação, o galo canta e as crianças acordam e veem a Mata. Atônitas e assustadas, sentam em fileira, olhando as árvores à sua frente. Ouvem-se sons de passarinhos, tocados por apitos pelo Viajante, as crianças os imitam. As árvores entregam as pontas de suas cordas-raízes para as crianças e um espaço trançado*

<sup>22</sup> Cf. ROSA João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas* (2001, p. 39).



*como um corredor-labirinto se forma entre eles. Em frente à Feiticeira, um espaço é delimitado em direção ao público, entre as cordas-raízes].*



Foto 16 – As crianças encontram com a Feiticeira.

MATA *[Em cânone]*  
– Quem são vocês?

JOÃO  
– Somos forasteiros. Viajantes!

CRIANÇAS *[Juntas]*  
– Somos viajantes.

MATA  
– O que vieram fazer aqui?

JOÃO  
– Viemos trazer nosso amigo que foi enfeitado para se encontrar com a Feiticeira.

FEITICEIRA *[Com voz profunda seguida pelo eco das árvores]*  
– Venha o menino que foi enfeitado.

*[Gustavo pega João Malvado, seu boneco de luva (que estava no chão junto dos outros bonecos desde o começo da peça), veste-o na mão. Os dois (menino e bicho-fantoches) vão para frente da Feiticeira e olham firme para seu rosto. Gustavo estica o braço para que João Malvado fique mais perto da Feiticeira e, assim, possa conversar com ela].*

FEITICEIRA

– Como é o seu nome?

JOÃO MALVADO

– João Malvado. Este é o feitiço.

FEITICEIRA

– Você quer ter outro nome, João?

JOÃO MALVADO

– Quero!

FEITICEIRA

– Qual o nome que você quer?

*[Gustavo olha para o boneco João Malvado depois de alguns segundos se viram para o público, depois olham para os amigos que estão sentados no chão, em seguida retornam seu olhar para a Feiticeira. João Malvado fala no ouvido de Gustavo, e eles, juntos, respondem à pergunta].*

JOÃO MALVADO e GUSTAVO

– João Ícaro.

FEITICEIRA

– Mas para isso temos um caminho a seguir. Você tem a chave?

*[Gustavo demonstra surpresa e certa insegurança. De repente entende: Pega, de dentro do bolso de sua bermuda, a pedra em forma de coração que achou no túnel debaixo da terra e mostra para o público e para os seus amigos viajantes].*

GUSTAVO *[Para o público]*

– Vamos ver se é esta a chave.

*[Gustavo estica seu braço para o alto até conseguir encostar a pedra-coração no lado esquerdo do peito da Feiticeira. Deixa a pedra ali por alguns segundos. A Feiticeira começa a se mover lentamente, ao som da pulsação do coração, marcada pelo tambor e pelo canto dos passarinhos, pelas mãos e assovios do Viajante, acompanhados pelas crianças. Os movimentos da Feiticeira se irradiam por suas cordas-raízes, como uma onda às outras Árvores, e também às crianças. Nesta pulsação, menino e boneco brincam de pular e passar por entre as cordas-raízes do corredor-labirinto movente. Depois de passar pulando e dançando por entre as raízes, Gustavo e João Ícaro retornam à Feiticeira e a observam].*



Foto 17 – João Ícaro celebra seu novo nome.

GUSTAVO [*Olhando fixamente para a Feiticeira*]

– Como faço para nunca mais ser enfeitado?

FEITICEIRA [*Mostra para o menino um pedaço de corda-raiz*]

– Leve esta raiz com vocês, com ela vocês poderão seguir seguros.

*[Gustavo recebe da Feiticeira o pedaço de sua raiz e agradece. Leva seu boneco de luva de novo para junto dos outros que ainda dormem no chão do palco, e vai se encontrar com os amigos que o aguardam numa roda no chão, no canto direito. Todos estão interessados em conhecer, de perto, a raiz-talismã que a Feiticeira entregou ao menino, inclusive o Viajante que se integra ao grupo. Enquanto isso, a Mata se retira silenciosamente, sem ser vista pelas crianças].*

## A Rosa

*[As crianças pegam a raiz-talismã, com curiosidade e alegria, cheirando-a, apalpando-a e comentando coisas. Passam-na de um para o outro, como num ritual. O Viajante as observa com muita atenção até que a raiz chega até ele].*

VIAJANTE [*Para as crianças*]

– Vocês foram muito valentes. Quem é mesmo inteirado valente não pode deixar de ser bom<sup>23</sup>.

GUSTAVO-JOÃO ÍCARO [*Para o Viajante*]

– Eu encontrei o meu nome.

<sup>23</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas* (2001, p.165).

VIAJANTE

– Sim! E a colheita é comum, mas o capinar é sozinho<sup>24</sup>, menino. Como é o nome que descobriu você?

GUSTAVO

– João Ícaro.

VIAJANTE

– João Ícaro é um nome bonito. Nome de gente que não desiste do que quer. E esta raiz?

GUSTAVO-JOAO ÍCARO

– Foi a Feiticeira que me deu. Ela disse que com ela estamos protegidos.

VIAJANTE

– Sabiam que eu também fiz uma longa viagem em busca do meu nome?

SAMUEL [*Surpreso*]

– Você também foi enfeitado? Como era seu nome antes?

CANANDA

– Conta pra gente.

VIAJANTE

– Meu nome era João Espinhoso.

TIAGO

– Você espinhava?

VIAJANTE

– Sim, eu era mais espinho do que flor.

ÍRIS

– E qual foi o nome que descobriu você na sua viagem?

VIAJANTE

– João Rosa. Vejam aqui!

*[O Viajante vira-se de costas para as crianças e todas veem o emblema com a rosa bordada em sua capa. As crianças demonstram encantamento e esticam seus braços para tocar a Rosa. Todas querem senti-la com as mãos. O Viajante deixa-se tocar pelas crianças e sorri com alegria. Voltando-se de frente, coloca a mão dentro de sua blusa, na altura do coração, e mostra a pulsação forte de seu coração].*

---

<sup>24</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas* (2001, p.13).



Foto 18 – As crianças tocam a rosa do Viajante João.

VIAJANTE *[Olhando para o seu peito]*

– Vamos ver o que tem aqui dentro *[Tira de dentro da blusa uma rosa vermelha feita de pano e mostra para as crianças].*

CRIANÇAS *[Com admiração]*

– Que linda!

ÍRIS

– É a rosa do coração do Viajante João.

ÁLVARO

– João Rosa.

*[O viajante entrega a rosa para as crianças. Uma a uma reconhece a flor cheirando-a e acariciando sua maciez].*

CANANDA *[Com a Rosa na mão]*

– Foi a Árvore-Feiticeira que deu esta rosa pra você, João Rosa?

*[O Viajante olha para trás, procurando a Feiticeira. É acompanhado pelo olhar de todas as crianças].*

VIAJANTE

– Vejam crianças, a Mata não está mais aqui.

*[As crianças levantam-se e andam pelo palco procurando a Mata].*

REBECA

– Ela foi embora.

ALICE

– Onde está a Mata?

RAISSA [*Para o Viajante*]

– Onde é aqui?

VIAJANTE

– Aqui é o ser-tão da gente.

SAMUEL

– Ser-tão?

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR [*Quase inaudível*]

– Isso é muito difícil.

## Ser-Tão

CRIANÇAS [*Andam de um lado para outro e gritam*]

– Tem alguém aí?

RAISSA [*Apontando para a entrada do palco*]

– Olha! Tem gente chegando.

*[Entram em cena os quatro adolescentes, vestidos com suas roupas cotidianas].*

ADOLESCENTES [*Em frente das crianças e do Viajante*]

– Quem são vocês?

CRIANÇAS

– Somos viajantes e vocês?

INAIARA

– Nós também. Procuramos o nosso Sonho.

GUSTAVO-JOÃO ÍCARO

– Então, vamos seguir juntos.

JOÃO [*Olha em direção ao público como se olhasse para um ponto longínquo*]

– Estou vendo lá longe! Alguém vem vindo.

*[As três mestras quilombolas descem da última fileira da plateia cantando. Aurora-Aninha as recebe de braços abertos. A cortina preta do fundo se abre, e uma outra cortina azul aparece, passando a circundar toda a extensão do palco, definindo uma ampla e clara redondeza. Todos se alegram com o samba de Detinha, Maria Alice e de Dinha, que batuca na lata].*

*Oi lá na Ladeira, fogo Maria  
Pegou fogo, Maria.  
Pegou fogo, pegou fogo, pegou fogo, Maria.  
Pegou fogo, Maria...*

*[Aurora-Aninha, o Viajante, os quatro adolescentes e as crianças recebem as mestras quilombolas, formando um grande semicírculo, cantando].*



Foto 19 – As quilombolas vão ao encontro dos viajantes.

*Ô no abrir da porta  
Eu vi foi gente boa  
Eu vi foi gente boa  
Oi no abrir da porta!*

*[Quando as mestras quilombolas se juntam ao grupo param de cantar e olham para as crianças e para os adolescentes].*

**MESTRAS QUILOMBOLAS**

– Quem são vocês?

**CRIANÇAS E ADOLESCENTES**

– Somos viajantes!

**ÁLVARO**

– E vocês quem são?

DETINHA

– Nós somos quilombolas e moramos em Tijuacu, no sertão da Bahia.

DINHA

– No Quilombo de Tijuacu.

MARIA ALICE [*Para todos*]

– Lá a Mata também foi embora. Vocês querem saber desta história?

TODOS

– Sim!

[*Gustavo pega o banquinho de madeira e leva a mestra se sentar e contar a sua história*].

DETINHA

– Pois... Lá no nosso quilombo, quando a gente era muito jovem, tinha uma mata cheia de árvores grandes. Lá tinham muitos bichos. Tinha tamanduá, porco-do-mato, cobra, macaco, preá... Tinha até onça. Então, um dia, foram pra lá uns homens querendo a nossa terra. Eles tomaram nossa terra, enganando os mais velhos. Depois, derrubaram toda a mata com máquinas que a gente nunca tinha visto antes.

MARIA ALICE [*Continua a história*]

– O chão ficou todo liso, sem planta nenhuma. Então, chamaram a gente para plantar capim porque eles iam criar gado. Pagavam muito pouquinho pra gente ficar debaixo de sol plantando capim. Depois, eles trouxeram os bois. Tudo branco. E, com o tempo, a chuva foi rareando. Parou de chover, e o capim secou. E o gado foi morrendo, morrendo, tudin. Era uma espécie de doença. Então, venderam a terra para o PC Farias. [*Para a plateia*]. Vocês se lembram dele?

DETINHA

– O PC Farias resolveu criar bode. E os bodes também foram morrendo, morrendo... Aí esses homens deixaram a terra lá, toda seca. A gente não sabia, naquele tempo, que sem mata a chuva não vem.

DINHA

– Pois a gente era muito pobre. Esses fazendeiros colocaram arame farpado nas terras pra não deixar a gente pegar água numa cacimba que tinha lá. [*Para as crianças e o público*]. Vocês sabem o que é cacimba?

SAMUEL

– É um poço?

DINHA

– Isso, menino. É um poço. Só tinha água nessa cacimba que ficava na terra cercada pelos homens. Mas a gente ia escondido pegar água na cacimba, de madrugada. Nós parava debaixo de um umbuzeiro pra *mó* descansar e começava a fazer samba pra tudo que passava na frente de nós: formiga, uns preás, cobra, bode.



### DETINHA

– Foi assim que inventamos o nosso samba de lata. A gente cantava samba de todos os bichos que a gente via. Todo mundo lá sempre fez cantiga pras coisas todas. Vocês querem ouvir os sambas dos bichos?



Foto 20 – Dinha bate na lata o Samba de Tijuçu.

### TODOS

– Queremos!

### VINÍCIUS *[Para o público]*

– Quem sabe, cantando o samba pros bichos, um dia a Mata volta? E os bichos também?

*[As mestras quilombolas, acompanhadas por Aurora-Aninha e seu tamborzinho, começam a cantar os sambas da formiga, do preá, da cobra jararaca, do tatu e, por fim, do bode. Os meninos e meninas entram na roda e sambam imitando os bichos. Então, entra em cena o Bode animado por fios, trazido pelo Viajante. E o samba continua na brincadeira entre as crianças e o bicho. Depois da sequência de sambas, as mestras param de cantar e Detinha olha seriamente para Vinícius].*



Foto 21 – Aurora-Aninha, as quilombolas e as crianças no samba.

DETINHA *[Em tom alto de voz]*

– Menino, eu tinha um irmão assim que nem tu *[O menino finge se assustar]*. Vem cá, menino. *[Detinha puxa o menino para perto dela]*. Pois... *[Olhando para o público]*. Nós dois, todo dia, íamos para a escola juntos. A escola era longe. Um dia, quando a gente tava na estrada caminhando pra escola, eu falei pra ele *[Olha para Vinícius]*: “Olha lá, meu irmão! *[Vinícius apura o olhar para o lugar que Detinha aponta]*. Você está vendo aquele cachorro grande atrás da cancela?”

VINÍCIUS *[Assumindo a personagem sugerida por Detinha, o menino demonstra espanto]*  
– Tô.

DETINHA. *[Dirigindo-se ao público]*

– Eu nunca vi cachorro tão grande! Então, a gente ficou parado ali, os dois, assombrados. *[Vinícius faz expressão de assombro]*. O cachorro era grande! Até que nós vimos que não era cachorro, não. Era uma onça.

*[Vinícius corre para junto do grupo das crianças e adolescentes, enquanto Aurora-Aninha se aproxima de Detinha. As duas começam a cantar].*

*Mamãe olha a onça  
Da malha amarela  
A onça só pega  
Quem mexe com ela!*

*[Depois dessa chamada musical, soa a lata tocada por Dinha e o tamborzinho, por Aurora-Aninha. O samba contagia todos. Subitamente, pula no palco o Viajante virado em Onça, com sua máscara e a sua capa pelo lado do avesso, em tecido estampando a pele do bicho.*

*No ritmo do samba, a Onça pula, samba e assusta todos. O samba vai terminando para a Onça ir embora].*



Foto 22 – A onça, no samba, pula ligeira.

*Mamãe olha a onça  
Da malha amarela  
A onça só pega  
Quem mexe com ela!*

VINÍCIUS MENINO-TRADUTOR [*Reflexivo olha para o público*]

– Quando a Onça aparece, é sinal que a Mata está voltando.

*[Todos chegam perto do público, olham para longe, buscando algum sinal da Mata. O Viajante retorna com sua roupa. As mestras quilombolas e Aninha se unem no canto esquerdo do palco e observam].*

## As Primeiras Águas

JOÃO [*Com alegria*]

– Eu estou vendo as Primeiras Águas!

AURORA-ANINHA [*Aproxima-se do menino e reconhece o que ele vê*]

– As Primeiras Águas! As flores que chamam a chuva.

DETINHA

– Venham meninos, venham! Tá na hora de distribuir sementes com os vizinhos.

*[Alice e Álvaro vão até Detinha que lhes entrega um punhado de grãos de feijão. Eles se dirigem à plateia e entregam um grão para cada pessoa. Enquanto isso, Aurora-Aninha canta acompanhada por todos].*

*Tomara já chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

*[As duas crianças voltam para o palco, depois de entregarem as sementes para o público. A cantiga continua a ser cantada, cada vez mais vibrante, com a participação da plateia].*

*Tomara vá chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

*[O Viajante e o adolescente Gabriel suspendem do fundo do palco, um tecido transparente lilás furta-cor e o atravessam por cima das cabeças das crianças e adolescentes, em direção ao público. Debaxo daquela transparência de tecido animado todos pulam, dançam e cantam, encharcando-se de alegria].*



Foto 23 – As crianças brincam na chuva.

*Tomara vá chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

*[Quando o tecido furta-cor passa por todas as crianças e adolescentes, é colocado no chão e ali permanece como uma linha d'água que separa o público da cena. As crianças, adolescentes, o Viajante, as Mestras Quilombolas e Aurora-Aninha continuam a cantar, recuando até o fundo do palco e formando um grande semicírculo emendado com o público. Todos cantam a cantiga de chamar a chuva]:*

*Tomara vá chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

*[Então, Dinha marca na lata o início do Samba da Despedida. Aurora-Aninha canta, sendo acompanhada por todos]:*

*Eu digo adeus Dalina  
Qu'eu já vou min'bora  
Eu digo adeus Dalina  
Qu'eu já vou min'bora*

*Eu não sou daqui  
Eu sou lá de fora  
Eu não sou daqui  
Eu sou lá de fora.*

*[Os Viajantes e as mestras agradecem e saem ao som do Samba de Lata, puxando o público até a rua, com sua Alegria].*



Foto 24 – Rua de Itinga: seguem os viajantes.

**FIM**

### 3 TRAVESSIA

O devaneio falado das substâncias chama a matéria ao nascimento, à vida, à espiritualidade.  
(BACHELARD, 2006, p.69)

A travessia trazida ao título deste capítulo marca o processo de criação como um modo de pensamento que corresponde a um “caminhar em direção à nascente [...] uma disponibilidade de transformação, uma abertura para deixar-se tocar pelo outro, por aquilo que entramos em relação [...]”, em equivalência ao que nos diz a filósofa Nancy Mangabeira Unger (2001, p.201). Assim, tratarei de um nascedouro em processo para a efetivação da Cena-Experimento As Primeiras Águas: Travessia pelo Ser-Tão pelo fio condutor da Imagem, impulsora e organizadora de minha sensibilidade como encenadora, compreendendo, através da “fenomenologia da imaginação” de Gaston Bachelard (2008, p.12; 16), a imagem como “origem da consciência [...] produto direto da imaginação [...] superação de todos os dados da sensibilidade”.

Adotando a abordagem da professora Sonia Rangel, darei visibilidade pelo princípio do Encontro, portanto, percorreremos, desde a fonte, as imagens, identificando os Devaneios Operantes<sup>25</sup> – aqueles que prepararam a Cena-Experimento, e os afetos que desenharam a colaboração com meus parceiros, resultando o Diário Epistolar, como aspecto operacional da pesquisa que inventamos e adotamos no percurso, ou seja, “o aspecto operacional do ‘método’ de pensar por imagens” (RANGEL, 2013, p.5). Neste fio narrativo, partiremos do Caminho da Flor, na ambiência das redes interinstitucionais e multiculturais de arte-educação, quando encontrei pessoas e suas histórias que me fizeram penetrar na poesia das *primeiras águas*. Depois seguiremos para o Tempo-Semente quando, com meus parceiros, conjugamos nossa imaginação às expectativas e necessidades na preparação da aventura cênica que viríamos a empreender junto a crianças e adolescentes de Itinga e às mestras sertanejas Aninha, Dinha, Maria Alice e Detinha.

---

<sup>25</sup> Este termo, criado por Gaston Bachelard refere-se àquele devaneio “[...] que prepara obras”. (2006, p. 175).

### 3.1 A CAMINHO DA FLOR

Toda vez que a manhã está sendo começada nos meus olhos, é assim...  
 Essa luz empossada em avencas.  
 As avencas são cegas.  
 Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.  
 Ó luz da manhã empoçada em avencas!  
 (MANOEL DE BARROS, 2004)

Por doze anos consecutivos pude abrir-me para a dimensão mitopoética da vida sertaneja, através da articulação e da coordenação artística da Rede Ser-Tão Brasil. Esta rede, bem como a rede MIAC que a antecedeu, foi consequência natural de meu trabalho como artista-educadora, em busca de um teatro que desvelasse a poesia gerada no Encontro, reveladora dos valores, tradições e invenções irradiados pela sabedoria indígenas e africana, ainda presentes nas culturas populares urbanas e rurais-sertanejas.

Na ambiência da Rede Ser-Tão Brasil, o projeto das Primeiras Águas foi sendo gestado lentamente, formando uma trama afetivo-criativa, enredada por gestos de gente valorosa e belas imagens catíngueiras. Fui ao encontro de quatro pontos cheios de força poética dessa trama, os quais descrevo a seguir: o Teatro Ereotá; o Samba de Lata de Tijuacu; Aninha e a história de uma flor. A partir deles fui modulando as minhas perguntas sobre o teatro que buscava e, conseqüentemente, o meu desejo de tornar visível a poesia que o caminho sertanejo anunciava.

#### 3.1.1 Ereotá

Desde que conheci Eliete e Rubenval no primeiro semestre do curso de Licenciatura em Teatro, eles desenvolviam na garagem de sua casa, no bairro popular de Itinga-Lauro de Freitas, o seu teatro de bonecos. Diante da qualidade do trabalho que realizavam, da receptividade que tinham das crianças e adolescentes do bairro e da aspiração que nutriam em relação ao enfrentamento da violência em sua comunidade, eu os incentivei a ampliar seu projeto caseiro para um Ponto de Cultura, o que aconteceu em 2008. O Ponto de Cultura consolidou-se, através do aluguel de uma pequena casa com quintal, bem próxima de onde residiam, com adaptação para espaço cultural e cênico feita pelas próprias mãos de seus

coordenadores e vizinhos, e que abrigou, até 2017<sup>26</sup>, a ACTU-Associação Cultural Tupã e o Ereotá Grupo de Teatro. Segundo seus documentos:

A ACTU/Ereotá Grupo Teatro de Bonecos tem como proposta a formação de multiplicadores de experiências, para o desenvolvimento social e artístico-cultural em comunidade[...]. Suas atividades de arte-educação são direcionadas para crianças e adolescentes, por meio de oficinas de teatro, teatro de animação, de dança, artes circenses, música, *contação* de histórias e apresentação de espetáculos.

O Município de Lauro de Freitas é considerado um dos distritos com maior índice de violência do Brasil. Segundo um estudo desenvolvido na região, em 2011, por uma equipe do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, os fatores de risco sociais, culturais ou espaciais são considerados como causa da violência. Dentre as principais estratégias de ação deste diagnóstico, constam: “o fortalecimento da capacidade local para prevenir e reduzir a violência e promover cultura e convivência cidadãs e a promoção de mudanças comportamentais sustentáveis, aumento no cumprimento de normas de convivência e construção da cidadania”. O bairro é carente de atividades artísticas principalmente voltadas para crianças e adolescentes e a ACTU/Grupo Ereotá de Teatro tornou-se referência no território. Suas ações valorizam o fortalecimento de identidade das crianças e adolescentes e a relação com suas famílias, com temas pautados na cidadania, sexualidade, natureza, gênero, etnia, violência, uso de substâncias psicoativas, sob a perspectiva preventiva e educativa. (Fonte: arquivo do Ponto de Cultura ACTU/Ereotá).

Durante nosso percurso na Escola de Teatro, nas Redes de arte-educação e noutras atividades que desenvolvíamos juntos, nos acompanhavam suas marionetes muito expressivas – especialmente um burrinho e um bode. A imagem desses bichos sertanejos e do pequeno teatro feito à mão, que encontrávamos, com surpresa, no fundo da pequena casinha em Itinga<sup>27</sup>, ressoava um sertão re-existente naquele bairro popular em vertiginosa urbanização. Ali a poesia era bordada aos poucos, entre linhas, tintas, panos, afetos e vizinhança.

Eu acompanhava o trabalho do jovem casal de artistas-educadores e sonhávamos em aprofundar nossos vínculos criativos. Esses sonhos uniam-se à nossa caminhada de celebração e construção de conhecimentos ligados à valorização da terra, à garantia dos direitos das crianças e adolescentes, à memória e sabedoria dos povos africanos e indígenas, à poesia do Teatro Ereotá e a sua necessidade de expansão comunitária pela atuação de seus jovens-atores e atrizes como arte-educadores.

<sup>26</sup> Em 2017, o Ponto de Cultura/Ereotá Grupo de Teatro, passou a ser sediado no Espaço Cultural Eliete Teles, também em Itinga. Ter um espaço próprio já era um sonho do casal quando realizamos o projeto das Primeiras Águas.

<sup>27</sup> O Ponto de Cultura com o seu teatro não se encontra mais neste lugar. A partir de 2016, as ações do Ereotá Grupo de Teatro, e outras desenvolvidas pelo casal de artistas-educadores, são desenvolvidas num espaço bem maior, nomeado como Centro Cultural Eliete Teles, em Itinga.



Aprendi que a palavra *ereotá*, de origem tupi-guarani, refere-se a *fazer bonito*. O nome fazia jus ao teatro que faziam com seus bonecos e outras formas animadas, como também com o envolvimento dos adolescentes e jovens nos processos de criação e difusão cultural – atividades que se complementavam e que davam sentido aos esforços de seus fundadores-coordenadores e ao próprio curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, pelo qual se formaram.

O Erê contido no nome saltava para mim desse *fazer-bonito*. Ele vem do yorubá, Iré, que significa brincadeira, divertimento, o que é essencialmente a função do teatro. O Erê do Ereotá era a criança divina, o “intermediário entre o iniciado e o Orixá”<sup>28</sup>; ela me apontava as crianças que brincavam pelas ruas do bairro de Itinga, contrariando o duro asfalto, o trânsito apressado e a preocupação das mães. Escutei o seu chamado.

### 3.1.2 Tijuaçu

Conheci as mestras do Quilombo de Tijuaçu, através da apresentação de seu Samba de Lata, numa praça no Município de Senhor do Bonfim, em novembro de 2004, no II Encontro Ser-Tão Brasil. Fiquei encantada com a força poética desse samba, que integrava crianças, adolescentes e senhoras, pelas batidas numa lata de querosene, por uma só mulher, que em si abrigava muitas. Os pés negros das mulheres quilombolas sambando eram como raízes deslizantes que faziam girar seus vestidos rodados, bem brancos.

O samba sertanejo de mulheres, meninos e meninas me fisgou de tal forma, que nunca mais me esqueci desse primeiro encontro nosso, naquela praça. Fui atrás para conhecê-las e fui muito bem acolhida. Com o passar do tempo, tive a oportunidade de convidá-las para alguns de meus projetos de arte-educação e, assim, fomos fortalecendo a nossa amizade. A partir delas, ampliei os meus conhecimentos sobre a resistência quilombola e me envolvi com a luta de Tijuaçu pela manutenção de sua cultura, e também pela retomada de posse de parte de sua terra.

Tijuaçu em tupi-guarani significa lagarto grande (teíú+açu). O Quilombo de Tijuaçu é um povoado que pertence ao município de Senhor do Bonfim, no sertão da Bahia, segundo os relatos das mestras quilombolas, também registrados em estudos, como o da professora

---

<sup>28</sup> Para maiores informações, acessar o artigo “Erê”, escrito por Manuela e publicado na *Revista Eletrônica Candomblé: o mundo dos orixás*. Disponível em: < <https://ocandomble.com/2008/09/22/ere/> >.

Carmélia Aparecida Silva Miranda, no artigo “Trajetória da comunidade negra rural de Tijuáçu BA: histórias ouvidas e contadas”<sup>29</sup>:

Segundo os narradores, Tijuáçu foi fundado por três negras fugidas do Recôncavo Baiano, mas na memória desses narradores ficou apenas a imagem de Maria Rodrigues, mais conhecida por Mariinha Rodrigues, considerada a fundadora desse perímetro quilombola e possuidora dessas terras. Acerca das considerações referentes ao conceito de quilombo, pode-se afirmar que este tem passado atualmente por vários questionamentos, diferindo da ideia de rebeldia, de fuga e de enfrentamento. Dentro dessa perspectiva, pode-se considerar Tijuáçu, como um quilombo contemporâneo, uma comunidade negra rural habitada por descendentes de escravos que mantêm laços de parentesco e que vivem, em sua maioria, de culturas de subsistência, em terras, por eles, secularmente ocupadas.

Segundo os estudos e relatos, o Quilombo foi fundado por volta de 1800. É formado por cerca de trezentas famílias; mil e seiscentas pessoas, sendo todos parentes. A exploração da terra pelos grandes fazendeiros de gado desencadeou um franco processo de desertificação.

O Samba de Lata do Quilombo de Tijuáçu é uma manifestação cultural de grande potência expressiva e transformadora, por seu ritmo, suas cantigas e danças, que evocam o bem mais precioso da região: a água. A origem desse samba, ouvimos pelos depoimentos das mestras: os negros “roubavam” a água das fazendas em latas de querosene e, no trajeto, criavam cantigas, especialmente sobre os bichos existentes na região. As integrantes do Samba de Lata ensinam às crianças e aos jovens, os valores comunais através de sua arte. Segundo elas, o desafio é manter e ampliar esta formação para a preservação da história e os ideais quilombolas de liberdade, já que a realidade do quilombo era cada vez mais assolada por valores bem diferentes, expressos em outro tipo de música e comportamentos.

Cada encontro com as mestras quilombolas era uma festa de aprender a sua fraternidade brincante em rodopios sem fim, que nos chamam às suas histórias e a um lugar remoto e bem vivo em nós, como também ao presente de sua luta voltada para a arte e a educação cultural das crianças e jovens. Com as mestras, aprendi a ouvir esse chamado e quis, cada vez mais chegar a um teatro rodopiado, cantado, ensolarado.

---

<sup>29</sup> Informações mais detalhadas podem ser encontradas na *Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa Identidade!* Disponível em: < <http://www.est.edu.br/periodicos/index.php/identidade> >.

### 3.1.3 Aninha e a Estrela

Durante o III Encontro Ser-Tão Brasil, em 2005, na sala de uma escola pública no Município de Lafaiete Coutinho, depois de ministrar a primeira aula da Oficina sobre Cultura Infantil para educadoras locais, eu arrumava meus materiais e escutava uma cantiga sobre passarinhos do disco Abra a Roda Tindolelê, de Lydia Hortélio. A cantiga, me animava e eu convidava os monitores do Encontro a dançar, mas eles, já com responsabilidades com outras atividades, não podiam aceitar. De repente, vejo em minha frente uma senhora desconhecida. Era Aninha Umburana. Ela me enlaçou para dançarmos àquela cantiga.

Aninha assistira a minha aula e o meu desejo de dançar da janela da sala, sem que eu a visse. Dançamos até o fim da música, sem nada falarmos, depois nos apresentamos. Ela trabalhava como merendeira daquela escola. Logo perguntei se sabia cantar Rodas de Verso: – “Sim”, ela me disse. E cantou lindas cantigas. Compreendi, naquele instante, que Aninha deveria ministrar, junto comigo, a segunda aula para as professoras, que seria realizada no grande quintal da casa que estava hospedada, perto da escola. Aninha aceitou imediatamente o convite e fomos até a diretora da escola para que autorizasse a ausência de Aninha na escola no dia seguinte. Uma hora antes de nossa aula, Aninha chegou à casa e, na varanda, planejamos nossa aula, como também conversamos sobre nossas vidas.

Com as educadoras do município e meus estudantes do curso de Licenciatura, brincamos e conversamos, em rodas e entre as árvores, e apreendemos juntos os caminhos de uma arte-educação mesclada às tradições culturais e à alegria da infância, em contato com a natureza.

Depois de muito tempo, Aninha me contou (e sempre volta a mencionar), que nosso primeiro encontro foi anunciado, na noite anterior, por uma estrela, para quem costuma fazer pedidos. Guardo como preciosa imagem, Aninha e a Estrela conversando no quintal sertanejo, como também as suas cantigas, como essa de passarinho, que me diz muito:

*Pombinha voou, eu também quero avoar  
Pombinha voou, eu também quero avoar  
Com os pezinhos pelo chão, as asinhas pelo ar  
Com os pezinhos pelo chão, as asinhas pelo ar.*

Associo a aparição da estrela à chegada inesperada de Aninha para dançar comigo. Ela, como amiga e mestra, tem acompanhado minhas buscas como artista e educadora; como a estrela escuta meus pedidos, assim também chegou a Itinga para iluminar a cena como

Aninha-Aurora. Pude compreender melhor o encontro com Aninha a partir do pensamento da filósofa Nancy Mangabeira Unger, em seu livro *Da Foz à Nascente: o Recado do Rio* (2001, p. 71):

Na medida em que acolhe a presença dos seres e das coisas, o ato de pensar é *phylia*, deixar-se tocar pelo outro afinidade e amizade.

Entendida como inserção do homem o mundo, postura existencial, a amizade passa por uma abertura fundamental ao dinamismo do real, no qual somos também expressão. Essa abertura é, por sua vez, solidária da capacidade humana de maravilhar-se, de encantar-se, de acolher a presença do extraordinário no ordinário. Afirma, assim, uma outra ordem através da qual os diversos níveis de realidade podem ser compreendidos. O ser que se coloca em estado de afinidade e de consonância com os demais seres pode ouvir a sua voz e conhecer os seus mistérios.

Durante todos esses anos, acompanho a luta das mestras sertanejas e sigo seus ensinamentos sutis e amorosos, que têm um valor incomensurável para a minha formação como pessoa e artista. São ensinamentos ancorados na Alegria, vêm diretamente de sua ligação com a Natureza e com o sagrado. Para a filósofa, essas pessoas, mesmo vivendo grandes dificuldades,

[...] interagem com a terra onde habitam e desenvolvem um nodo de sociabilidade, modos de se relacionar com a natureza, experiências do sagrado, que dão testemunho de uma força de criatividade [...]. Este modo próprio de experienciar a vida se configura como um manancial a partir do qual uma sabedoria de vida pode florescer (UNGER, 2001, p.17).

Seu “nodo de sociabilidade”, no meu entender, refere-se ao que nomeamos de cultura popular brasileira, que, segundo Lydia Hortélio (2012),

Agrega a música, a dança, o intercurso com o outro, a roda e não conhece envelhecimento [...]. É o segundo momento da Infância— é gente grande Menino [...] em suas comunidades cantam para trabalhar, cantam para rezar e cantam para brincar.

Sua “força de criatividade” reconheço como alegria e vem diretamente das cantigas e sambas brincados em rodas, que integram todas as dimensões do ser, como também pessoas de todas as idades. O Samba de Lata de minhas das mestras quilombolas e as Rodas de Verso, brincados também por elas e por Aninha, são formas de experienciar a vida, que não

dividem em infância e idade adulta como nós começamos a fazer quando passamos a “colocar um pedágio no tempo”, como nos adverte Lydia Hortélio<sup>30</sup> (2012).

Os sambas quilombolas batucados por Dinha, em uma lata de querosene, fazem as mulheres e crianças sambarem, girando suas saias rodadas, e cantando juntas. As Rodas de Verso fazem parte do repertório da Música Tradicional da Infância, todos estão de mãos dadas e, em movimento, cantam um refrão que é intermeado por cada participante, que improvisa um versinho. Segundo Lydia:

É uma música para ser *brincada* [...] não há duas iguais. Antes constatamos variações infinitas, geradas pelos impulsos da melodia que emprestam a cada *Roda*, seu caráter particular, atmosfera única e movimento próprio. A música determina a maneira de ser, o fraseado plástico, a linguagem específica de movimento, a moviment-ação particular de cada *Brinquedo* (HORTÉLIO, 2012, p.2).

A maioria dessas cantigas tem relação direta com o trabalho que o povo fazia, ou ainda faz na terra, ligados a tudo com que interagem de perto, principalmente as plantas e bichos que veem e que viam.

As cantigas sobre os bichos eram (e são) as que mais me encantavam: formigas, tamanduás, preás, cobras, bodes, besouros, muitos pássaros e uma onça “da malha amarela”, das mestras quilombolas de Tijuacu; nela mãe e filha dialogam:

*Mamãe olha a onça  
Da malha amarela.  
A onça só pega  
Quem mexe com ela.*

Aos poucos, fui condensando a minha atenção nesses bichos. Deixei que o tempo decantasse as suas imagens. Segui seus cantos, suas pegadas e grunhidos e cheguei à mata. Ela os abrigava! Lá estaria a onça, há tanto tempo desaparecida. Haveria mata naqueles sertões?

---

<sup>30</sup> Este conceito é desenvolvido por Lydia Hortélio no vídeo O Quintal das Crianças (DVD de 52min.), realização de 2012 do CRIA-Centro de Referência Integral de Adolescentes; Casa das 5 Pedrinhas e Rede Ser-Tão Brasil, com o apoio da Secretaria de Cultura e da Universidade Federal da Bahia (através de meu projeto de extensão), que teve como objetivo divulgar a experiência do Quintal das Crianças, realizada nos municípios de São Gabriel e Boa Vista do Tupim (em 2009 e 2011), integrantes da Rede Ser-Tão Brasil.

### 3.1.4 A história das Primeiras Águas

Em 2008, em atividade da Rede Ser-Tão Brasil, conheci no município de São Gabriel a educadora e militante da cultura popular e da agroecologia, Edileuza Alves da Silva. Leu, como é conhecida, me contou uma história de sua meninice. Seu relato marcou definitivamente minha ligação com o sertão e implicou a realização de minha pesquisa de investigação cênica no doutorado.

Com as cores de minha memória, volto-me para essa história:

Leu morava na zona rural e lembra de seu pai, que, num determinado dia, chamava os filhos e dividia entre eles sementes de feijão, de vários formatos e cores, que guardava em garrafas que ficavam em prateleiras na cozinha.

As crianças recebiam as sementes e, apertando-as em suas mãozinhas, saíam correndo pela estrada de barro para as trocarem com os vizinhos. O pai distribuía as sementes naquele dia e momento, pois era conhecedor do Tempo e havia sentido os muitos e sutis sinais da natureza, como avistando as *primeiras águas* – as flores que anunciavam a chuva.

Essas flores, como eu aprendi, se abrem nos caminhos do sertão antes da chuva chegar. Elas iluminam a consciência dos conhecedores do Tempo. Este é um conhecimento sertanejo que os mais antigos ainda têm: Eles e elas leem as cores, os cheiros, os ventos, as temperaturas que chegam aos seus sentidos, o aviso dos entes. As crianças eram as mensageiras do novo tempo quando corriam pela estrada com as sementes para distribuir aos vizinhos, como as flores também eram com o nome que tinham: primeiras águas. Elas precipitavam em poesia o verdejar que viria compor a paisagem com a plantação do feijão.

Eu olhava a contadora da história e a menina Leu, elas estavam unidas, desafiando o tempo, como eu, ali presente com a menina que fui, a imaginar aquela paisagem; nela se alinhavavam nossas “*imagens amadas*, guardadas desde a infância, na memória”, às quais se refere Bachelard (2006, p.20).

Leu me ensinava o modo sertanejo de lidar com a escassez nos tempos de estiagem e, nós duas (ela contando e eu escutando) nos deixávamos levar pela poesia que emanava das *primeiras águas*, cada uma por suas memórias e imaginação. Eu corria junto à Leu menina pelo caminho de terra, e a flor se abria para mim em câmara-lenta, amarela, em textura de papel de seda, japonesa, como um pedido a ser consagrado pelo teatro.

Com Bachelard (2008, p.190), percebi que percorria o “caminho do devaneio da imensidão”, e nele “o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação”. Essa consciência dizia de minha disponibilidade de dialogar com os seres e com as coisas; dizia da Amizade, pela qual chegaríamos às possibilidades diante do inesperado da criação e da vida.

A criação cênica seria um trajeto com os grãos nas mãos, para serem trocados com a vizinhança como fazem, ou faziam as crianças do sertão. Comportaria a dimensão ética da autodescoberta.

### 3.2 O TEMPO SEMENTE

Na nossa tradição, um menino bebe o conhecimento do seu povo nas práticas de convivência, nos cantos, nas narrativas [...] Os sinais internos, os sinais subjetivos são a essência mesma daquele coletivo. Então você passa a compartilhar o conhecimento, os compromissos e o sonho de seu povo. As grandes festas se constituem em instantes de renovação permanente do compromisso de andar junto, de celebrar a vida, de conquistar as suas aventuras. Então a nossa tradição consiste, de maneira resumida, nesses eventos. A formação é isso.  
(KRENAK, 2015, p. 87)

Minha busca na arte comportava o saber indígena de respeito à natureza e aos ancestrais, e o sentido de liberdade e compartilhamento próprio da infância, presente no devaneio poético das *primeiras águas*, em seu misterioso florescer, dizia dessa disposição pelo teatro. Com ela procurei, em 2013, Eliete e Rubenval e lhes propus a realização de uma experiência multicultural, dando continuidade a processos de colaboração.

Essa experiência, como meu estudo de doutorado, foi sendo formulada na intenção de dar visibilidade às imagens que ressoavam da flor que anuncia a chuva para o plantio, das matas com seus bichos em-cantados, da poesia comunitária e plástica do Teatro Ereotá e da sabedoria das mestras sertanejas. Seria uma experiência essencialmente colaborativa e multicultural, na qual, além de encenadora, colocava-me como aprendiz na sintonia mitopoética do Encontro e do Brincar uma história conjunta. Esta proposição atendia às necessidades do Ponto de Cultura ACTU, referentes à sua continuidade e renovação, a partir da formação de seus artistas-educadores e jovens-atores e atrizes, comportando meus estudos sobre a estética e pedagogia de teatro que já experimentava com eles, com as mestras sertanejas (e pretendia aprofundar), valorizando a sua irradiação no ambiente universitário, através do ensino, pesquisa e extensão. Abarcava várias indagações minhas como artista:

Haveria infância sem quintais, rios e bichos? Haveria natureza sem crianças? Haveria arte sem o Brincar? Até quando o canto das mestras resistiria? E mais especificamente: Como se materializaria uma encenação a partir das imagens de imensidão? Como a cena germinaria pelo sinal das *primeiras águas*?

Essas questões diziam de minha apreensão crítica do mundo e de minha aspiração. Com elas, iniciamos a elaboração conjunta de nosso projeto, a partir de escutas mútuas e escrita coletiva, em encontros semanais durante o ano de 2013. Nesse período, convidei a artista Lia Cunha (então estudante de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA), para integrar a equipe, como cenógrafa e artista visual, e as produtoras Carmem Palumbo e Carol Almeida para nos ajudarem na captação de recursos. O esboço do projeto de captação de recursos para o processo de criação e encenação das *Primeiras Águas*, contendo objetivos, ações, cronograma, recursos humanos e materiais, foi concluído em 30 de agosto de 2013. Esse processo de construção coletiva contribuía com a expansão de nossa consciência sobre os interesses, necessidades e ideias que nos moviam, repercutindo nas sucessivas versões do projeto que enviávamos a diversas fontes financiadoras. Paulatinamente, fomos obtendo respostas negativas das possíveis instituições apoiadoras, e chegamos a março de 2014, data que planejamos para iniciar o projeto. Então, Eliete e Rubenval decidiram destinar os poucos recursos disponíveis do Ponto de Cultura para que nosso cronograma fosse realizado como o previsto. Finalmente, em junho de 2014, conseguimos a aprovação do projeto encaminhado para o Edital ProExt-Artes da UFBA, que viabilizou a montagem da Cena-Experimento como havíamos planejado, garantindo a vinda das mestras sertanejas e a aquisição do que ainda faltava de material para o cenário e figurino.

Com Eliete e Ruvenval, eu vivenciava todo este processo de identificação de nosso projeto comum e conhecimento mútuo como um rito. Em sua casa ou no Teatro Ereotá, eles me recebiam, abrindo as portas de seu “lugar”, para que eu conhecesse seus parentes e vizinhos, a sua comunidade; nesse percurso afetivo e imaginativo, eu acolhia o *ethos* comunitário que permeava o modo de viver e de fazer teatro do casal de artistas-educadores. Em nossos encontros, compartilhávamos lembranças de nossas infâncias e líamos trechos de poemas e da *Odisseia* e do *Grande Sertão: Veredas*, obras às quais eu me dedicava nos estudos do doutorado<sup>31</sup>. Dessa forma, a aventura cênica a qual iríamos empreender era enriquecida por *imagens irradiantes*, que reconhecia como o aspecto mais importante da pedagogia de teatro que me propunha a realizar. Nelas estava contido um tempo raro, um

---

<sup>31</sup> Estudos também realizados cursando a disciplina Tópicos Especiais em Hermenêutica: Filosofia e Literatura, ministrada pela professora Nancy Mangabeira Unger.



conhecimento sensível, um “pensar” que se relaciona à irradiação que emana de imagens, como verifiquei com o *cogito* do devaneio, de Bachelard (2006, p.146-147):

[...] o ser do sonhador de devaneios se constitui pelas imagens que ele suscita. A imagem nos desperta de nosso torpor, e esse despertar se anuncia num *cogito*. Uma valorização a mais e eis-nos em presença do devaneio positivo, de um devaneio que produz, de um devaneio que qualquer que seja a fraqueza daquilo que ele produz, bem pode ser denominado devaneio poético [...] Um *cogito* se assegura na alma do sonhador que vive no centro de uma imagem irradiante.

O Encontro, como princípio de nossa obra-pensamento “conectava tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias” (RANGEL, 2013, p.2). O meu desafio seria deixar que o *cogito* de meus devaneios se assegurasse em minha alma para que seguisse viagem com as crianças. Elas corriam no caminho de terra, com as sementes nas mãos para trocar com a vizinhança e brincavam nas ruas cimentadas de Itinga; era Eliete menina, em cima de um burrinho no sertão de sua infância, e Rubenval, correndo pelos quintais arborizados que existiam antes em Itinga. Como também Aninha, ajudando seus pais no roçado, e as quilombolas meninas vendo a onça aparecer, de surpresa, para depois cantá-la. Da infância, as imagens irradiavam a sua força, elas chegavam perpassando sertões e mares. E a flor abria-se no fluir dessas primeiras águas.

Chegavam-me novas perguntas: por onde começaríamos o processo criativo cênico? Estávamos como “assuntando” os sinais do tempo da estiagem. Até que imagem das *primeiras águas* (pelo *cogito* do devaneio) me chamou às crianças sertanejas e às que testemunharam o começo da história do Teatro Ereotá, na garagem da casa de Eliete e Rubenval, assistindo a seu teatro de bonecos. O Ereotá Grupo de Teatro, na época, não integrava crianças, mas Eliete e Rubenval aceitaram o desafio e planejamos o início de nosso projeto a partir de uma Oficina de Animação para as crianças. Com elas seguiríamos à encenação. Nesse contexto operatório da pesquisa, reconhecia que o Erê, entidade mensageira e criança presente no Ereotá, já nos mostrava os caminhos.

A Oficina de Animação teria como tema os bichos, companheiros de todas as crianças e habitantes das cantigas das mestras sertanejas, que tanto me encantavam. Os jovens atores e atrizes participantes do Grupo Ereotá de Teatro seriam convidados a se integrar ao processo criativo, para que ampliassem sua formação artística e pedagógica, atendendo à necessidade explicitada por seus coordenadores. A participação dos jovens atores e atrizes seria opcional, de forma que pudessem escolher permanecer ou não na experiência, de acordo com a

motivação que desenvolvessem nos primeiros encontros com as crianças, e com suas possibilidades reais de assumirem a presença nos dias combinados.

As mestras sertanejas viriam de seus municípios algumas vezes para formações musicais e interações criativas com o grupo de crianças e adolescentes. Assim desenhamos nosso projeto.

Para trazer as mestras dos seus municípios, tínhamos de conseguir a aprovação dos projetos, o que não aconteceu até agosto de 2014. Mas a escassez financeira não impediu o sonho, pelo contrário, nos fez achar a justa medida deste teatro que já se esboçava pelos princípios do Encontro. A chegada das mestras de seus sertões só aconteceu em setembro de 2014, uma semana antes das apresentações da Cena-Experimento, justo no tempo preciso. Este fato, entre outros, me fez compreender que é o *cogito* do devaneio que produz o tempo alargado, no qual devemos *con-fiar*.

No percurso criativo que empreendemos, tive o desejo de comunicar aos meus parceiros o fluxo de imagens que recebia, colocando no presente o que começávamos a criar juntos. Este foi um movimento espontâneo, que se apresentou pelo princípio do Encontro, portanto, intrínseco e necessário ao processo, para dar clareza (comunicabilidade e visibilidade) ao projeto poético. Este desejo produziu um procedimento metodológico: o compartilhamento de nossos conhecimentos sensíveis por correio eletrônico<sup>32</sup>. Esta troca de “cartas” via *e-mail* foi chamada de “Diário Epistolar” por Lia Cunha, que assumiu a responsabilidade de guardá-las.

Reverendo este *diário* na linha do tempo, identifiquei marcos conceituais ligados às imagens, que denominei de Ideias-Intuições e Encontros de Criação. As Ideias-Intuições correspondem justamente a este Tempo-Semente de nosso processo colaborativo, quando compartilhávamos devaneios. Os Encontros de Criação abarcam os sete meses posteriores, dedicados à criação cênica, envolvendo todos os participantes e resultando na Cena-Experimento.

Adiante, seguiremos o caminho cronológico do Diário Epistolar, identificando as Ideias-Intuições, que nos preparavam para os Encontros de Criação.

---

<sup>32</sup> Este compartilhamento via correio eletrônico ocorreu durante o período de setembro de 2013 a agosto de 2014, correspondendo ao desenho de nosso projeto comum/acolhimento dos primeiros devaneios, até o final do processo de montagem da Cena-Experimento.

### 3.2.1 Ideias-Intuições

Nós, os meninos, que cresceram comigo, cresciam com o pé livre [...].  
 Pé livre, cabeça livre. A gente andava pisando na pedra, pisando no chão. A gente ia por dentro da água metendo o pé, assim, no fundo e a gente sabia que o fundo era matéria orgânica que estava podre, de material que estava ali. Aquelas coisas que caíam de folha, de mato. Ou se o chão era de areia, ou uma laje de pedra. A gente ia pegando tudo isso de sensação. Era o nosso pé que ia lendo o chão pra gente.  
 A gente estava aprendendo.  
 (KRENAK. 2015, p. 192)<sup>33</sup>

As ideias-intuições partiram dos ensinamentos das aulas das professoras Sonia Rangel<sup>34</sup> e Nancy Mangabeira Unger<sup>35</sup>, do encontro com obras de artistas, durante o processo dialógico com meus parceiros e a elaboração de nosso projeto comum e, afinal, de minhas memórias, principalmente sensações de criança, ainda guardadas no pé que brincava no chão e ia aprendendo, “tateando o mundo, tateando a terra”, como nos diz Krenak. Refere-se ao acolhimento das imagens que ressoavam das *primeiras águas* e alimentam a nossa sensibilidade em direção à criação; do trajeto receptivo do Mistério que se insinuava pelo exercício de nos colocarmos à escuta daquilo que aflora, nos surpreende e encanta.

#### 3.2.1.1 A Onça

A primeira mensagem que enviei para meus parceiros Eliete e Rubenval, em 22 de setembro de 2013, continha o *site* do vídeo *Caretas e Zambiapunga*, uma realização de Josias Pires, da série Brasil, Singular e Plural<sup>36</sup>. Nesse vídeo, os artistas-professores Armindo Bião e Carlos Petrovich<sup>37</sup> apresentam as máscaras de bichos de chifres e bocarras escancaradas: “o mundo do mistério e do espanto” do Recôncavo baiano. Os dois queridos colegas, atores-professores, já rimavam no reino dos encantados e suas falas, no vídeo, repercutiam em mim,

<sup>33</sup> Ailton Krenak, líder político e intelectual indígena foi um dos fundadores da União dos Povos Indígenas; nasceu em 1953 numa pequena tribo na região do Vale do Rio Doce.

<sup>34</sup> Estas aulas ocorreram através das disciplinas Processos de Encenação e Teorias do Imaginário.

<sup>35</sup> As aulas com a professora Nancy Mangabeira Unger referiram-se também a minha participação, como doutoranda, na disciplina Aspectos Filosóficos da Crise Ecológica.

<sup>36</sup> Para conhecer o vídeo, acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=mzg-j9scgqw>>.

<sup>37</sup> Armindo Bião (1950-2013), ator de máscaras e professor-pesquisador da Escola de Teatro, dedicou-se à criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, tornando visível e necessário para as artes cênicas o estudo das diversas práticas realizadas fora dos modelos dominadores, através da Etnocenologia. Carlos Petrovich (1936-2005), ator, diretor, escritor e arte-educador, foi aluno da primeira turma da Escola de Teatro, atuou em filmes e peças de teatro de consagrados diretores e teve grande influência na formação de artistas e arte-educadores; era Ogã de Ogum do Ilê Axé Opô Afonjá e difundia os ensinamentos da cultura afro-brasileira através da criação de livros de história e atuação comunitária.

as suas presenças-ensinamentos, através da valorização da cultura afro-brasileira e da etnocenologia, “[...] dando meios aos seus praticantes para desenvolverem seus próprios sistemas de referência, para se liberarem das ideologias dominantes e resistirem à uniformização cultural” (KHAZNADAR, 1997, p.59).

Com essas referências vivas, beneficiava-me de uma “tranquilidade lúcida” (BACHELARD, 2006, p.60), nutrindo-me das imagens do vídeo e também de uma Onça, em máscara, que me *assuntava* da estante de livros de minha casa. A onça, por estar no topo de cadeia alimentar, é essencial para a manutenção da diversidade biológica do ecossistema catingueiro. Segundo o Plano de Ação Nacional para a Conservação da Onça-pintada:

Apesar de sua importância biológica e também cultural, o maior felino das Américas encontra-se ameaçado pela degradação do hábitat e pela caça, carecendo de uma mobilização da sociedade e de todas as esferas governamentais em torno de sua conservação (BRASIL, 2013, p. 5).

A Onça, na minha imaginação, é a guardiã da Mata do Quilombo de Tijuacu. Agora, só vivia em uma cantiga das mestras quilombolas. O que fazer para que ela volte?

A minha onça em máscara me dizia que estaria presente na cena, como a onça mítica que ainda não está em extinção. Ela era também Dionísio, “[...] o deus da aparição, de aspecto fantasmagórico e alucinante cujo símbolo é a máscara”, a infinita profundidade da vida que enlaça a morte e “[...] torna prodigiosa a própria alma humana unindo-a com o infinito” (OTTO, 2006, p.162). A onça em máscara trazia do mundo dos encantados, Bião e Petrovich, afirmando a alegria perturbadora do teatro. Um teatro em aproximação com a mão do homem que modela a máscara, com seus ritos de quintais e ruas, com o movimento humano livre e sem retoques, com o delírio feliz que aproxima as pessoas.

A repercussão desse vídeo, com a presença dos artistas-professores, alimentou meus encontros com Eliete e Rubenval: identificamos nosso desejo comum em direção ao encantamento, semelhante àquele que os bichos assustadores do vídeo nos provocavam, tanto por sua estética, quanto pela ação dos brincantes mascarados nas ruas. Nossa busca a seria pela força vital que víamos contida naquelas máscaras do Recôncavo, fruto de um fazer/prazer artesanal ritualístico que fazia eclodir a matéria que as compõe em sua textura crua, acentuando o misterioso, a própria terra, o imponderável do bicho homem e o viço do artista popular em sua capacidade desestabilizadora. Com essa percepção, definimos que não haveria retoque nos bichos (fantoques) que seriam criados pelas crianças. Deixaríamos eclodir, na massa de papel, a gestualidade-imaginação de cada criança e o afeto que nutriam

pelos bichos. Decidimos também que as marionetes do acervo Ereotá também habitariam a nossa criação, além de minha onça, em máscara.

A voz de Petrovich continuava a ressoar: “O homem pode ter criado a máscara para ir além do limite humano e se aproximar, ao mesmo tempo, da Natureza e do sobrenatural”. A Onça-Dionísio me olhava da estante neste tempo-semente. Eu desconfiava que o deus da aparição preparava a nossa pajelança.

### 3.2.1.2 Camaradagem

Na segunda mensagem que enviei para meus parceiros do Teatro Ereotá, incluí um desenho das crianças pataxó, referindo-me à palestra a que assisti da professora indígena sobre sua experiência de educação na Aldeia Muã Mimatxi, em Minas Gerais. Na palestra, a professora, que se dizia analfabeta, apresentou sua forma de educar e sua sabedoria, destacando um dos pilares de sua cultura, a “camaradagem<sup>38</sup>”.

Os ensinamentos da professora pataxó foram expostos com simplicidade e profundidade, a partir de sua experiência vivida com as crianças, demonstrando o que a filósofa Nancy Mangabeira Unger denomina de “humildade ontológica”, uma atitude de reverência diante da vida. A educadora pataxó era a porta-voz da tradição oral de sua tribo e nos convidava a compreender o que garantia a vitalidade de sua cultura.

Associei o ensinamento da professora indígena à arte do *griot* ator Sotigui Kouyaté<sup>39</sup>, estudada por Isaac Bernat (2013, p.225), “[...] que vem de uma tradição que prioriza o sentido comunitário nas relações humanas e que não separa o homem da natureza, os vivos dos mortos e o visível do invisível”. Esses ensinamentos revelam a “sabedoria do encanto”, à qual a professora Nancy Mangabeira Unger (2001, p.88) se refere ao falar de Valdemar, um sertanejo e conhecedor do sertão:

[...] afirma determinados valores que levam o homem a uma celebração da própria vida no que ela tem de essencial: a fraternidade e o respeito por todos os seres vivos”, uma sabedoria do [...] tempo místico em que o homem pode perceber que tudo é falante.

<sup>38</sup> Esta fala ocorreu durante o IV Seminário Internacional Teias da Cidadania – Ocupar a cidade: educação integral em movimento, de 24 a 27 de setembro de 2013, promovido pelo Grupo Teia (Territórios, Educação Integral e Cidadania) da Faculdade de Educação da UFMG.

<sup>39</sup> Segundo o pesquisador Bernat, o *griot* ator Sotigui Kouyaté (1936-2010), da etnia malinca (região de Mali), transmitia os conhecimentos passados de pai para filho, seguindo a tradição oral dos primeiros *griots* do Império Mandinga da África Ocidental.

Pela sabedoria do encanto, as crianças da Aldeia criaram sua representação visual de Camaradagem, que vemos abaixo e tanto me inspirou:



Figura 1 – Pintura das crianças pataxó sobre a Camaradagem.

A Camaradagem na pintura era a sabedoria pataxó da Aldeia Muã Mimatxi, a realidade movente e ascendente de gente, árvores, bichos, água, terra, céu, na redondeza colorida e sem-fim das águas azuis que interligam o debaixo ao de cima. Acolhi a imagem da pintura e, com Bachelard (2008 a, p.241) percebi que “[...] na paisagem arredondada, tudo parece repousar. O ser redondo propaga a sua redondeza, propaga a paz de toda redondeza”. Assim, reconheci, na Camaradagem, o arredondamento integrador da dimensão cósmica que sustenta a experiência de pensar extraordinária da realidade dessa Aldeia indígena, que pude conhecer posteriormente, através do texto de seus educadores:

A visão de saúde para os pataxós está ligada a três mundos: o vegetal, o animal e o mineral. A gente está neste ciclo e devemos pedir ao espírito, ao dono da árvore, licença para tirar a planta. Grande profundidade de princípio está ligada à natureza. A vida nossa começa no mar, tudo vai para o mar. As estrelas, o caminho das águas, o sol, tudo tem o saber. A cura viaja pelo caminho do sol e da lua. A folha e a casca têm que procurar o caminho da lua e do sol. Se você não tirar assim não vai ter cura. A árvore passa a ser nossa irmã quando ela cura, a gente passa a ter a seiva da árvore. A árvore passa a ser parente da gente, passa a ser nossa irmã.

O filho quando precisa da planta é como madrinha. Neste mundo das plantas, a saúde é você estar em equilíbrio com os três mundos. Quando se agride um animal, se agride uma planta, talvez você possa se agredir de uma forma diferente. Você tem que saber! É o espírito que liberta a gente das coisas. A saúde da gente está ligada à natureza, nós reencontramos o nosso espírito na Terra de Itapecerica.

Aqui sempre buscamos interagir o conhecimento do nosso povo com o conhecimento de fora, por isso sempre estamos “com um pé” na aldeia e outro no mundo. Assim a gente compreende mais a vida dos nossos velhos, o

presente e traçamos o nosso futuro. Com esse trabalho, os velhos são os nossos guias.

Os nossos velhos dizem que o sonho é sagrado. Um sonho veio nos visitar e trouxe uma pena. Essa pena é a nossa liberdade de voar espiritualmente. O sonho nos fortalece e nos ensina a viajar e a trabalhar. Então, estamos fazendo tudo isso juntos, a viagem dos sonhos e a outra viagem que é a pesquisa com o nosso povo e com outros saberes de outros povos, através dos livros, vídeos etc. (KANATYO et al., 2012).

A palavra *real* em nossa língua designa a realidade, mas também o majestoso, como destaca a filósofa Nancy Mangabeira Unger em seu livro *O Encantamento do Mundo: Ecologia e Espiritualidade* (2000, p.5). A professora e as crianças indígenas da Aldeia Muã Mimatxi me fizeram ver a dimensão majestosa, a “realeza” de sua realidade – a sua poesia – por sua forma de sociabilidade, que integra a Natureza e a ligação com o divino. A partir dessa experiência de pensamento, pude compreender o real e o que somos, reatando com outras formas de percepção de reencantamento do mundo, “[...] nas quais o Universo se revela, e é o que a ciência volta a descobrir, como uma tessitura de fios da qual nós fazemos parte, uma grande dança cósmica da qual nós também somos gestos” (UNGER, 2001, p.56).

Receber as crianças de Itinga, com seus sinais do tempo novo, seria celebrar a Camaradagem, em cores e texturas de nossa Real-Idade.

### 3.2.1.3 A Terra

Na terceira mensagem enviada, pedia que meus parceiros assistissem ao vídeo *A caverna dos Sonhos Esquecidos*<sup>40</sup>, documentário do Werner Herzog (2011). O filme é sobre a Terra e o dentro de nós, quando pela caverna Chauvet, no sul da França, vamos em direção à descoberta da invenção figurativa *cro-magnon*, às pinturas rupestres de mais de trinta e dois mil anos, intactas, congeladas no tempo.

Cavalos, ursos, rinocerontes, bisontes, lobos, leões, alces e uma pantera. E os seus olhares. Bichos magníficos interagindo com as camadas espiraladas de pedra. Em suas doces existências, eles nos mostram o sonho dos homens nos primórdios do mundo, em sua fluidez, transmutando-se em planta, em pedra, em animais, sem barreiras entre o seu mundo e o sobrenatural. Os bichos me chamavam ao meu silêncio pelo olhar que me lançavam. Através deles, voltava-me para os ensinamentos do *Grande Sertão: Veredas*:

---

<sup>40</sup> Esta mensagem foi enviada aos meus parceiros em 9 de outubro de 2013. O documentário *A caverna dos sonhos esquecidos* está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IzcregYsle4>. >

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais (ROSA, 2001, p.438).

Os bichos pintados na pedra, além da beleza, mostravam-me os seres que acolheram a evolução e, portanto, podiam ser criadores e espectadores da criação. Na caverna nascia o teatro. Estávamos caminhando em direção a sua compreensão e a nós mesmos.

No final do filme, em cima da terra, a poucos quilômetros da caverna, o cineasta nos mostra uma usina nuclear produzindo atmosfera tropical lúgubre, onde vivem crocodilos albinos resultantes de mutações genéticas. Eles nos olham com seus olhos rígidos e opacos. Como conseguimos abandonar a Beleza?

Essa pergunta me foi respondida por uma indagação de Bachelard (2008, p.157), fazendo-me refletir sobre o nosso tempo-semente: “[...] por trás desta vida, numa luz primitiva, não se poderia descobrir uma vida mais modestamente terrestre?” Saramago complementava, no filme *A Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho (2001):

Gasto boa parte do meu dia, no jardim, aí fora. Esta preocupação minha com aquilo que cresce. Estou a falar das plantas e aquilo que está a passar nas plantas, a flor, o fruto, enfim, tudo isso. Se estão mal, se têm alguma praga. No fundo talvez tenha outra razão que eu não tenha pensado antes, de como, enfim. Eu tenho setenta e sete anos, como a minha vida se vai aproximando do fim é como se eu tivesse a necessidade de assistir. De ver aquilo que de alguma forma está ainda no princípio, porque está a crescer.

Era mesmo o nosso caminho que estava sendo posto à prova. Seguiríamos com os poetas aos sonhos aquecidos pelo encontro, ao que não queríamos, nem podíamos esquecer. Eu, a mim mesma, às minhas fontes.

### 3.2.1.4 A Mata

No meio do dia, vi meu quintal em verde-luz e o fotografei. Senti a necessidade de compartilhar a foto com meus parceiros, com um título: Quintal em verde (2013)<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> Comunicação enviada em 29 de dezembro de 2013.





Foto 25 – Quintal em verde (2013).

Estudando *A Poética do Espaço* (BACHELARD, 2008 a, p.25), compreendia que algumas imagens evocam “[...] luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo”. Compartilhando a foto de meu quintal, buscava trazer à luz as recordações felizes de minha infância, que se associam a outras imagens poéticas dos espaços da intimidade e da imensidão íntima, como a Floresta, a Árvore, o Ninho, a Concha, o Pássaro, apontadas pelo filósofo sonhador. Essas imagens gestavam uma trama imaginativa acolhedora do processo criativo das *Primeiras Águas* que compartilhei, nesta mensagem, com meus parceiros:

*Da Concha, os bichos saem nas noites do sertão. Os Ninhos caídos na terra acolhem as mulheres cansadas de caçar água. Lá no céu, Pássaros brancos arredondam o horizonte. Eles voam, riscando de giz o mais alto do caminho por onde as crianças correm, espalhando sementes. Uma Semente, somente uma, na mão de uma criança está pronta para brotar. A criança sente o jorrar musical da água nela, enquanto um pano em tom de mil folhas se expande pelo vasto som e some vento. A Árvore é uma. Uma só no pasto onde as mulheres cantam seu canto de trabalho e brincam de chamar a chuva, os bichos e a Floresta. Eles estão vivos. Nós os vemos chegar.*

Esse exercício textual repercutia lembranças e devaneios remotos de imensidão íntima das “extensões arborizadas” – do meu quintal de menina às matas amazônicas trazidas pelas histórias de meu pai até à mata sertaneja, onde a onça habitava. Nessas imagens, não havia contradição. Com a Mata e seu aparente oposto, o Sertão, convivíamos com a “espacialidade poética” da imensidade, como nos sinaliza Bachelard (2008 a, p.207).

Para mim, a mata era caminho, um estado de alma presente, uma *imagem de ser* que ativava meus devaneios no reconhecimento da solidão reconfortante de minha infância. Aninha Umburana, com suas cantigas, nos ajudaria a encontrar nossa infância nesse caminho, com os lindos versos da tradição sertaneja.

*Se eu soubesse que tu vinhas  
Eu mandava te buscar  
Dentro de um balão de vidro  
Com jeitinho pra não quebrar.*<sup>42</sup>

Minha perspectiva como encenadora, era chegar às crianças, para, com elas, encontrar “[...] o valor humano de nossos espaços amados e espaços louvados” (BACHELARD, 2008 a, p.19). Pelas imagens simples da intimidade e da imensidão, o sertão seria *ser-tão*, com infinitas possibilidades. Acompanharia o jagunço Riobaldo, compreendendo que o “sertão é o sozinho [...]. Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325).

### 3.2.1.5 O Fogo



Foto 26 – A onça no céu sobre a Baía de Todos-os-Santos (2014)<sup>43</sup>.

No céu de fim de tarde de verão, a Onça me mostrou seu salto de Fogo. Seu sinal veio pelo Ar, em nuvem. Consegui fotografá-la e enviei a imagem para meus parceiros do Teatro Ereotá, ressaltando a sua aparição e incluindo este texto de Bachelard (2006, p.1): “Uma imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência”.

A Onça no céu apareceu de maneira inesperada, como fazem as onças míticas, as estrelas cadentes e as pessoas especiais. O salto em fogo era Epifania. Manifestação do alto. Força mensageira. Sua imagem aérea trazia para mim um calor, uma proximidade, uma alegria. Seria o calor da toca, a sua morada ancestral, o de dentro da Terra, onde encontraríamos sinais do mundo humano, onde ardia o fogo que só ela conhecia e que um dia perdeu?

<sup>42</sup> Este versinho de domínio público é cantado por Aninha Umburana nas Rodas de Verso.

<sup>43</sup> Mensagem enviada em 23 de janeiro de 2014. *Vejam o que vi no céu na tarde de hoje: a onça. Maria Eugênia*”.

A onça do fogo, em suas ambiguidades, me dizia da perda das matas, dos bichos e das culturas ameríndias que transpassavam o projeto *As Primeiras Águas*, e o justificavam, mas dizia também do Desejo de Conhecer a nós mesmos e nossas formas de fazer teatro, que, no homem pré-histórico, acompanhava o desejo de amar, como apresenta Bachelard (2008, p.83).

Em sua manifestação, a onça de fogo *re-velava* o meu pensamento encarnado em impulso de segui-la. Esse movimento nascia do silenciar que experimentava nos estados de devaneio, em acolhimento ao mistério vivo na beleza das coisas.

A partir da imagem da onça no céu, eu e meus parceiros fomos ler juntos o mito dos índios Kayapó sobre a origem do fogo, no livro *Botoque e o Jaguar: a origem do fogo*, de Claudia Roquette-Pinto, baseada na obra *O Cru e o Cozido*, de Lévi-Strauss (2004), de que faço uma síntese a seguir:

A Onça levou para sua toca um curumim que viu preso em cima de uma palmeira. Ela salvou o menino, o abrigou e o alimentou com uma coisa nunca antes provada por ele, a carne assada. O segredo do Fogo foi confiado ao menino que a onça criou como filho. O menino aprendeu com a Onça tudo que precisava para se transformar em homem e traiu o bicho, roubando o Fogo com sua tribo. O fogo, a Onça jamais retomou para si. .

Lévi-Strauss (2004), no livro *Mitológicas I*, nos faz compreender que o cru é metáfora da natureza e o fogo, da cultura. Com o roubo do fogo, os homens transformam-se em caçadores e os animais em caça; o mito marca, portanto, essa virada radical da cultura e a impossível reconciliação entre gente e bicho, a separação entre Homem e Natureza.

A onça mítica me chamou para uma reconciliação, através da cena. Ela estaria na cena. Como apareceria?

Imaginei que o mito indígena sobre a conquista do fogo poderia ser contado em torno de uma fogueira; não só diria da separação entre o homem e o animal, mas de nossos ancestrais mais “afáveis ante o prazer” (BACHELARD 2008 b, p. 43), aprendendo a cantar ao som do ritmo dos gravetos que esfregavam para acender fogo; o ser humano amoroso, em seu festejar. Percebia, com o filósofo sonhador que

O fenômeno pelo fogo é o mais sensível de todos; é o que deve vigiar melhor; é preciso ativá-lo ou abrandá-lo; é preciso encontrar o *ponto* de fogo que marca uma substância como o *instante* de amor que marca uma existência. (BACHELARD, 2008 b, p.86).

A onça, em sua imagem de fogo, acompanhada de Bachelard, fazia-me reconhecer que, na lógica íntima do processo criativo das *Primeiras Águas*, deveríamos achar o Ponto do Fogo “para favorecer as dialéticas alertas que dão ao devaneio sua verdadeira liberdade e sua verdadeira função de psiquismo criador” (BACHELARD, 2008 b, p.164).

Estávamos em fevereiro, perto do início dos Encontros de Criação com as crianças e alguns jovens de Itinga. Vi a onça no céu no seu instante de amor, aparição do fogo em sua luz, fogo tornado espírito para que o teatro cumprisse a sua função de celebrar o encontro. Com a Onça-do-Fogo “[...] de vigília, sem tensão, repousada e ativa”; maquináramos “gozos poéticos para outras almas” (BACHELLARD, 2008 b, p.6).

### 3.2.1.6 Limiar

No trecho da mensagem, enviada aos meus parceiros no dia 13 de março de 2014, eu os chamo mais uma vez pelo devaneio em sua “categoria filosófica de imensidão pela Mata” (BACHELARD, 2008 a, p.190).

*Ponto 1 – Sobre o Tema: A Mata e seus Bichos ou Os Bichos da Mata. Um possível mote para trabalho de invenção: A Nascimento da Mata. Era uma Vez na Mata. Brincando aqui com vocês: Era uma vez um mundo onde havia muitas Matas. Nessas matas, nas fontes de água limpa, brotavam plantas e viviam bichos. E as sementes [...].*

A Mata como imagem operante não era propriamente um tema (nem a mensagem um chamado para definirmos uma dramaturgia prévia), mas uma “grandeza oculta, uma profundidade”, da qual nos aproximávamos e, naquele momento, já se abria para que a conhecêssemos. A Mata era imagem do processo criativo, continuaria dando os seus sinais na cena.

Nossas ideias-intuições, compartilhadas no Teatro Ereotá e nas mensagens pela internet, arredondavam a trama afetiva-criativa que nos aninhava nesse tempo-semente. A poesia-cantiga sertaneja de Aninha o traduzia:

*Chuva choveu, sabiá  
Em beira mar, sabiá.  
Vai ver seu filho, sabiá  
Pra não molhar, ô sabiá!*

“O ninho emerge como imagem quando [...] recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de

confiança no mundo?” – nos questiona Bachelard (2008 a, p. 115). Sentia-me, com meus parceiros, professoras, amigos, pensadores, ocupando o ninho imaginário. Chegara o tempo de recebermos as crianças, os jovens, as mestras e *As Primeiras Águas*, no desabrochar da Cena-Experimento.

## 4 ENCONTROS DE CRIAÇÃO

Neste capítulo, apresento, do ponto de vista de minha experiência como encenadora em constante diálogo com diversos estudiosos, o processo de criação da Cena-Experimento As Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-Tão, desvelando a trama imaginativa-afetiva aflorada pelo Encontro, pelo Brincar e pelas Narrativas Mitopoéticas criadas pelas crianças de Itinga, mestras populares da cultura sertaneja e jovens-atores e coordenadores do Teatro Ereotá, destacando uma configuração singular de teatro improvisacional pelo viés do Devaneio Poético. Para tal, voltarei às mensagens trocadas com meus parceiros no Diário Epistolar, desde o primeiro dia da Oficina de Animação com as crianças, quando começaram a criar seus bichos-fantoches, até o último Encontro de Criação, com o grupo completo<sup>44</sup>, deixando transparecer as suas ressonâncias. As mensagens do Diário Epistolar estarão formatadas em itálico, de forma a diferenciá-las dos comentários/reflexões atuais.

O capítulo estará demarcado por etapas, com subtítulos iguais aos dispostos na Escrita Dramatúrgica (Capítulo 2), de forma a ressaltar os ritos cênicos, as ImagenSímbolos e os conhecimentos que ressoaram do processo de criação empreendido por nós, juntos, Floresta por Floresta, em direção ao Sertão quilombola, com suas histórias. A presença de citações de Guimarães Rosa, por seu *Grande Sertão:Veredas*, a cada etapa, visa sublinhar os nossos aprendizados e a pedagogia de teatro nascente, em sintonia com a viagem de sua personagem, o jagunço Riobaldo, pelo viés mitopoético da Travessia.

### 4.1 CHEGANÇAS

[...] enquanto coisa assim se ata, gente sente mais é o que  
o corpo a próprio é: coração bem batendo.  
Do que o que: o real roda e põe diante.  
(ROSA, 2001, p. 155)

DIA 29 DE MARÇO:

Quando cheguei ao Teatro Ereotá, na manhã deste primeiro dia de nosso trabalho conjunto, lá estavam, no centro do pequeno palco, 15 crianças (de 3 a 11 anos) realizando,

---

<sup>44</sup> No princípio do processo, os encontros com as crianças eram de três horas de duração, nos sábados, nas quartas à noite, mas foram sendo expandidos para domingos e outros dias da semana, a partir das necessidades ou demandas das crianças e dos adolescentes.

uma atividade de aquecimento e concentração com bastões de madeira, sob a orientação de Rubenval e Eliete que as desafiavam, suave e firmemente, a estarem atentas e disponíveis para a atividade conjunta. Os bastões eram utilizados com as crianças se movimentando pelo espaço e equilibrando os bastões em várias partes de seus corpos; progressivamente, os bastões eram movimentados em dupla, até que, em um só círculo, vários pontos de equilíbrio iam sendo testados por todas as crianças juntas. Somente duas delas conheciam esta atividade, mas todas desenvolviam o jogo de acordo com suas possibilidades, com bastante interesse, solidariedade e progressiva concentração, até quando os artistas-educadores indicaram que os maiores recolhessem os bastões, e todos continuassem em círculo. As crianças sabiam que eu chegaria, mas não se dispersaram com a minha chegada. Então, os coordenadores me convidaram a entrar na roda.

Percebi, desde o jogo que vislumbrava da plateia, até quando fui recebida na roda, a simplicidade e a solenidade do rito do teatro que se dava entre meus ex-alunos do curso de Licenciatura da Escola de Teatro e as crianças de sua comunidade e, assim, me deixei enredar pelo fio de um Tempo muito sutil que tecia o nosso afeto, a nossa gratidão mútua e as possibilidades de uma criação conjunta com aquelas bravas crianças. Para mim, aquela roda também expressava o nosso respeito pelos ritos do teatro em sua capacidade de religação a uma sociabilidade indígena e africana de respeito aos conhecimentos de todos, e dos ancestrais, reafirmando a nossa responsabilidade e compromisso com a palavra dita e com a escuta atenta.

Esta foi a nossa primeira Roda de Conversa, quando soubemos os nossos nomes, o que fazíamos e gostávamos, até que falamos de nossa ideia de desenvolvermos uma experiência de teatro com elas, o que foi aceito com entusiasmo. Falei da ideia de começarmos pela criação de fantoches, sobre os bichos e partimos, todos juntos, para a arrumação da sala, organizando mesas e cadeiras baixas, potes de água e papel machê.

#### Oficina de Animação:

Eliete e a menina Íris, que já havia feito outras oficinas de animação e de teatro no Ponto de Cultura, explicavam as bases do trabalho de construção dos fantoches, enquanto todos nós amassávamos a pasta de papel com cola, sentindo sua textura e temperatura. As crianças falavam da sensação que este contato produzia e também dos bichos que pretendiam fazer. Para nós, tudo ali era descoberta:

*Todos juntos com seus bichos. As crianças moldam a cabeça dos fantoches. Eu sigo as indicações de Eliete, e da menina Íris<sup>45</sup>. Eu sentia o toque no papel picado molhado e geladinho, a troca entre nós e, mais ainda, com quem estava a meu lado. Era Luan, um menino de quatro anos, no seu primeiro dia ali. Era meu o primeiro dia também, na oficina Ereotá. O leão de Luan virou onça e depois macaco, fizemos juntos. Ele não largou a massa de papel que molhava e arredondava em imensidão de lua branca. No grupo, as idades eram de quatro a sessenta anos. Eu era a mais velha, mas em nenhum momento pensei nisso. Estava junto, naquele encontro de fazer bonito, Ereotá!*

Nesta mensagem, eu me referia a concentração, leveza, sensibilidade e liberdade com que as crianças criavam seus bichos-fantoches, qualidades que foram atingidas na sequência das atividades da manhã (jogo do bastão e roda de conversa), e pela forma como foram conduzidas. A gradação à qual me refiro, tem como base a proposta metodológica de educação-através-da-arte, que propusemos no livro *Manual de Criatividades*<sup>46</sup>, que pressupõe a realização de atividades grupais, a partir de uma didática que segue um fluxo progressivo, em direção à organização da criação, integrando forma e conteúdo no processo de preparação dos participantes (crianças, adolescentes, atores, professores, etc.) e que enfatiza a atitude dos artistas-educadores (encenadoras/es, professoras/es, diretoras/es), na orientação dos processos criativos, de forma que a liberdade, autonomia, sensibilidade, imaginação, reflexão e colaboração entre todos sejam vivenciadas/conquistadas.

Esta nossa proposta metodológica dialoga com a abordagem de teatro improvisacional de Viola Spolin (1963), na medida em que traz a intuição como chave dos processos de criação e aprendizagem, através do desenvolvimento da Espontaneidade, conquistada através dos jogos teatrais, pelos quais os participantes encontram a liberdade pessoal necessária à criação teatral; esta liberdade relaciona-se à condução do professor-diretor para garantir uma atmosfera propícia à capacidade de cada participante expressar-se física e sensorialmente (fiscalização), o que vai predispor a sua comunicação, presença e responsabilidade no processo de montagem da cena e no encontro com o público.

A partir dessa aparente digressão, voltemos à simplicidade solene do fazer-ereotá na Oficina de Animação: as crianças, ao moldar seus bonecos, experimentavam formas tridimensionais pelo tato e todos os outros sentidos, sem terem ainda a ideia de que bicho criariam. Em torno das mesas unidas, acolhiam várias formas que afloravam e se transmutavam a partir de seu toque e intuição. Enquanto experimentavam a modelagem,

---

<sup>45</sup> Íris tinha, nessa data, nove anos de idade. Ela começou a fazer teatro com Eliete e Rubenval, a partir dos seis anos de idade, por isso já dominava a técnica da construção dos fantoches e formas de teatro improvisacional.

<sup>46</sup> O livro escrito em coautoria com o diretor e professor Paulo Dourado, teve a sua 1ª edição em 1982, apoiada pelo SESI/BA, e a 4ª edição em 1998, pela Empresa Gráfica da Bahia/EGBA. A princípio, foi concebido para auxiliar professores de arte do 1º e 2º graus, mas foi ampliando o seu leque a outros profissionais interessados no desenvolvimento da criatividade. Apresenta uma proposta metodológica e, a partir dela, uma sequência de atividades organizadas em etapas sucessivas, estimulando artistas-educadores a criarem outras.



trocavam frases, que despontavam para mim, como notas musicais de sua “imaginação sensorial<sup>47</sup>”.

O menino Luan, sentindo a massa de papel úmido nas mãos, experimentava a redondeza, e eu também, detendo-me na ação de arredondar do menino. Foi quando vislumbrei a Lua do seu nome chegar ao gesto. A lua em Luan, silencioso nos seus próprios tempos, modelavam a minha imaginação:

*Luan  
Lua-Luan  
Segura sua Lua  
E faz o olho do macaco que batizou de João.*



Foto 27 – Luan segura a lua e modela o seu macaco.

*Nós assim, Luando.*

O nome João já aparecia como um signo de identidade de grupo, em mim ligando afetividades, a partir do nome de um de meus filhos e de Guimarães Rosa. Além do nome, Luan me mostrava que a criação germina no afago e ao acaso. A partir dele, encontro o pensamento da artista Fayga Ostrower, sobre a criação artística, como um “[...] processo de transformação essencialmente dinâmico, flexível e não-linear, nunca um somatório [...] processo de *qualificações mútuas* e cambiantes *cujo final – quando? como? – não é previsível*”<sup>48</sup> (1998, p.55).

<sup>47</sup> Utilizo esse termo, a partir da conceituação de Álvaro Pinheiro Gouveia, no texto “Fenomenologia do Azul-Bachelard e Yves Klein”, “como meio de ativar a imaginação sensório-motora como veículo de sensibilidade” (2016, p. 147), no qual se refere ao seu trabalho psicanalítico em ateliê terapêutico.

<sup>48</sup> A autora se refere à “*imprevisibilidade e indeterminação* dos possíveis resultados, ou dos acontecimentos” que a Teoria do Caos aponta (OSTROWER, 1998, p. 54).



Foto 28 – Rubenval e Eliete com os meninos Tiago e Levi.

Eliete explicita o trabalho que desenvolvem (SANTOS, 2014, p.22):

No processo com Teatro de Bonecos, os participantes também criam figuras em suporte tridimensional para fazer o boneco, o que propõe diversos desafios: Como modelar, misturar as cores e pintar o rosto, fazer o cabelo, a roupa, adereços e tantos outros. Esta atividade poderá auxiliar as crianças a desenvolverem a atenção, na construção do seu boneco/ personagem, experimentando o contato com o papel machê (massa para modelar). As crianças vão aprendendo a ter o cuidado para modelar os detalhes como o nariz, olhos, orelhas de seus bonecos. Elas vão ganhando, aos poucos, dedicação e habilidade, nesses pequenos detalhes.<sup>49</sup>

Estávamos todos juntos em volta das mesas unidas no Teatro Ereóatá, deixando que as formas dos bichos surgissem dos silêncios, conversas e contatos entre as crianças e delas conosco, pela imaginação sensório-motora, através da liberdade e intuição, a partir da imprevisibilidade, à qual se refere Ostrower, e que, segundo ela, “vão orientando e redirecionando a elaboração formal da imagem [...] que corresponda ao seu próprio senso íntimo de equilíbrio e justeza” (1998, p.54-55).

Era nos pequenos detalhes que a vastidão poética dessa manhã chegava a minha sensibilidade. E a levaria comigo nas mãos, como as sementes que as crianças levavam para trocar com os vizinhos, na história das *primeiras águas*.

Depois que todas as crianças concluíram a modelagem das cabeças de seus bichos-fantoches, nós as ajudamos a colocá-las para secar, como também a retirar as cadeiras e mesas do palco do teatro, para que concluíssemos nossas atividades, numa segunda Roda de Conversa. Nesta roda, apresentei para as crianças o *Livro das Árvores*, organizado e

---

<sup>49</sup> Este texto de Eliete foi extraído de seu trabalho de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em Arteterapia Junguiana, vinculado ao Instituto Junguiano da Bahia, em 2014, do qual fui orientadora.

desenhado pelo povo Tucuna<sup>50</sup> e as fotografias de Sebastião Salgado, sobre povos africanos, de seu livro *Gênesis*, que já havia apresentado aos meus parceiros Eliete e Rubenval. Para mim, era importante que as crianças conhecessem as bases do teatro que desenvolvia e pretendia aprofundar na experiência com elas, baseado em conhecimentos de povos que ainda vivem em harmonia com a natureza.



Foto 29 (a/b/c/d) – Na roda com as crianças, conhecendo os livros *Gênesis* e *Livro das Árvores*.

As crianças, vendo esses livros, se aproximavam cada vez mais perto de mim e entre si. Eu percebia que essa aproximação física e afetiva acontecia, não somente por curiosidade sobre as imagens dos livros, mas por um movimento interno presente nelas e em mim. Relacionava-se a um conhecimento de origem, o conhecimento de afago que nos envolvia. Cultivei o momento, comentando cada desenho e foto, e guardei a imagem-sensação. Tempos depois, compreendi pela biologia-cultural do neurobiólogo Humberto Maturana (2004, p.30-31), que esse movimento-conhecimento corporal, vivenciado por nós, dizia do surgimento do humano, no decorrer da história dos seres vivos.

Com base nos restos arqueológicos encontrados na área do Danúbio, nos Balcãs e no Egeu, o pesquisador conceitua a primeira era da humanidade como matrística<sup>51</sup> (pré-patriarcal

<sup>50</sup> Este livro, organizado pelos professores ticuna bilíngues, é resultado de uma pesquisa, registrada por seus desenhos e textos sobre a flora e a fauna da floresta amazônica onde vivem. Integra o programa do Curso e Formação de Professores Ticuna.

<sup>51</sup> Maturana define esta era da humanidade a partir do Emocionar, ligado à Colaboração e Honestidade, pois não havia desejo de dominação recíproca. “Este viver deve ter sido centrado na estética sensual das tarefas diárias como atividades sagradas, com muito tempo disponível para contemplar a vida e viver o seu mundo sem urgência (2004, p. 40-41). A segunda era, a Patriarcal, é marcada pela entrada num modo de vida em que o Emocionar está voltado para a Dominação e o Controle.

europeia), uma cultura em que havia uma prática de convivência entrelaçada com o Emocionar<sup>52</sup> do amor, relacionada à relação materno-infantil, independente de gênero, e à expansão da sexualidade-sensualidade num espaço de intimidade baseada na total confiança e aceitação mútuas, deu origem ao que chama de “linguajar” – “o viver na linguagem” que nos faz humanos, na linhagem a qual pertencemos<sup>53</sup> (MATURANA, 2004, p. 31). Segundo o pesquisador, a “cultura matrística” se configurou, a partir do “emocionar” relacionados à colaboração e honestidade: “Este viver deve ter sido centrado na estética sensual das tarefas diárias como atividades sagradas, com muito tempo disponível para contemplar a vida e viver o seu mundo sem urgência” (MATURANA, 2004, pp. 40-41). A segunda era, nomeada como patriarcal, na qual ainda vivemos, é marcada pela entrada num modo de vida em que o Emocionar refere-se à dominação e ao controle<sup>54</sup>.

A nossa condição humana se manifestou como um conhecimento pela íntima convivência instaurada desde o começo da manhã desse dia, culminando nesta atividade na qual acolhíamos, em nossa sensibilidade, as fotos de Sebastião Salgado que mostram os povos que ainda vivem em “culturas matrísticas”. O que intuí, entre as crianças, foi que esse tipo de convivência de origem (que também pude perceber no olhar dos bichos desenhados no documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog) era o liame da pedagogia de nosso teatro, como também o seu propósito. Para desenvolvê-la, estaríamos próximos fisicamente no brincar, abertos para o acaso, conscientes da conservação de nossa amorosidade e confiança, em liberdade para sentir empatia com as coisas, desenvolvendo a avaliando, constantemente, as imagens cênicas, através de uma “espécie de bússola”, à qual também se refere Fayga Ostrower (1998, p. 55), que nos diz “ ‘está certo’, ‘está errado’, ‘falta algo’, ‘é demais’, ‘continue’, ‘pare aqui’ [...] dirigidas à nossa intuição”.

Repercussão: A beleza dessa primeira manhã de criação repercutira fortemente em mim, era preciso expressar a minha gratidão por meus parceiros:

*Hoje começamos a sonhar juntos com os meninos e meninas de Itinga. Eles, seus bichinhos e nós a apreender a simples beleza da vida em harmonia. Obrigada, Eliete e Rubenval!*

<sup>52</sup> Para o neurobiólogo, o Emocionar refere-se aos nossos desejos, preferências, aversões, aspirações, intenções e escolhas.

<sup>53</sup> O pesquisador nos diz que “o que nos constitui como seres humanos é a nossa existência no conversar”, que “todas as atividades humanas surgiram como conversações (redes de coordenações de coordenações comportamentais consensuais entrelaçadas com o emocionar) Portanto todo o viver humano consiste na convivência em conversações e redes de conversações”.)

<sup>54</sup> Para o pesquisador, portanto, não somos seres humanos pela genética ou uma atividade técnica, mas pelo devir humano na convivência com outros seres humanos, através de emoções (preferências e desejos). São as emoções que determinam a técnica.

Nomeei esta primeira mensagem de *As Primeiras Águas com os Meninos* (da qual já destaquei acima alguns trechos e fotos). Eliete me respondeu: “Obrigada, Eugênia, são momentos únicos que ficarão para toda vida. Um sonho compartilhado e momentos realizados”. Então, revi a nossa história compartilhada e o presente com as imagens-afetos que recebemos das crianças. Estas imagens refletiam o que semeamos juntos durante anos, e traziam os acontecimentos súbitos da vida como as flores que se abrem. Como o encontro do jagunço Riobaldo com Diadorim, quando atravessaram o rio São Francisco:

Tudo se fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco (ROSA, 2001, p. 119).

Estávamos tomando consciência *do real que roda e põe diante*, a que nos chama Guimarães Rosa. Esta é dimensão movente da criação, transpassava o plano metodológico e anunciava o plano dramático de nossa aventura cênica. Seria uma travessia, e por tal é *muito perigosa*, como nos diz Rosa, porque ainda não se sabe o que há de surgir.

Mas quando o Menino nos dá a mão (como fez Diadorim a Riobaldo), com ele “descemos o barranco” e vemos o florescer das coisas, o eterno feminino, acolhedor do sonho.

DIA 5 DE ABRIL:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui a beleza das imagens primeiras.  
(BACHELARD, 2006, p.97)

Não havia por que nos preocuparmos com a definição de um tema; o traçado metodológico também despontaria no processo (a partir das bases com que já trabalhávamos); o planejamento de cada Encontro era de grande importância, mas deveria ser flexível, de acordo com o movimento das crianças; não propriamente como um elenco de atividades, mas a partir do que percebíamos como imagens irradiantes, ou seja, daquilo que nos tocava a sensibilidade, vindo do brincar das crianças e de nossa imaginação pelo contato com elas. Nossas conversas ao final de cada dia (e quando mais fossem necessárias, presencialmente),

como também, as trocas de mensagens pelo correio eletrônico, eram fundamentais para que, juntos, compreendêssemos os sinais da criação, e assim, orientássemos o percurso criativo:

*Quando cheguei à ACTU, Eliete estava fazendo um alongamento com o grupo. Todos, em círculo, se espichavam como lagartinhas entrando num único casulo-mundo. Depois trocaram de direção, as cabeças ficaram na extremidade do círculo e os pés para dentro, olhavam para a lona-céu do teatro, com as costas no tablado-terra e um pequeno círculo se fez a partir da união de seus pezinhos.*

*A roda era marcada como roda-roda que gira sempre nesse mundão, deixando-o mais redondo e fazendo tudo se unir; gente, plantas, pedras, bichos. Os pés estavam prontos para caminhar depois desse contato com a terra e com o céu, o corpo todo ligado pela linha da coluna, e pela aspiração da alma dos Meninos. Estavam prontos para ficar de pé.*

Este Encontro se desenvolveu em várias etapas. A primeira, acima relatada, objetivava a integração e concentração das crianças, preparatória para a atividade seguinte, a criação dos bonecos-fantoches. Eu pude vivenciá-la da plateia e, dessa forma, pude me ater à imagem das crianças deitadas, olhando atentamente para o alto e, depois, erguendo-se, em sua verticalidade humana; era uma ImagemSímbolo que relacionava ao movimento constante da vida, o rito-mito que se estabelecia no espaço sagrado do teatro.

Nesta etapa do processo criativo, percebia como era especial observar o jogo da plateia, deixando-me tocar pelas imagens através de um olhar mitopoético, como também ser convidada ao palco para estar com as crianças. Estas duas dimensões, exercitadas nos Encontros de Criação e percebidas nas obras *A Odisseia* e *Grande Sertão:Veredas*, faziam com que a minha percepção se ampliasse, mobilizando a imaginação e intuição e, conseqüentemente, compreendendo a pedagogia que se instaurava pelo próprio jogo:

*Entreí no espaço cênico e junto às crianças via como caminharam sentindo o espaço e congelavam percebendo suas posições no espaço, a distância entre si, as possibilidades de contato e afastamento. Cada um por si e juntos, experimentavam andares e trajetões, inclusive no mesmo lugar, em vários ritmos. A partir de um combinado meu com Eliete, imperceptível para as crianças, pedimos que passassem a se movimentar como os bichos. Muitos animais tomavam forma, contendo a graça de cada um, numa bagunça de sons, rodopios, risadas e enfrentamentos que pareciam não ter mais fim.*

O processo de teatro improvisacional, seguindo o livre brincar, precisava ser experienciado pelas crianças em seu tempo, o que, para nós adultos, parecia não ter mais fim. No meio do jogo, presenciávamos o engatinhar, o pular, o serpentear pelo chão, entre outros gestos e sons de bichos numa enorme euforia. Eu e Eliete estávamos no meio deles, sentindo o gosto vigoroso e natural da brincadeira das crianças, pelo chão. Os acasos produziam reações imediatas, muito viçosas e divertidas. Estávamos em contato com a natureza da criança e com a Natureza – a Mata imaginária, onde tudo falava – assim, eu percebia, no

entremeio do jogo, a experiência primeira do teatro de culto a Dionísio e me deixava levar por ele. Nessa atividade, as crianças me indicavam um caminho metodológico. Volto a Fayga Ostrower para elucidá-lo<sup>55</sup>:

Ao se entrelaçarem acasos – no fazer ou na percepção – com certas tendências seletivas na sensibilidade do indivíduo, resultam “sugestões” intuitivas ao longo do processo criador. Estas vão orientando e redirecionando a elaboração formal da imagem. O rumo concreto é imprevisível e pode até parecer caótico. Mas, no final, a imagem apresentará uma estrutura coerente e ordenada, isto é, expressiva (OSTROWER, 1998, p. 54).

Como encenadora, deveria seguir o fluxo criativo, corporal e afetivo – o modo de brincar das crianças, com as suas imprevisibilidades para que a cena se organizasse.

O exercício de chegar à criança é difícil, para nós, que vivemos numa sociedade cada vez mais padronizada e restritiva das forças vitais que nos impulsionam à criação. A experiência com as mestras sertanejas e crianças de Itinga, pelo viés mitopoético do Brincar, era, antes de tudo, um exercício para minha sensibilidade e presença. Pelo viés da etnocenologia, pressupõe a noção de *corpo pensante* – *Skenos*:

Ideia que implica na exploração do *bios* – em sua estrutura profunda e suas emergências de superfície –, sua viagem no universo simbólico, seu papel nas interações enquanto estimulador e defensor junto às instâncias visíveis e invisíveis (PRADIER, 1998, p.10).

Minha experiência como atriz mantinha meu corpo-pensante disposto e atento à cena; ele conservava a disposição de brincar, a partir do cultivo da memória de minha infância e da alegria de sambar e cantar versos com as mestras sertanejas. Alimentavam-me a amizade e aprendizados práticos e teóricos com Lydia Hortélio. A artista-pesquisadora nos faz compreender essa dimensão de expressividade pela Cultura da Infância, ou da Criança – termo que cunhou, e que conceitua como “[...] a experiência, as descobertas, *o fazer das Crianças entre elas mesmas*, buscando a si e ao outro em interação com o mundo, ou seja, toda a multiplicidade e riqueza dos *Brinquedos de Criança*” (2000)<sup>56</sup>.

A pedagogia de teatro que desenvolvo parte da perspectiva de Hortélio de “compreensão da Criança através do seu movimento próprio, o Brinquedo, o Brincar:

<sup>55</sup> A definição da autora, em contraposição às tendências deterministas, se refere à imagem pictórica, mas também contempla o nosso exercício de teatro.

<sup>56</sup> Extraído do documento *Música da Cultura Infantil: Música Tradicional da Infância* [ca 2000]. Inédito.

Arquétipo e símbolo, necessidade e linguagem, esforço e *Brinquedo*: onde estaria a linha divisória? Certamente que não encontraríamos. E aí está, justamente, o mistério, a pista para a compreensão da *Criança*: sua inteireza, a multiplicidade e riqueza de expressão, o imprevisível, a obediência ao movimento interno, a espontaneidade, a Alegria!<sup>57</sup>

Voltemos ao brincar na improvisação dos bichos das crianças. Ali, sentia o pulsar de uma alegria que identificava, justamente, no transitar de bicho à criança e da criança ao bicho, inerente àquele jogo. Na indiferenciação entre bicho e gente, instaurava a con-fusão, própria do pensar *primigênio*, “[...] que constituem o mundo mágico em que o primitivo vive, se move e é”, ao qual se refere José Ortega y Gasset (2007, p.97) em seu livro *A Ideia do Teatro*. Portanto, o que me chegava como sugestão intuitiva, naquele jogo, correspondia também à origem do humano, quando passou a nomear as coisas, e a origem do teatro, em recontá-las, para nos co-mover adiante.

No segundo momento dessa manhã, retomamos as atividades da Oficina de Animação:

*Chegava a hora de voltarem aos seus bonecos, os fantoches que ficaram secando suas tintas. Uma nova roda foi feita e Rubenval e Eliete explicaram o que faríamos a seguir. Então, uns foram pegar as cadeiras, enquanto outros de nós armamos as mesas. Alguns não haviam comparecido à aula anterior, então foram arrumados dois espaços: um para a pintura dos bonecos-bichos já moldados e outro, para que novos bichos fossem criados. Ruth<sup>58</sup> estava conosco.*



Foto 30 – As crianças pintam seus bichos-fantoches.

*As cores. Os sabores! Era muito bom ver as tintas se misturando para chegarmos às cores que os meninos e meninas queriam para seus bichinhos: o cor-de-rosa aparecia, e o marrom foi pedido para gatos, cachorros e macacos. Iam surgindo o amarelo, o branco, o preto no azul marinho, na mistura das cores e suas revelações eram motivo de espanto e admiração. O cor-de-rosa, em vários matizes, encantava as crianças, como também o vermelho escuro e o laranja.*

<sup>57</sup> HORTÉLIO, Lydia. *A criança nova... a criança eterna...* Salvador, [ca. 2000]. Inédito.

<sup>58</sup> Ruth era artesã, integrante do Ponto de Cultura e mãe de Álvaro, um dos meninos integrantes do grupo.



*Nesta atividade me dediquei, mais uma vez, a Luan, que pintava com a cor que escolheu, o marrom, que conseguimos chegar com a mistura das tintas, para o seu macaco João. Sua concentração estava em total sintonia e harmonia comigo, que me levaram para a Lua-Luan, um estado-de-ser que assim batizei, por me fazer brilhar em Alegria mansa, numa redondeza que englobava o de dentro e o de fora: Estado de Devaneio.*

*De todas as outras crianças, eu também me sentia muito perto, e nas nuvens. Meus ouvidos estavam bem abertos naquele estado Lua-Luan, no “tempo-do-verde no coração”, de Rosa. Eu escutava os comentários das crianças enquanto pintavam. As cores e as sonoridades de suas vozes se misturavam numa substância de grande coração invisível e pulsante. Tum-tum-tum. Secretamente.*

*Depois do macaco pintado naquele equilíbrio encontrado entre as mãos de Luan e as minhas, era a vez de lavar o pincel. Bom, muito bom era o contato com a água do pote, no lavar do pincel. Luan experimentando isso e eu, a ele e com ele, seguindo as sensações íntimas daquela poesia, e de minha própria infância. Aos poucos, na porta do pequeno banheiro, uma fila de meninos se formava, enquanto, no seu interior, alguns limpavam os pincéis experimentando novos equilíbrios entre o pote, a bica, o ralo e os pincéis.*



Foto 31 – O ato brincado de lavar as mãos.

*Na mesa, Tiago e outro pequeno de quatro anos ainda pintavam seus bonecos de vermelho e rosa, chegando a um *dégradé* lindo. Eu ali fiquei, com eles, achando as minhas sensações pintadas com tinta-cor-e-meninos. O bicho criado por Tiago é a sua cadelinha de estimação, depois soubemos que gosta de comer outros bichos. Na outra mesa, os meninos e meninas terminavam a construção de seus bichos. Uma delas disse: "Faz a boca! A boca é a parte mais importante do corpo porque dela sai a sabedoria!"*

*Nessa mesa, estava Alice, também de quatro anos. Seu bichinho era um gato. Ele não tinha orelhas, eu perguntei se ela queria que ele tivesse as orelhas. Sim, Alice disse, me olhando como quem pede ajuda. Fizemos juntas as orelhas de seu gato rosado. (As orelhas também são muito importantes. A menina sabia).*

Enquanto as crianças faziam seus bonecos, davam nomes a eles. Dar nomes era uma diversão que as fazia sorrir. A maioria esculpia bichos de sua própria convivência – seus gatos e cachorros de estimação. Outras crianças criaram animais diferentes, como um guaxinim e o canguru do menino Gustavo, que foi nomeado por ele de João Malvado.

*Já era hora de arrumar de novo tudo ali: Guardar frascos de tinta, colocar os bonecos para secar. Desmontar mesas e empilhar cadeiras. Tudo foi feito por todos, e, de novo, o teatro estava pronto para a roda se formar. De mãos dadas, cantamos a cantiga “Abra a Roda Tindolelê”<sup>59</sup>, com suas evoluções de movimentos, indicados por cada integrante, até que, cantando, levamos o grupo a sentar no chão. Estávamos num estado de calma e terna escuta.*

Com Lydia Hortélio podemos entender o valor desta *terna escuta* à qual me referi na mensagem aos meus parceiros:

A alegria da Música, o gosto pelo ritmo, a experiência do movimento, o intercurso espontâneo com outras Crianças, a expressão de corpo inteiro, a prática da voz cantada, da voz recitada, viver uma Roda, tirar seu versinho, conhecer o valor da palavra, o “tom” próprio de cada cantiga, o caráter particular de incontáveis melodias, forma e fraseado na música, enfim, tantas oportunidades de vivências expressivas, de crescimento e trocas afetivas, perspectivas de uma vida feliz. Já outros afirmaram, às Crianças estaremos devendo sempre o que melhor sabemos, mais fundo sentimos, e mais alto queremos.<sup>60</sup>

*Então pedi que abrissem a roda em um semicírculo e que cada um viesse à frente para contar uma história, inventada ou de verdade, sobre seus bichinhos. A primeira história foi contada prontamente por Luan. Era sobre a sua tartaruga que, um dia, correu atrás dele para morder sua perna e o seu pai o salvou. (Uma tartaruga com modos de cachorro, também já vi uma dessas no sertão).*

*Depois, foi o Tiago, a se manifestar ali na frente da plateia formada. Contou a história de um menino (ele olhava para Luan, que era seu primo), que um dia fez cocô nas calças quando estavam brincando com sua irmã Rebeca (que ali também estava). Tiago resolveu contar as intimidades da família e os personagens de sua história, ali presentes, reagiram, contando também as intimidades de Tiago, como, por exemplo, que ele dormia só de cueca. Tiago queria fazer graça. E fez! Todos riram.*



Foto 32 – Tiago conta suas histórias para o grupo.

<sup>59</sup> Essa cantiga foi Lydia Hortélio me ensinou e compõe e dá nome ao seu CD. Depois de cada refrão, cada integrante sugere, cantando, um movimento, que é repetido por todos cantando na roda, de forma que todos indicam movimentos.

<sup>60</sup> HORTÉLIO, Lydia. Entrevista concedida à pesquisadora na casa da entrevistada, em 12 de julho de 2013.

*E a história do bicho?— perguntei. Então, Tiago contou a história de sua cadelinha Schana que caçou um bichinho. Qual seria o bichinho? Tiago deixou em suspense, provocando outras histórias misteriosas. Uma das meninas contou a história de uma raposa que a perseguiu quando estava no interior, e um menino contou que subiu num coqueiro e lá em cima tinha um sariguê que fez rssschi, com aquela cara feiosa, bem perto dele e o assustou. Todos gostaram e brincamos de fazer careta de sariguê e aquele barulho de bicho acuado que assusta gente. Histórias de medo e de fazer rir.*

Como vimos, este momento do Encontro, que poderia corresponder à etapa final do processo, foi aproveitado para a criação de novas possibilidades imaginativas e expressivas. A decisão de pedir que contassem histórias sobre seus bichos, não foi planejada previamente, mas intuitivamente, seguindo o fluxo do brincar da Oficina de Animação e da brincadeira de roda *Tindolelé*. Decorreu de nossa percepção e envolvimento afetivo/sensível enquanto escutávamos o movimento-ritmo das crianças no modelar de seus fantoches. Por essa rítmica devaneávamos:

Antes de entrarmos no arrebatamento do amor [...] nós já teremos vivenciado desde muito cedo a experiência com ritmos primordiais, os quais se manifestam, nas formas mais simples, em tais jogos com objetos inanimados. Ou melhor, é exatamente através desses ritmos que pela primeira vez nos tornamos sonhadores de nós mesmos (BENJAMIM, 2002, p.100-101).

A roda *Tindolelé* foi uma passagem cantada, natural para que todas as crianças estivessem sentadas no chão de frente umas para as outras, para compartilharem o gosto de contar e ouvir histórias. As histórias se referiam às suas vivências e tinham um humor especial, solto e irreverente, próprio da infância e da comicidade nordestina-baiana. Traziam o toque do maravilhoso, presente nos contos tradicionais de muitos países, que inclui o mistério a ser des-coberto, necessário para o apuro da curiosidade dos ouvintes. Este é um dom natural das crianças, que com simplicidade inventam histórias e que estão “livres da consciência do eu”, qualidade buscada pelos atores, como diz o ator e *griot* africano Sotigui Koyaté:

Somente quando você está no estado onde você é livre da consciência do eu, somente se você agir sem agir, sem astúcia, abandonando toda a intenção, treinando a não intencionalidade, e deixando o ser atuar, então, somente aí é que você está no verdadeiro caminho. Este caminho é inesgotável (Apud BERNAT, 2013, p.217).

Sotigui Koyaté se refere ao verdadeiro jogo, ao sentido primeiro da criação, necessário para atores e, no meu entender, também para encenadores. Nosso exercício era justamente o de chegarmos à não intencionalidade, deixando-nos tocar pelo Brincar das crianças, por sua

Alegria, para o nosso ser estar em presença, no caminho de nós mesmos e da criação cênica. Assim, o tempo passava até que chegava o final da manhã:

*Os pais e mães já estavam chegando para pegar os meninos. Era hora de encerrar nosso segundo Encontro. Fui rapidamente pegar três bonecas negras com corpos feitos de cabaça, criadas por Rubenval e Eliete, que ficavam na biblioteca do Ponto de Cultura (e que tanto apreciava), para voltar a falar das mestras quilombolas, que estariam conosco, em breve. Animei a boneca maior apresentando-a às crianças, como Detinha. Elas se aproximavam da boneca, interessadas em sua vida. Perguntavam quantos anos ela tinha, se tinha filhos. Então, animei as duas bonecas menores, como as meninas do Samba de Lata. Pois é, já estava na hora da partida, mas ainda pude ensinar um samba de despedida que aprendi com minhas mestras:*

*ô diga adeus Dalina  
que já vou m'imbora  
eu não sou daqui  
sou de lá de fora.<sup>61</sup>*

*(Com ela, despeço-me também de vocês).*

*Depois da partida das crianças, conversamos sobre nossa peça que se desenha assim, com tudo se revelando. Até agora é isso e muito mais que virá (e já está).*

A animação (e apresentação) das mestras quilombolas também surgiu, espontaneamente, como uma necessidade para mim. O comentário final de minha mensagem, referia-se à pedagogia que despontara naquela manhã, guiada pelo conhecimento natural das crianças: seu compromisso com a palavra vinha de seu movimento musical-corporal, com seus ritmos variados, andamentos, fraseados, dinâmicas, volumes, silêncios. Este era um conhecimento que percebíamos claramente, quando ouvimos cada criança criar seus fantoches e contar as suas histórias. Podemos sintetizá-lo com a frase de uma das meninas, enquanto moldava a boca de seu bicho-fantochê: “A boca é a parte mais importante do corpo porque dela sai a sabedoria”. E também os ouvidos! Como compreendemos, quando outra criança quis que seu fantochê tivesse orelhas e as moldou com tanto apuro. Com elas, estávamos tecendo uma história pela escuta delicada da palavra-corpo, capaz de nos unir no reino do imaginário.

Repercussão: No final da manhã, lá estávamos nós três, eu, Eliete e Rubenval, de frente para o espaço vazio da cena. Sempre ficávamos assim, sentados na plateia, depois de cada encontro, apurando o vivenciado e conversando sobre os acontecimentos da manhã. Nesta conversação, ressaltamos a alegria e a desenvoltura das crianças em contarem histórias, como

---

<sup>61</sup> Letra de cantiga tradicional que aprendi com Aninha Umburana.

também o gosto de escuta-las. Decidimos que o próximo Encontro seria voltado para a invenção de uma só história, a partir dos bichos-fantoches.

À noite, Eliete me telefonou para dizer que o menino Gustavo a havia procurado<sup>62</sup>, com certa angústia, dizendo que não tinha gostado do seu boneco, que queria fazer outro. Conversamos sobre a importância de esperarmos o próximo Encontro para resolvermos juntos a questão. Algumas perguntas nos vieram: O que incomodava o menino? A aparência estranha do boneco, o seu nome João Malvado, ou ambas as coisas?

Fosse como fosse, a demanda do menino Gustavo já indicava seu envolvimento e a força do processo criativo. O incômodo, dúvida ou sentimento de erro do menino diante de sua criação, movera a sua imaginação e seu pensamento para ir além, conquistando o seu próprio. Joseph Campbell, em seu livro *O Herói de Mil Faces*, diz:

Um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas [...] São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas. E essas nascentes podem ser muito profundas – tão profundas quanto a própria alma. O erro pode equivaler ao ato inicial de um destino (2007, p.60).

Podemos compreender, com o autor, que o bicho-fantoches criado pelo menino era um Arauto, “[...] a manifestação preliminar dos poderes que estão entrando em jogo” (CAMPBELL, 2007, p.60). A angústia, ou estranhamento, diante do bicho João Malvado, seria o Chamado da Aventura, que, segundo o autor:

[...] sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar (CAMPBELL, 2007, p.61).

A mensagem do arauto poderia estar anunciando alguma passagem pessoal do menino, mas, no contexto da criação, as subjetividades se movem no coletivo, portanto deveríamos aguardar e respeitar nossos ritos, ou seja, aguardar o próximo Encontro de Criação.

A mensagem do arauto nos dizia também da nova etapa que se avizinhava no processo criativo, um limiar que definiria o processo de encenação. Obviamente se referia ao nosso

---

<sup>62</sup> Gustavo morava numa casa em frente à de Eliete e Rubenval, portanto estavam sempre se encontrando.

desenvolvimento como artistas-educadores e a todas as crianças, em direção a nossa liberdade pessoal para inventar caminhos. Como chegaríamos lá?

#### 4.2 O ENCONTRO COM A ESTRELA

[...] o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; difícil, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.  
(ROSA, 2001, p.190)

DIA 19 DE ABRIL:

Neste dia, somente cinco crianças estavam presentes: Iris, Tiago, Levi, Rebeca, Alice e Gustavo. Resolvemos, então, realizar nosso Encontro, valorizando o pequeno grupo e a nossa criação, com a presença dos bonecos-fantoches, em torno de mesinhas unidas no exíguo espaço da biblioteca do Ponto de Cultura.

*Lá estávamos bem aconchegados, cercados de livros coloridos. Eu e Eliete conduzimos juntas a atividade: pedimos que segurassem seus bonecos e começassem a contar uma história. Gustavo olhava para seu boneco, com muita atenção. O que sentia, no que pensava? O que boneco-fantoches tinha a lhe dizer?*



Foto 33 – Gustavo observa seu fantoche João Malvado.

Íris começou:

*Era uma vez uma menina que foi passear na floresta, o nome dela é Anita. Ela gostava de cuidar dos bichinhos que estavam doentes[...] nesse dia, ela foi cuidar de um coelho que estava com uma farpa*

*no dedo. [...] Ele estava com tanta fome que pensou em comer até rato e elefante, depois lembrou que come é folhas, frutas e verduras.*

Gustavo continuou:

*Enquanto isso, o Canguru João Malvado, que estava escondido vendo tudo, viu chegar a cachorrinha Sheila. Ele atacou Sheila e ela correu [...]*

Todos estavam atentos e concentrados, na criação coletiva da história:

*Todos foram procurar o bicho estranho. Entraram na floresta escura e então viram o canguru João Malvado. E disseram:*

*– Você não precisa ser mau, nós somos amigos.*

*– Mas eu não sou mau não, eu só queria era brincar e fazer amigos – disse o canguru.*

Naquele instante, Gustavo deixou às claras a sua intenção e a saga que iríamos cumprir.

Eu fazia algumas perguntas para estimular o fluxo narrativo, Eliete anotava em seu caderno o que as crianças diziam e, depois, que concluíram, leu para nós a história. As crianças complementavam com trechos que faltavam na escritura. Depois recebi, de Eliete, a história em sua versão final:

*Era uma vez uma menina que foi passear na floresta, o nome dela é Anita. Ela gostava de cuidar dos bichinhos que estavam doentes. Nesse dia, ela foi cuidar de um coelho que estava com uma farpa no dedo. Ela tirou a farpa do dedo do coelho e foi andando até que avistou uma cachorrinha, Amora, que estava procurando um osso que alguém jogou. Ela achou o osso e enterrou e correu, correu e viu um guaxinim. O guaxinim correu atrás da cachorrinha Amora porque estava com fome, pensou que Amora era comida, mas não era. Ele chegou bem pertinho do rabo dela e parou. Ele estava com tanta fome que pensou em comer até rato e elefante, depois lembrou que come folhas, frutas e verduras.*

*Enquanto isso, o Canguru João Malvado, que estava escondido vendo tudo, viu chegar a cachorrinha Sheila. Ele atacou Sheila e ela correu. Então, Sheila, Amora e Guaxinim foram procurar a menina Anita para contar o que viram:*

*– Anita, Anita! Sabe o que nós vimos?*

*– O que foi? – Disse Anita.*

*– Apareceu um bicho diferente que nunca vimos antes e quis nos atacar – disseram os animais.*

*Todos foram procurar o bicho estranho. Entraram na floresta escura e então viram o canguru João Malvado. E disseram:*

*– Você não precisa ser mau, nós somos amigos.*

*– Mas eu não sou mau não, eu só queria era brincar e fazer amigos – disse o canguru.*

*– Então, vamos brincar? – Disse Anita.*

*–Vamos! Vamos brincar de pega-pega! –Todos responderam.*

*Os bichinhos brincaram bastante até cansarem. Então, Anita falou para eles deitarem no chão para verem as estrelas, viram uma estrela cadente e foram fazendo pedidos, um a um. O primeiro a pedir foi o canguru João. Ele disse:*

*– O meu pedido é que todos nós sejamos sempre amigos.*

*– Eu peço para que a gente possa brincar sempre juntos – disse*

*Anita lembrou que o canguru não era mau, estava precisando era de amigos para brincar. Então, o canguru disse:*

*– Eu fiquei malvado, porque uma bruxa malvada, que mora a um quilômetro daqui me botou um feitiço. Então, eles viram outra estrela cadente e fizeram outro pedido:*

*– Eu quero que a gente vá procurar a bruxa e que ela não possa mais botar feitiço em ninguém.*

*Anita disse que tinha de ir para casa, porque já estava tarde. Então, todos combinaram de se encontrar no dia seguinte para procurarem essa bruxa.*

Contando a história, naquela pequena roda, as crianças delinearam a jornada que empreenderiam, em resposta ao pedido do menino, dando à palavra o seu real valor, de força moral e espiritual, pelo pacto de Amizade, culminando com os pedidos à Estrela Cadente.

A Estrela, imagem de epifania, dotada do dom de revelar algo, era mais um arauto anunciador de nossa encenação. Acompanhando o percurso narrativo criado pelas crianças, eu reencontrava o sentido da Camaradagem que emanava o saber de minhas mestras, os ensinamentos da educadora pataxó da Aldeia Muã Mimatxi e de tantas outras pessoas que encontrei pelo sertão.

As crianças, nessa roda, exercitavam a qualidade mitopoética, presentificadora da palavra dita, tão própria das culturas indígenas e africanas, através de seus xamãs, educadores contadores de histórias. Com elas, eu me aproximava da compreensão sobre os *griot* malinca, através de Satigui Souyaté<sup>63</sup>:

[...] o *griot* não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Estes elementos da tradição oral são a verdadeira escola africana, o *griot*, o seu mestre principal (BERNAT, 2013, p.2).

O *griot* africano estaria cada vez mais presente em nosso trabalho, como imagem para a composição da personagem do Viajante-Ruberval.

Depois da criação oral, pedimos às crianças que desenhassem a história.



Foto 34 – O sorriso de Rebeca e seu desenho.

---

<sup>63</sup> Satigui Souyaté ator e *griot*, pesquisado por Isaac Bernat, é representante de outros *griots* malinca, que são “[...] porta-vozes tradição africana, na qual a palavra encerra poderes mágicos e sobrenaturais que devem ser respeitados pelo homem”. (BERNAT, 2013, p. 89).



O ato de desenhar a história marcava a fixação do que foi por todos inventado, os pontos de força da história e a ultrapassagem de um limiar do processo criativo. Com a história composta, iniciáramos o processo de encenação.

DIA 26 DE ABRIL:

Vereda em vereda, como os buritis ensinam,  
a gente varava para após.  
(ROSA, 2001, p.73)

Este Encontro foi dedicado à conclusão dos bichos-fantoches que ainda estavam inconclusos, com a socialização da história para todo o grupo. Eu não pude estar presente, nem Rubenval. Recebi uma mensagem de Eliete, com o título “Hoje, os Bonecos Prontos” (ilustrada pela foto a seguir), da qual destaco um trecho que me deixou muito comovida:

*Aqui gente ou bicho pode ser azul, vermelho, verde, preto, multicolorido, de acordo com a preferência de cada artista aprendiz. Luan estava um tanto dengoso, depois pegou uma máscara e começou a fazer graça (como na foto). Eu, sem Rubenval e sem você, Maria Eugênia, ora abria a porta, ora empurrava o excesso de água que quase invadia a sala, ora dava atenção às crianças que solicitavam ajuda para pintar olho de boneco, misturar tinta. E a máquina fotográfica esgotava a pilha. Ufa! Fui ler história criada e ilustrada no sábado passado, Tiago ficou fascinado, ria lembrando.*



Foto 35 – As crianças mostram seus bonecos-fantoches.

Nesta foto, recebi a alegria das crianças de Itinga com seus bonecos-fantoches, em sincera comunicação comigo. O carinho da amizade também vinha de Eliete e Rubenval durante todos os Encontros de Criação do mês de maio, nos quais as crianças expressaram a sua espontaneidade, afetividade, a liberdade pessoal, a interação grupal, criatividade e expressividade cênica (dentre outros valores e habilidades), através de seu próprio brincar que

permeava as atividades de teatro. Neste período, conheceram as Rodas de Verso e sambas do Quilombo de Tijuáçu, criaram personagens-fantoches e uma história, a partir deles. Nós, aprendemos com elas que o mais importante era seguirmos juntos com alegria e confiança, rumo ao desconhecido da cena.

DIA 2 DE JUNHO:

O sertão não chama ninguém às claras;  
mais, porém, se esconde e acena.  
(ROSA,2001, p. 538)

Neste dia, depois de uma roda inicial de conversa com as crianças, brincamos de Picula<sup>64</sup>. Compreendia, cada vez mais, que deveríamos seguir a vontade das crianças de brincar, portanto o início de nossas atividades (que corresponde, usualmente, no teatro, ao que chamamos de aquecimento) deveria ser composto das brincadeiras infantis. A partir dessas brincadeiras, percebemos o quanto era importante e saboroso, para as crianças, repeti-las, mais e mais vezes. A partir da “lei natural da repetição” (BENJAMIN, 2002, p.101-102) inerente do brincar, o teatro foi sendo brincado-compreendido a cada Encontro de Criação:

[...] a grande lei, que acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos; a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo, que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez” [...] Para ela, porém não bastam duas vezes, mas sim, sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias. O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início [...]. A essência do Brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito.

O brincar no movimento ágil da vida das crianças era experienciado nas várias modalidades de Picula, dos quais eu também fazia parte, a pedido delas. Nesse dia, depois desta brincadeira, pegamos a caixa onde guardávamos os bichos-fantoches, para que cada criança os identificasse e passasse a manipulá-los pelo espaço cênico. A ideia não era fazer

---

<sup>64</sup> Ou *pega-pega* como é chamada em alguns lugares. Essa brincadeira agradou tanto as crianças que perdurou por muitos Encontros, em várias modalidades-invenções

um trabalho técnico de manipulação de bonecos, mas uma experimentação que nos apontasse as vinculações entre os bichos, movimentos e situações.

Encantava-me ver as crianças amalgamadas aos seus bichos-fantoches, conduzidas por um conhecimento sensorial e afetivo, capaz de uni-las a todos os seres da natureza. Em plena liberdade, ora em grupos, ora somente com seus fantoches, a expressividade de cada criança despontava para mim de forma exuberante. Decidi fotografá-las neste exercício, tentando capturar a qualidade mítica que delas brotava que, para mim, se traduzia como Amizade. Depois, enviei as fotos para meus parceiros com comentários:



Foto 36 – Tiago com o seu bicho-fantoches.



Foto 37 – As crianças com seus bichos-fantoches.

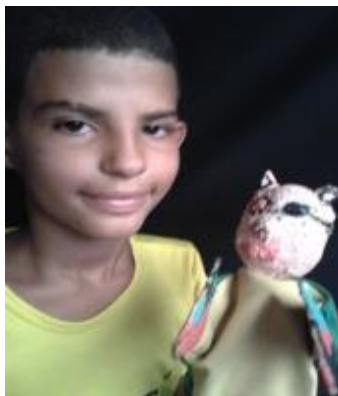


Foto 38 –Gustavo sorrindo com o seu João Malvado.

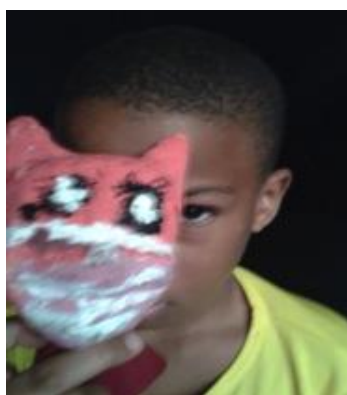


Foto 39 – João e seu bicho.

Depois da experimentação com seus bichos-fantoches, fizemos uma roda e li a história que haviam inventado no Encontro anterior. Nem todos participaram da invenção da história, mas estavam muito atentos e interessados. Ao terminar a narração, fiz uma pergunta: – O que vai acontecer quando os bichos-fantoches se encontrarem e forem ao encontro da bruxa que tirará o feitiço do canguru João Malvado?

Com muita atenção, animação – todos falando ao mesmo tempo –, as crianças tentavam soluções, até que uma delas disse que, para chegarem à Feiticeira, teriam de passar por “sete florestas, com seus sete desafios”. Perguntei quais seriam esses desafios, e as crianças foram respondendo, escutando-se com atenção: “uma floresta é cheia de vulcões”, “a outra tem buracos”, “uma floresta tem bichos aquáticos”, “e outra tem ventos muito fortes”. Este foi um momento muito importante para todos nós. Naquela roda, o propósito mítico para ajudar o amigo se revelou pelos quatro elementos da Natureza, e também pela intervenção da Estrela Cadente. Através desses arautos, as crianças empreenderiam a “Jornada do Herói” – uma das manifestações universais do mito –, como faziam Ulisses e o jagunço Riobaldo, na *Odisseia* e no *Grande Sertão*.

Através dessa Jornada, chegaríamos à misteriosa feiticeira capaz de reverter o encanto e devolver a João Malvado o seu nome verdadeiro? Como superar tantos desafios ligados às forças da Natureza? Quem e como seria a Feiticeira? Por que teria ela enfeitado o menino? Qual seria o nome verdadeiro de João Malvado? Estas eram algumas das perguntas que me chegavam e nos moveram para a Travessia.

#### 4.3 PASSARANDO

Ah acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu  
queria só tudo. Uma coisa, a coisa,  
esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!  
(ROSA, 2001, p.436)

DIA 7 DE JUNHO:

Este foi o primeiro dia da entrada do jovem Gabriel e das jovens Inairara, Ravena e Tamires, integrantes do Grupo de Teatro Ereóatá, no processo de criação. O jovem-ator e as jovens-atrizes sentaram na Roda de Conversa inicial, assistiram ao processo de construção cênica e participaram da conversa final, junto às crianças. A partir dali estariam juntos conosco, criando e apresentando a Cena-Experimento.

Para Rubenval, este dia marcava uma etapa importante, pois há muito tempo preparávamos a sua entrada em cena, através de diálogos e leituras, em encontros extra. Estávamos processando uma passagem gradual de sua função de arte-educador e coordenador do Ponto de Cultura, para a de ator, com um tipo de atuação e personagem ainda a ser descoberto, justamente através do brincar com as crianças. Com os adolescentes, o processo de entrada no jogo deveria ser cuidado com atenção.

Depois do Encontro, escrevi para meus parceiros uma longa mensagem que começava assim:

*Todos estamos imaginando a história. Como será a continuação, depois do pacto de seguirmos juntos até a feiticeira?*

E relatei o encontro com as crianças, destacando aspectos desta etapa do processo e momentos da vivência desta manhã. Seguiremos esta narrativa, através da mensagem compartilhada:

*O que estamos fazendo aqui? Perguntei hoje no começo. E as crianças responderam: “Brincando. Uma história”. E muito mais:*

- *Aprendendo a conviver com o outro.*
- *Trocando energia.*
- *Criando histórias.*
- *Construindo um caminho para enfrentar os próprios medos.*
- *Posso ser sincero? A gente está dando conta sozinho.*

A conclusão foi do menino Vinícius, era uma síntese do que experienciavam em grupo e como pretendiam seguir, enfrentando os desafios das Sete Florestas para encontrar a Feiticeira que, final, era uma incógnita para todos nós. Como heróis de sua saga, as crianças conquistavam o seu próprio caminho na Cena-Experimento que trançávamos a muitas mãos:

*Hoje, entre outras coisas, vimos de frente o desafio que será a entrada das pessoas adultas naquele mundo inventado que está ali entre as crianças, que para nós parece um caos, naquele jogo de lembrarem da história, com seus bichos, de fazerem essa coisa muito difícil que ainda nem sabem o que é (será teatro a coisa que estamos fazendo?). Rubenval já se aproxima da cena. E os jovens do Grupo de Teatro Ereotá hoje chegaram e entrarão, mas ainda estão de fora, vendo o mundo das crianças e seus bichos ali embolados e o mundo que está na beira da floresta, ali onde se misturam bichos domésticos e outros mais desconhecidos.*

Os jovens-atores foram apresentados às crianças na Roda e depois pedi que assistissem ao trabalho da plateia. Depois da Picula, em várias modalidades brincadas pelas crianças, tiramos os bichos-fantoches da caixa para que o grupo experimentasse a encenação como um jogo livre. O desafio seria o de seguirem o fio da meada da história que inventaram, com pouca interferência nossa. Ficamos junto às crianças no palco, e muita coisa aconteceu no intercurso deste jogo: comentários, brincadeiras entre duplas e explorações corporais pelo espaço com seus bonecos. No meio dessas situações, a cena ia-se definindo, pelo começo da história criada, com os diálogos que se estabeleciam entre a personagem Anita que, cuidava dos seus bichinhos-fantoches, animada pela menina Íris.

Nesta ação, a menina, com seu fantoche-Anita, instaurava espontaneamente o foco da cena – fator que aqui ressaltamos e é essencial na abordagem de Viola Spolin, pois se relaciona à importância da comunicação e da presença em cena. Fazendo com que a atenção de todos se voltasse para a sua escuta de cada um dos bichos-fantoches, a menina Íris preparava a cena para que a entrada do personagem João Malvado causasse surpresa e certa inquietude no grupo, principalmente nas crianças mais novas. Este espanto aqueceu o jogo, despertando a curiosidade de todos e, conseqüentemente, a irrupção de diversas perguntas ao

bicho-fantoches. Este, por sua vez, inventava as respostas, seguindo o fio da história, até que a brincadeira de que tanto gostavam foi trazida à cena:

*– Então, vamos brincar? – disse Anita.*

*– Vamos! Vamos brincar de pega-pega! – todos responderam.*

*Os bichinhos brincaram bastante até cansarem. Então, Anita falou para eles deitarem no chão para verem as estrelas, viram uma estrela cadente e foram fazendo pedidos, um a um.*

Quando as crianças deitaram no chão para ver as estrelas, Gustavo disse sua fala, como criou na história: – “Eu quero que a gente seja amigo para sempre”. Eu, de surpresa, inventei uma brincadeira: emiti um som – *vuuuummmm*- como se fosse o da Estrela passando. As crianças se surpreenderam e aceitaram o jogo imediatamente, fazendo pedidos e levantando seus bonecos-fantoches para o alto. Queriam que eu repetisse o som da Estrela inúmeras vezes para que fizessem mais pedidos.

Para mim, também era muito divertido repetir o som da estrela cadente para as crianças. Estávamos inventando-brincando e apreendendo o teatro que despontava cadente, nos *co-movendo*; o som e o olhar das crianças para o alto, buscando a estrela, ilustravam o voo onírico que fazíamos juntos. Mostravam-me o limiar de uma nova etapa de nossa experiência criativa. Destaquei essa sensação, na mensagem que escrevi depois para meus parceiros:

*A floresta ou mata está com a qualidade da imensidão, onde tudo pode estar contido, memórias, devaneios. Onde tudo pode se transmutar. Poesia. Aquela que deve estar no teatro.*

O Devaneio pela imensidão da Mata chegava com a brincadeira da Estrela, de lá emergia a poesia da Infância; eu a sentia viva dentro de mim. Não somente pela convocação que me faziam para participar de suas brincadeiras durante a criação da cena, mas por uma disposição interna, ativada por todas as crianças que via brincar pelas redondezas e que, volta e meia, apareciam dentro do teatro.

Gustavo tinha um amigo querido, que o acompanhava sempre que podia, em nossos Encontros; era vizinho e irmão de Íris – seu nome era Ícaro; tinha somente um ano e meio de idade. A amizade de Gustavo com Ícaro era reconhecida por todas as crianças, o que me encantava. Neste dia, além de Ícaro, um outro menino da vizinhança, e desconhecido por mim, entrou no teatro e sentou na plateia, deveria ter uns cinco anos de idade:

*Um menino visitante que estava lá hoje quis entrar no jogo, estava sendo atraído pela força que tudo aquilo tinha, esta força chegou a ele. Então, o menino foi se aproximando e, de repente, estava do meu lado sentado no chão, bem pertinho daquele mundo ali em azul. (Eu observava o menino sentado*

*no chão da primeira fila da plateia, até quando ele, finalmente, conseguiu entrar e pisar no piso macio azul, enquanto a estrela passava e os desejos eram ditos. No final do trabalho, Rubenval convidou o menino para estar junto do grupo numa foto que resolvemos tirar. Eu fiquei feliz de ver o menino dentro do azul.*

O chão do palco do teatro era forrado de placas macias de borracha azul. Lá as crianças brincavam e viam, deitadas, a estrela cadente passar várias vezes. Quando percebi o menino visitante se aproximar do palco, pareceu-me que o azul do chão, que poderia ser também um céu, chamava-o para a sua maciez, para a amizade do mundo das crianças, para o mundo da Estrela Cadente e do teatro. Imperceptivelmente, o menino desceu os degraus da pequena plateia até que pisou naquele chão-céu. Esta foi uma “experiência íntima de meu voo onírico” (BACHELARD, 2001, p. 61). Acompanhei o encantamento do menino pelo céu azul do sertão que habitava meus devaneios. Essa imagem, trazida pelo gesto da criança, mais adiante, se condensou na proposta do cenário, com a cortina azul abrindo-se para receber as mestras quilombolas no palco.

*Aquilo que estamos vendo, nos sábados ali acontecer, é o mundo dos Meninos, conosco juntinho, aconchegando a imaginação e deixando chegarem as novas Imagens. E a brincadeira para dar gosto, e não cansaço, exige um ritmo, rito. (Como também o teatro).*

A cada dia, chegávamos mais próximos do ritmo das crianças, e elas do rito deste teatro permeando Rodas de Verso e Rodas de Conversa. Seguiam o fio da história, na brincadeira de repeti-la, de “brincar de novo”, como diziam. E a brincadeira repercutia no Diário Epistolar:

*Como aproximar isso que está acontecendo entre eles, que segue o fio de uma história cheia de afetividades pelos bichos, pelo que circunda o universo daqueles bichos, os pais, mães, irmãos, as avós do interior, o interior com seus caminhos de terra e raposas, e o que acontece também nas casas de Itinga, com seus cachorrinhos e gatinhos, com Shana, Scheila e Amora...João Malvado e o porco cor-de-rosa, e deles entre si, ali, e por nós, por-com-eles inventando, e com o muito de nossas lembranças de carambolas-e-estrelas, lamas e nascentes sertanejas, transformar em teatro. Sabemos!*

*A estrela cadente é um ponto-chave. Ela tem de passar, de verdade, com seus rabos de crepom no céu por cima da cabeça das crianças! E tem de ser surpresa quando passar pela primeira vez num dos sábados próximos.*

*Hoje a hora mais forte foi justamente a hora da Estrela e dos desejos muitos que as crianças disseram para ela. Desejos de comidas, de lama, de rodar o mundo como ciganos, de ser bonita, de ser rei, de ser rainha, de achar cofres de ouro.*

*O que mais? Quero me lembrar!*

*Aninha vai trazer a noite cantando.*



*E a noite escura é o palco para a estrela cadente brincar de correr: a primeira vez chunnnnnn – e um desejo! A 2ª vez - chunnnnn, a terceira vez, a quarta, quadragésima vez e: Desejos-desejos, até a estrela atenta a esse jogo com os meninos, e com bichinhos ali deitados, correr para ouvir aquele último pedido que é de seguirem juntos para conhecerem quem fez o João Malvado, o canguru, parecer mau aos seus próprios olhos [...] A feiticeira – ela! – As crianças a trouxeram para a história e querem encontra-la para desfazer o seu encanto, que é o de fazer parecer ser de verdade o que não é. Esse é o feitiço. Um feitiço que provoca solidão e medo, esse medo de ser ou não ser [...]*

Estava conjeturando até que o medo apareceu, ele também me rondava, como fez com o menino Gustavo. Dizia-me Riobaldo: “[...] o medo agarra a gente é pelo enraizado. Fui indo. De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento – estralo de ouro: pedrinha de ouro. E conheci o que é socorro”. (ROSA, 2001, p.169).

A cada surpresa do jogo, também reconhecíamos o socorro. As personagens saíram da história para o teatro, e continuariam a nos surpreender, a começar por João Malvado, com suas soluções. O compartilhamento epistolar com meus parceiros era uma forma de garimpar as imagens, de escutar os “estralos das pedrinhas de ouro”:

*Aninha-Aurora, dos róseos dedos, chega cantando e os acorda: O galo canta... "Ele tece a manhã" do dia seguinte, o dia que combinaram de se encontrar, ali naquela entrada de floresta onde a menina Anita vem cuidar deles, dos bichos-crianças, das crianças e os bichos.*

*Minha tarefa parece ser agora, nesta fase que iniciamos hoje, a de receber as palavras da Musa e com elas abrir uma invisível porta para que os adultos entrem su-aves no mundo azul das crianças: E para Rubenval chegando, ver a brincadeira e se deixar levar, marcando um ritmo-rito com seu passo velho de fazer o compasso do Tempo-Criança agir, e tudo ali pulsante imaginante seguir na travessia da vida para o teatro, e do teatro para a vida. Travessia.*

*Então, no novo dia, juntos, vamos atravessar as quatro florestas (e quem sabe, algumas veredas, que no total, darão em sete). Uma a uma. As florestas. E com os jovens-seres-bichos do fogo, da terra, da água e dos ventos – os confrontos com os medos (de todos nós), as nossas crianças enfrentarão e receberão deles os seus elementos, com suas cores-intensidades-imensidões de Fogo, Terra, Água e Ar.*

*Depois, amalgamados na Vida, as crianças e os jovens chegarão ao topo da montanha, à gruta da feiticeira e com ela um acerto será feito: o do conhecimento, o do fim do esquecimento, para a Vida seguir seu fluxo pela entrega das sementes.*

*Rumo ao ser-tão, então iremos.*

*De lá virão as mestras quilombolas, com suas histórias, com a lembrança do que viveram com os seres que encantam seus sambas: Os bichos ainda estão vivos no coração de um Brasil ainda presente, ainda vivo. Eles chegarão de novo, ao som das cantigas das minhas três mestras quilombolas, agora puxados por fios, as marionetes ereoatá, que também puxam a meada de nossa história. E a floresta se abrirá nos desenhos das crianças, aquela das onças, tamanduás, preás, macacos, cobras...E até um bode que fugiu e de um boi catingueiro zangado podem aparecer, quem sabe?*

*E o sonho invadirá o espaço num pano fino-transparente, e passarinhos e peixes no azul-verde, como surgem das cantigas de Aninha-Aurora; eles trarão um novo dia, mais uma vez, para seguirmos adiante até o final da história que aponta começos.*

*Para tal tarefa, essa das primeiras águas, eu tenho de conversar com Circe, aquela feiticeira que fez Ulisses conhecer a força transformadora das coisas, a Natureza toda. Para chegar a ela, subirei as montanhas de pedra e pedirei ajuda a Palas Atena, dos olhos verde-mar. Como agora faço, bem pertinho de vocês com quem gosto muito de estar.*

*Até amanhã, meus queridos, quando vamos entrar na Mata da Reserva Thá-Fene, floresta que um dia também foi e será mais e mais encantada.*

*Santa Clara clareou,  
São Domingo alumiou!  
Vai chuva, vem sol  
pra secar o meu lençol*

Nessa mensagem, imaginei a chegada das mestras e dos bichos-marionetes – um bode e um burrinho – construídos por Rubenval e Eliete pelos quais tinha uma afeição especial, como também o cenário, na composição de fundo azul de pano, contendo desenhos das crianças participantes. Mas ainda eram imagens a serem postas à prova pela experiência, inclusive com a entrada dos adolescentes, que ainda estavam na beirada daquele mundo, assistindo, entre atônitos e encantados, à saga das crianças. Com eles, já tínhamos realizado alguns encontros de conversação sobre suas aspirações no teatro, inclusive como futuros arte-educadores do Ponto de Cultura; sobre a minha proposta cênica e estudo de doutorado, a partir da história que ouvi sobre as *primeiras águas*; da realidade e arte das mestras sertanejas e do que já despontava entre as crianças. Neste dia, a percepção dos jovens, nos daria a medida de sua entrada no processo criativo.

Durante o Encontro, portanto, fiquei atenta aos seus olhares para a cena. Depois da partida das crianças, fizemos uma Roda de Conversa que se iniciou entre pausas, ainda sob o impacto do que viram e sentiram naquela manhã. O gesto do menino que entrou no palco azul lhes chamou atenção, comentaram que correspondia à atração que também sentiram pelo jogo e à sua infância, ao prazer que sentiam quando brincavam livremente nas ruas de Itinga. Expressaram que queriam estar com as crianças deixando-as brincar. Duas jovens se referiram às crianças que ficavam nas ruas, expostas aos perigos, cada vez mais iminentes de sua comunidade, e a importância de nossa experiência para que pudessem fazer alguma por ela. No fluir de nosso diálogo, compreenderam que deixar as crianças brincarem, em nossa proposta de teatro, significava estar com elas no jogo, interagindo com sua imaginação e desenvolvendo a nossa, deixando-nos surpreender na travessia pelas Sete Florestas. Nesta

Roda firmamos um pacto de confiança. O menino visitante foi o Arauto anunciador da entrada nos jovens na cena.

Repercussão: Nos nossos próximos encontros, passamos a conversar mais intensamente sobre a nossa presença na aventura cênica, que despontava na simplicidade, na manifestação da vida, no acolhimento do imponderável. Muitas imagens repercutiram nas mensagens que enviava aos meus parceiros sobre este Encontro de Criação: o menino-visitante, os bichos-fantoches; os desenhos das crianças; os panos furta-cor transparentes do acervo do Teatro Ereotá; Circe, a feiticeira e Palas Athena, da *Odisseia*, Iemanjá em suas várias formas, os quintais de uma Itinga de águas limpas, as matas com seus bichos.

Parecia-me necessário pisar no chão de verdade, realizar uma experiência de contato direto com a natureza, por isso planejamos uma visita à Reserva Thá-Fene, dos amigos Wakay e Limbo<sup>65</sup>, localizada na comunidade do Quingoma de Baixo, em Lauro de Freitas, muito perto de Itinga<sup>66</sup>. Esperávamos que fizesse bom tempo para que as crianças conhecessem um mundo vizinho e desconhecido.

DIA 11 DE JUNHO:

Perto de muita água, tudo é feliz.  
(ROSA, 2001, 45)

Destinamos este dia ao trabalho de preparação de Rubenval para que entrasse em cena. Minha ideia é que pudesse desenvolver sua presença como um viajante que no teatro entrasse, depois de muitas andanças, para ser cúmplice da aventura das crianças. Estaria, através dessa personagem, trazendo para a cena uma figura mítica – um mensageiro da tradição como também do futuro, refletindo e cumprindo o seu próprio papel de artista-educador e diretor do Teatro Ereotá, com suas lembranças e aspirações para a sua comunidade que, como eu sabia, se referiam à ampliação do projeto, com a formação de jovens multiplicadores e a construção de uma nova sede para o Ponto de Cultura Tupã.

Nosso desafio era, no pouco tempo de que dispúnhamos, em meio a tantos afazeres, instaurar um exercício de aproximação de Rubenval com sua própria história. Nessa busca, tinha como inspiração os heróis Riobaldo, Odisseu e Sotigui Kouyaté, o *griot* africano, que,

---

<sup>65</sup> Wakay e Limbo foram meus parceiros do MIAC e da Rede Ser-Tão Brasil em ações artísticas e de formação de jovens.

<sup>66</sup> Parra obter maiores informações sobre a região e essa reserva indígena, consultar: < <http://www.koinonia.org.br/oq/noticias-detalhes.asp?cod=11830> >.

segundo Isaac Bernat (2013, p.93), “[...] tem duas qualidades inseparáveis do ator: a crença no mundo espiritual e nos elementos da natureza e a habilidade hereditária de contar histórias<sup>67</sup>”.

Meu procedimento como encenadora, em direção ao Viajante, foi estimular a sensibilidade de Rubenval para que expressasse suas lembranças-imagens de forma não intencional. A mensagem que enviei para meus parceiros descreve esse processo:

### *1 – A Criação da Personagem:*

*Buscamos, neste trabalho de improvisação, a presença de um tempo vivido no corpo de um homem em sua longa travessia. A paisagem. A lembrança de seu primeiro amor. E a sua chegada ali ao teatro. Na conversa posterior sobre a criação dramaturgica, avançamos, com Rubenval e Eliete, a partir do que as crianças criaram.*

### *2 – A Improvisação:*

*Rubenval começa o trabalho alongando seu corpo. A partir de passos ritmados que faz, peço que explore a leveza mais e mais e voe pelo espaço cênico de seu teatro. Depois peço que vá sentindo o peso do tempo vivido, mais e mais o peso chega ao seu corpo, nos gestos, na respiração. Ele sente e amplia a consciência desse andar carregado de tempo. Continua andando e pega um banquinho pesado que construiu e ali estava. Segue andando e sentando no banquinho, acha lugares onde descansar. Anda. Para, sente o corpo, seguindo a minha indicação. Sente os pés, as mãos. O sentar. Peço que diga o que vê-imagina. E ele, deixando a sua voz sair profunda, naquele tempo carregado de vida vivida, diz: “Areia. Céu azul. O céu azul, azulinho. Cabeça de boi morto. Osso. Buraco dos olhos do boi. Chifres. Calor...Um vento. Quente”. Peço que procure uma sombra. A primeira que acha, e diz, foi uma projetada pelo pau de uma árvore seca. De lá ele vê as coisas ou o nada em volta. A segunda estava no chão da areia imaginada, debaixo de uma nuvem. Ele vai até lá, à sombra da nuvem. Ali fica sentindo sua presença. Peço que se lembre de seu primeiro amor: Ele fala da menina que estava junto d'água. Estava com o vestidinho molhado. Ele conta que foi lá ajudar a menina a puxar a corda onde o balde amarrado ia trazendo a água do fundo do poço. Ele faz força para trazer a água lá de baixo. E puxa a corda. “A menina só fazia olhar para mim e não olhava para o balde que subia do poço com a água”. O viajante dizia. Só para ele a menina olhava, e ele falava justo desse olhar que sentia cravado nele, enquanto fazia força para puxar o balde cheio d'água para a menina. Depois de contar a história, a nuvem se foi. O calor volta. Arde. Ele tinha que seguir. Anda, anda e, enfim, acha o seu lugar. Chega até ali, no palco.*

Rubenval falava debaixo da nuvem, carregado de tempo, com mais peso e lentidão no seu corpo-voz-movimento e nos fez visualizar a menina com o seu vestido molhado e ele, o ator ainda menino, olhando para ela, enquanto tirava a água do poço. A menina nos levou à Beleza que o menino guardou na memória e o artista zelava.

Na conversa que tivemos, logo depois da improvisação, ele nos contou que essa lembrança era de sua infância quando morava em outro bairro e, todo dia ia pegar água num poço, para a sua mãe. A menina foi seu primeiro amor que aconteceu naquele instante

---

<sup>67</sup> O autor, através da amizade com o *griot* e ator Sotigui Kouyaté, relata a sua vida e analisa as obras que realizou como ator com Peter Brook, narrando os ensinamentos que obteve com ele nas oficinas de teatro que coordenou na UNIRIO.

somente. Foi o instante, em sua qualidade poética, que o ator resguardou no seu CorpoMemória, e por isso pôde chegar a ele, e ele a nós, no frescor da sombra da nuvem imaginada. Bachelard (2006, p.56) diz que “[...] o devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário podemos dizer tudo de nós mesmos”. O ator, neste exercício, estava só, em contato sensorial com o seu Devaneio Operante.

Foi de grande delicadeza o ato cênico improvisado; e também o relato posterior do ator, sobre o seu encontro com a menina de sua infância. Agora, escrevendo sobre essa experiência, o que repercute/ressoa é a água presente na nuvem, nos olhos, na roupa encharcada da menina e no poço – a água existente, mas não aparente.

Compreendo que a delicadeza que emanou desse processo referia-se a uma manifestação sob o signo de *anima*, trazido pela água, que “[...] caminha em contínuo, numa duração que se escoia calmamente” (BACHELARD, 2006, p.57). Este caminhar permeava a nossa criação e faria com que o Viajante-Ruberval escutasse a sua própria história acompanhando as crianças pelas Sete Florestas. Revelaria para elas o que soube resguardar.

Na sequência de nossa conversação desse dia, deixamos livre a imaginação sobre a cena e, a partir dela, esbocei uma sequência que enviei para meus parceiros:

*2 – Seguindo o fio dramaturgico:*

*Quando chega ao seu lugar, a primeira coisa que o homem vê são as crianças que o recebem com seus bichos.*

*Eles juntos entram no espaço cênico.*

*O homem pergunta quem são aqueles bichinhos que as crianças têm nas mãos. Elas apresentam seus bichos. Menos um menino, que esconde o seu bicho, ou se esconde com seu bicho. As crianças e os bichinhos brincam e o homem assiste.*

*O homem acompanha a história que as crianças mostram, sentado no seu banquinho.*

Nesse exercício dramaturgico, inventamos o figurino e os elementos de cena do Viajante. Seria uma roupa simples cor de terra, chapéu e sandálias surradas de couro. Por cima da roupa, ele teria uma capa preta bem longa, como os jagunços. Capa forrada, por dentro, de pano com estampa de onça; pois, em algum momento, sabíamos que ela voltaria com sua cara de máscara – aquela que me olhava da estante de minha casa. O Viajante traria nas mãos seus apetrechos: uma maleta de couro, uma vara de bambu, donde penderia um fio para pendurar a Estrela Cadente. Dentro da mala, estariam apitos de chamar passarinhos, outros instrumentos de sopro e de percussão e a Estrela de papel machê.

*As crianças, deitadas no chão, olham para o céu e avistam uma estrela cadente (manipulada pelo homem que a tira de sua mala). As crianças fazem seus pedidos à estrela, a começar por João Malvado, que pede a ela que eles ali, sejam amigos para sempre.*

*“Eu quero ser rei. Eu quero ser rainha”. Os pedidos seguem até o último, também de João Malvado que diz: “Eu desejo que a gente vá junto encontrar a bruxa para ela tirar o feitiço de mim”.*

*Os meninos colocam seus bichinhos todos juntos enfileirados no chão, para dormir. E se deitam junto deles também enfileirados.*

Imaginamos a chegada de Aninha: ela entraria com o Viajante e sempre cantaria suas cantigas, acentuando a manifestação sob o signo de *anima*. Eu associava Aninha à Aurora, pela repercussão das imagens poéticas da *Odisseia*:

*O homem diz, estimulando a continuação da brincadeira das crianças: “A Aurora com seus róseos dedos chegou! Acordem meninos para seguir a viagem até a feiticeira!”. No próximo sábado continuaremos a história.*

#### 4.4 A FLORESTA DO FOGO

Amigo, para mim, e só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase, e os todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o porquê é que é.  
(ROSA, 2001, p. 196)

DIA 12 DE JUNHO:

Este foi o primeiro dia da entrada dos jovens-atores e atrizes do Grupo Ereocatá de Teatro no jogo com as crianças. Foi um dia especial, iniciado pela celebração da amizade para que eu também pudesse demonstrar a minha gratidão por todos os participantes de nosso projeto colaborativo.

*Na noite anterior, fiz um bolo. Procurei uma receita e me arrisquei com esmero nas misturas para festejar o Encontro deste sábado. Esse bolo já estava encantado, desde o meu aniversário quando ganhei um, mas não pude estar no Teatro Ereocatá. Depois recebi uma foto e um vídeo com todos cantando para mim.*



Foto 40 – Eliete, Ruth e as crianças comemoram o meu aniversário.

*Cheguei com o bolo e guardei na geladeira, comprei guaraná. Seria surpresa. Fui para o teatro e elas já estavam brincando no palco e me chamaram. Começamos a brincar de “batatinha frita um, dois, três”. Foi muito divertido ver o rabo de olho delas olhando para quem se aproximava, ver a precisão dos movimentos de quem vinha devagar, ouvi-los dizer rapidamente ou lentamente “batatinha frita um, dois, três”, estar atenta e próxima, deixando a Alegria tomar conta de mim. Andar e parar para chegar a tocar em quem falava. Eliete tirava fotos e, de vez em quando, virava juiz, dizendo quem não seguia as regras do jogo.*



Foto 41 – Na brincadeira como as crianças queriam.

*Depois me ensinaram uma outra versão do pega-pega. As crianças que chegavam já iam entrando no jogo. Quando vi, muitos já estavam no palco azul e corriam atrás um dos outros, e de mim também, inclusive os três jovens que, desde a semana passada, passaram a integrar o trabalho. O clima estava quente e, no auge da quentura, fizemos uma rápida roda de conversa sobre o que estávamos fazendo juntos. As crianças respondiam: “Teatro”, “A história”. Então, lembramos dela.*



Foto 42 – Conversa sobre nossa experiência.

*Um menino falou: – Nós temos que atravessar sete florestas.*

*Outro: – Cada floresta tem sete desafios.*

*Eu disse: – Qual será a primeira floresta?*

*Os meninos respondem: – É a do Fogo, dos vulcões e dragões.*

*Sugeri então, rapidamente, que entrássemos na primeira floresta: a do fogo a “dos vulcões. E o jogo se fez assim: os jovens eram o fogo e as crianças deveriam passar por eles sem se queimar. Os jovens-labaredas Inaiara e Alberto jogavam as crianças longe, elas, se caíam no chão, riam e voltavam com toda a força para cima das Labaredas. Jogavam-se tentando passar para o outro lado do Fogo. Era muito divertido e vigoroso, o jogo. A menina Alice, de três anos, também lá estava, protegida pelos mais velhos, tentando superar os desafios dessa incendiada-floresta. Eu percebia as valentias, a força, o humor de todos e fazíamos teatro.*

A cena cumpria-se completamente através da brincadeira, e eu estava lá no meio do jogo, usufruindo, como encenadora-brincante, das descobertas pela Floresta do Fogo. O embate com as labaredas se repetia inúmeras vezes: as crianças corriam até os adolescentes que, com gestos e sons, as atiravam longe, as quedas no chão eram cada vez mais ampliadas e apreciadas pelas crianças.

*Intuí que já estava na hora de entrar o dragão<sup>68</sup>. Então, sem que as crianças ouvissem, pedi a Rubenval que o trouxesse.*

Rubenval fez um sinal para a jovem Inaiara, que fosse com ele ao espaço atrás da cortina para pegar o boneco de vara. Como nada havia sido combinado previamente, o Dragão estava com suas partes desencaixadas, então a jovem-atriz trouxe somente a cabeça do bicho, que era bem grande em relação às crianças. Na minha imaginação, maior e mais terrível ainda:

*De repente, a cabeça do dragão com fitas soltas, entrou animado, pelas mãos de Inaiara. O Fogo com suas labaredas subindo e descendo...e do meio dele, um dragão cuspiendo fogo. Um grupo de crianças resolve enfrentar o dragão do voltar-volteando-das- ondulações-do-fogaréu. As crianças, enquanto brincavam com fogo, combinavam coisas, inventavam a história no meio daquilo tudo, a peça de teatro, as soluções. Então, João me disse, olhando nos meus olhos, num determinado e breve momento, no meio da peleja coletiva com o fogo e o dragão:*

*– Eu posso fazer um menino perdido?*

*Eu me surpreendi e disse que veríamos como fazer. Ele continuou brincando de passar pelo fogo. Sugeri que alguns ficassem na frente, e que os outros, de trás, batessem os pés no chão dando força. Repetimos muitas vezes esse movimento que ia se concretizando como CE*

---

<sup>68</sup> Quando as crianças falaram pela primeira vez da Floresta do Fogo, combinamos que o Dragão, um boneco de vara do acervo do Teatro Ereotá, estaria presente na encenação, mas não sabíamos como, nem quando.



O menino João, no meio de todas as crianças que corriam e gritavam ao mesmo tempo, me tocou o braço, fazendo-me olhar para ele e ouvir o que queria me dizer. Quando o escutei, com os olhos nos olhos dele, tudo passou a estar em outra dimensão de tempo-espaço. Naquele breve instante, nós dois saímos do jogo de embate com o Dragão para pensarmos na cena. Eu estava admirada com o fato de João estar no jogo e, ao mesmo tempo, estar pensando na dramaturgia, de forma completamente necessária no meio daquele embate, pois deveria haver um recuo para seguimos adiante! No jogo, o menino “devaneador” sabia do processo dialético, ao qual Bachelard se refere quando discorre sobre o saber alquímico:

[...] sujar *para* limpar – corromper *para* renegar – perder *para* salvar – perder-se *para* salvar-se. *A vida moral é uma prática de universo.* A valorização, qualquer que seja seu objeto, só pode ter ímpeto se fizer antes um recuo. O valor deve brotar de um antivalor. O ser só tem valor se emerge de um nada (BACHELARD, 2008 c, p.199).

Combinei com o menino João, ali mesmo no meio do jogo, que veríamos juntos, mais adiante, como e onde ele se perderia, porque naquele momento era preciso saber o que fazer com o Dragão, o portador do Fogo. João compreendeu imediatamente minha ponderação e voltou ao grupo dos meninos-guerreiros disposto a superar, com seus amigos, o desafio do Fogo. O meu exercício como encenadora estava sendo posto à prova: exigia muita atenção, prontidão, clareza de comunicação e confiança no processo criativo, a partir do imaginar conjunto para que a sequência da história se desenvolvesse no brincar-encenação:

*Os meninos-guerreiros que se puseram à frente teriam o desafio de conhecer o Dragão e se harmonizarem com ele para atravessarem esta floresta em meio de vulcões. O primeiro guerreiro veio e quis tocar a cabeça do dragão. Conseguiu. Ele e os dois outros guerreirinhos se aproximaram: “Como é seu nome”, um deles perguntou. E o dragão respondeu: “Dragão”. “Mas eu perguntei o seu nome”, o menino insistiu. O dragão, teimoso, voltou a dizer: Dragão.*

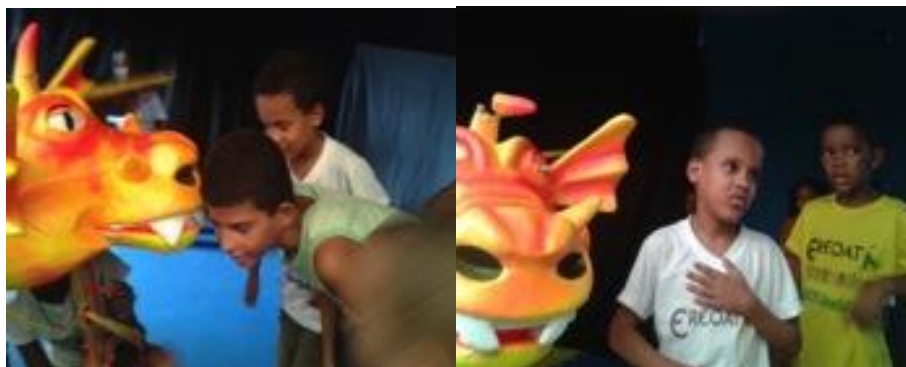


Foto 43(a/b) – Os meninos-guerreiros escutam o Dragão e o menino-tradutor compreende o seu nome.

O diálogo com o Dragão foi imantado pela afeição natural que as crianças nutrem pelos animais (e pelos bonecos) e, também pelo humor, que segundo Joseph Campbell (2007, p.169) é a “pedra de toque do verdadeiramente mitológico”.

Mas qual seria o nome do bicho? Os jovens-atores grunhiam na tentativa de encontrar um nome; as crianças insistentemente perguntavam seu nome, olhando fixamente para a cara enorme do bicho. Até que ele disse que se chamava João. Mas João de quê? – Perguntei, desafiando ainda mais os jovens. Os jovens, atônitos, faziam o bicho grunhir mais alto, enquanto as crianças tentavam identificar o segundo nome, até que ouvi uma das crianças dizer uma palavra parecida com iluminado, e perguntei baixinho: Lumiar? Vinícius que estava com o ouvido bem perto da boca do bicho, tentando ouvir o segredo do Dragão, escutou a minha voz e disse alto: – “Eu ouvi! O nome dele é João Lumiar!

Este foi um desfecho muito divertido e inteligente. O menino percebeu o tempo preciso para o impasse acabar, assumindo o seu protagonismo como tradutor dos bichos. Com esse nome, a cena se desenrolaria com a sua proteção luminosa do fogo.

Mas como seguiríamos adiante com o Dragão, daquele ponto do jogo?

A brincadeira estava em curso, com todos juntos na euforia em torno de João Lumiar. As fitas que pendiam do pescoço do Dragão, chegaram-me como ImagenSímbolo de ligação, então entreguei cada uma delas aos Meninos-Guerreiros e às outras crianças que estavam mais perto do Dragão e elas, imediatamente, começaram a puxá-lo, revezando-se nessa tarefa, como fazem com seus bichos de estimação.

*Quem conseguia se relacionar com o dragão João Lumiar pegava numa fita de seu pescoço, passava a ter ligação com a alma dele. Ser parte dele. Assim seguiram e atravessaram este primeiro lugar de medo. E o Fogo passou a ser amigo.*



Foto 44 – Segurando as fitas, as crianças conduziam o Dragão.

Realizando esta brincadeira, encerrávamos uma etapa do Encontro. Então, paramos para conversar sobre o percurso.

*Depois voltamos ao começo da peça. Cada um pegou o seu bichinho. Eu disse que Rubenval seria um velho que estava fora dali há muito tempo, estava voltando de uma longa viagem. O menino João me perguntou: – Ele pode ser meu avô? Eu disse que ele podia ser avô de todos ali, mas ainda não conhecia nenhuma criança ainda, pois tinha viajado antes deles nascerem.*

João continuava buscando soluções dramaturgias. Seu avô morava em frente ao teatro e era muito próximo do menino; a sua ideia dizia desse afeto e da ternura de todas as crianças. O Viajante-Rubenval seria alimentado por esse sentimento. O avô de João estaria, em sentimento de neto, presente na cena, como também os demais parentes nossos e ancestrais mais distantes, como os poetas que nos acompanhavam.

*Pedi que as crianças saíssem do espaço cênico e encontrassem Rubenval que estava do lado de fora. Eles conversaram um pouco e entraram. (Ainda estamos tentando encontrar esta chegada, a voz e o jeito desse avô que é recebido pelas crianças e assiste à brincadeira dos netos). Este avô-Rubenval sustentará o olhar do público na grandeza das crianças que brincam. Eles pararão para ver a brincadeira. A Infância do mundo.*

Nessa mensagem, eu também refletia sobre a função do personagem de Rubenval em relação à percepção da plateia. Via-o como um velho Viajante que acompanharia, com cumplicidade de criador, a história encenada pelas crianças-viajantes. Estávamos em busca da compreensão do homem humano, que, “além de viajante, é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz, pela ação poética, pelo relato poético do que viu, ouviu e imaginou” (NUNES, 2013, p. 85-86).

O Viajante (acompanhado de Aninha), trazido pelas mãos das crianças, seria a imagem condensada de todos os avôs e avós homenageados por nós, que revelam o “auxílio sobrenatural que se dá com a figura protetora que, com frequência, é uma anciã ou ancião [...] para aqueles que não se recusaram ao chamado da jornada dos heróis”, como fui compreender bem adiante, pela visão de Joseph Campbell (2007, p.74).

O artista-educador Rubenval, ao entrar no teatro levado pelos mais novos, confirmaria a sua própria disposição de visitar o seu teatro e projetá-lo para o futuro.

O Viajante-Rubenval entrou na cena com uma maleta de couro antiga, dentro dela havia uma estrela de papel machê. Mas a presença da Estrela ainda era um segredo para as crianças.

*Então [...] a noite chegou e todos se deitaram em roda no chão para verem as estrelas. E passou a estrela cadente animada por Rubenval, para lá e para cá, e vieram os pedidos. O último foi o de João Malvado, o canguru:*

*– Eu quero que, amanhã cedinho, a gente vá junto encontrar a bruxa para ela tirar esse feitiço de mim.*

A Estrela Cadente foi recebida não somente através de sua sonoridade, mas em sua concretude tridimensional, animada pelo Viajante-Rubenval. As crianças queriam tocá-la com suas mãos, esticando os bracinhos para o alto. Pedi a Gustavo que ficasse de pé acentuando o seu desejo e pedido, o que incentivou as outras crianças a escutarem com mais atenção o pedido do menino de fazerem o pacto da viagem. A Estrela Cadente era o segundo Arauto do menino e iluminava a nossa aventura conjunta.

*Depois fizemos mais uma roda de conversa. Seriam quatro ou sete florestas? E quantos desafios?*

*Agora penso que não é preciso contabilizar. Sete é um número mágico que deve estar na história, mas no meio se perde a conta. É natural que assim seja.*

*Íris disse que poderia ter mais uma floresta: a da Imaginação. Onde tudo pareceria outra coisa. Outra menina disse que “A floresta da bruxa era assim, parecia feia, mas era bonita. Nesta floresta da imaginação”.*

Tínhamos o desafio de compreender cada Floresta e chegar à Feiticeira, ela esperava por nós. “Parecia feia, mas era bonita” nos disse uma criança. Nesse período, eu estudava a *Odisseia* nas aulas de filosofia; no meu caderno, anotei a ligação que via entre a deusa Circe da ilha de Eia – deusa que transforma os homens em porcos – com a Feiticeira de nossa história, que enfeitiçou o bicho-fantochê do menino Gustavo, com o nome João Malvado.

Compreendia que “Circe de ricas tranças, deusa e terrível, de humana linguagem” (HOMERO, 2013, p. 116) era mais uma estação da jornada de Odisseu e revela-se como uma força de esquecimento, ou, quando não, como possibilidades. A deusa se relaciona ao mundo vegetal e foi ela quem orientou o herói a entrar no mundo dos mortos, estar em contato com a Memória; apresentava-se, em nossa aventura cênica, ligada ao esquecimento do verdadeiro e ao movimento, à renovação e à transformação do menino e de todos nós. A Feiticeira, como Circe, era o sagrado e a própria vida, como compreendi nos estudos. Portanto, seria preciso saber lidar com ela, como fez Odisseu, com a ajuda de Hermes.

Como doutoranda, também chegava perto da Feiticeira das Sete Florestas pelos estudos e vivências através do mito da tradição nagô do candomblé, associando-a com Iyá Mi

Oxorongá, uma das formas de Iemanjá, a mãe mítica das águas, como veremos, mais profundamente, no Capítulo 5 desta tese.

Neste caminho, acolhia muitas perguntas, como estas: Qual seria a habilidade que todos nós teríamos que desenvolver para nos relacionar com a Feiticeira? Como a Feiticeira se expressaria através de um mundo vegetal? Para onde os nossos heróis iriam depois do encontro da Feiticeira?

Na Roda de Conversa com as crianças e jovens pensávamos em alternativas.

14 DE JUNHO:

Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, e cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? (ROSA, 2001, p 500).

Neste dia, depois das brincadeiras de Picula e Batatinha Frita, requisitadas nesta etapa pelas crianças para iniciar o Encontro, inventamos a brincadeira da Dança Maluca, que se realizava através do toque de Rubenval, em seu tamborzinho, com o seguinte comando: “Cada um, um por um, vai ao centro e mostra o dom!”. Na primeira rodada dessa brincadeira, cada criança ia ao centro e expressava seu dom, através de movimentos (a maioria deles sugeria valentia). Depois o jogo se desenvolveu com todas as crianças juntas. Ao som do tambor, ocupavam todo o espaço, movimentando-se e interagindo cada vez mais, num progressivo frenesi, até que Rubenval parava o tambor e todos “congelavam” nas posições que estavam. O teatro, nessa atividade, mostrava-se em suas duas faces inseparáveis, na euforia e na concentração.

A Dança Maluca foi tão divertida para as crianças que se configurou como o ritual de preparação para a partida às Sete Florestas. A Partida, para Campbell (2007), corresponde à primeira etapa da “aventura do herói”; equivaleria a uma forma de iniciação: uma ação poética de transformação dos seus criadores-narradores (de todos nós), como acontecia com Odisseu e Riobaldo.

Depois da Dança Maluca, nessa manhã, realizamos a sequência inteira até àquele ponto da criação, ou seja, desde a entrada das crianças com Rubenval, até a passagem pela Floresta

do Fogo, quando, então, criamos uma cantiga feita de sons percussivos e estalados, que se configurou complemento do cortejo para a saída do Dragão:

*Tac-tapac-papa*  
*Tac-tapac-papa*  
*Tac-tapac-papa*  
*Fogo!*  
*Tac-tapac-papa*  
*Tac-tapac-papa*  
*Tac-Tapac-papa*  
*Fogo!*  
*Tac-tapac-papa*  
*Tac-tapac-papa*  
*Tac-Tapac-papa*

A Floresta do Fogo era a “passagem pelo primeiro limiar”, a primeira etapa, pela perspectiva da Aventura do Herói estudada por Campbell. O Dragão, por essa visão, seria o “guardião do limiar”, como também os jovens atores que o animavam: Gabriel, Inairara, Ravena e Tamires:

Tendo personificações de seu destino a ajudá-lo e a guiá-lo, o herói segue em sua aventura até chegar ao “guardião do limiar”, na porta que leva à área da força ampliada. Esses defensores guardam o mundo nas quatro direções – assim como em cima e embaixo –, marcando os limites da esfera ou horizonte de vida presente no herói (CAMPBELL, 2007, p. 82).

Depois de animarem o Dragão, os/as quatro jovens entravam em ação como Labaredas e, com generosidade e disposição, seguiriam cumprindo, a cada Encontro, a função mítica de guardiões do limiar pelas Sete Florestas. Com eles chegaríamos a “área da força ampliada”, que corresponde “a uma nova região da experiência quando [...] o herói libertado do ego segue adiante” (CAMPBELL, 2007, p.85-91). Para o autor,

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são sempre perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer (CAMPBELL, 2007, p. 85).

Como encenadora, estava caminhando por caminhos novos, passando por limiares perigosos. Os riscos do processo correspondiam à nossa atuação como adultos; nossa competência seria seguir buscando soluções com as crianças e jovens, exercitando a liberdade criativa e a coragem diante do inesperado da criação.

Repercussão: No final da manhã, como de costume, eu, Eliete e Rubenval conversamos sobre o que despontou no trabalho, para seguirmos a viagem cênica. Nessa conversação, criamos uma proposta de roteiro, que depois enviei para meus parceiros, com indicações de figurino e elementos de cena, como também com a entrada de Aninha como personagem. Inspirava-me em três deusas da *Odisseia*: Aurora, a “filha da manhã”, visão poética da vida, evocada a cada início da jornada diurna do herói Odisseu; a Musa, filha da Memória, a força da palavra falada e a palavra cantada que acompanha o aedo (o poeta) e Palas Atena, a deusa “de olhos verde-mar” que se manifesta de várias formas, inspirando e auxiliando o herói na caminhada, sem fazer por ele.

### PROPOSTA DE ROTEIRO

#### Abertura:

*As crianças chegam conversando com o homem que vem de longe, um viajante. As crianças trazem seus bonecos fantoches nas mãos. O homem carrega uma banquetela e uma mala de couro. Nos ombros tem uma cobertura, capa preta com coisas bordadas: objetos, pedaços de papel, traçados de linha formando figura de flor. O homem pergunta para as crianças quem são aqueles bichos, e elas vão apresentando para ele seus animaizinhos-bonecos. Uma única criança tem uma menina boneca na mão e não um bicho. Ela se chama Anita. Anita chama todos os bichos para brincar e vai chegando por entre os bichos, vendo e perguntando se algum precisa de ajuda (Ela cuida da saúde deles). Cada um dos bichos reclama de um problema e Anita vai resolvendo. Enquanto isso, um bicho diferente assiste à cena, atrás da cortina. Anita vê o bicho aparecer e se esconder e mostra para os outros. Os bichos e Anita vão até o boneco diferente e perguntam quem ele é:*

– *Sou João Malvado – responde o bicho.*

– *Malvado? – perguntam todos.*

*Anita chama o João para brincar e brincam de picula, até que sentam para conversar.*

– *Por que você se chama João Malvado? Você é malvado?*

– *Não – o bicho responde. Foi uma feiticeira me botou feitiço e assim ficou meu nome.*

– *Quem é essa feiticeira? – perguntam.*

– *É a Feiticeira das Sete Florestas – diz João.*

*Anita diz que está anoitecendo e que as estrelas já estão no céu.*

– *Vamos ver as estrelas? – pergunta ela.*

*Todos deitam no chão e veem uma estrela cadente passar.*

*(O homem viajante pega uma estrela cadente de sua mala e atravessa o céu com ela para lá e para cá. A cada passagem, os meninos e bonecos fazem seus pedidos).*

*O primeiro e o último pedido são de João Malvado:*

– *Quero que a gente seja sempre amigo. Quero que a gente vá junto procurar a feiticeira para tirar o meu feitiço.*

*Todos aceitam esse pedido-convite e respondem: – Vamos!*

*Anita diz que está tarde e está na hora de dormirem. Combinam de se encontrarem cedinho, na manhã seguinte, para seguirem em direção à Feiticeira.*

*Os jovens e Aninha cantam a música do besouro enquanto as crianças enfileiram seus bonecos para que durmam. As crianças também se deitam no chão, ao som da cantiga de ninar:*

*Amigo besouro, padin já achei.  
Falta madrinha, onde eu acharei...  
Zum...É besouro  
Zum, zum, zum...É besouro.*

Com a leitura-estudo da *Odisseia*, eu compreendia que o sono pode ser uma abertura para os deuses<sup>69</sup>. As crianças, desde a criação da história, já haviam se referido ao sono como preparação para a viagem, assim, o dormir, passou a ser uma passagem repetida no decorrer da encenação.

No ponto da história em que estávamos, via que a primeira passagem do dia para a noite e da noite teria Aninha como guia maternal, ela cantaria a cantiga de ninar mais bela que conheço e que aprendi anos atrás com Lydia Hortélio. A cantiga foi entoada para Lydia por uma jovem mãe, moradora da zona rural do município de Serrinha, no sertão da Bahia. Esta cantiga de ninar refere-se ao pedido dessa mãe ao “amigo besouro” – um mensageiro – para encontrar uma madrinha para seu bebê, fato de extrema urgência, diante das circunstâncias do sertão. Cantaríamos com as crianças, portanto, o zelo de todas as mães por seus filhos.

*Enquanto fala deste dia de encantamento, os jovens tocam apitos de passarinhos. É o sinal da Manhã. O Viajante diz:*

*– Aurora dos róseos dedos, vamos acordar os meninos para saudar o dia!  
As crianças levantam com uma outra cantiga de Aninha.*

Eu reconhecia em Aninha, Kháris, a deusa grega da Alegria. Por ela, a proteção viria pela sua qualidade de saber brincar, resguardada como um bem de sua memória e da cultura sertaneja rural da qual pertence, como a mãe que ensinou a cantiga de ninar

DIA 18 DE JULHO

Tivesse medo? O medo da confusão das coisas, no mover desses futuros, que tudo é desordem. E, enquanto houver no mundo um vivente medroso, um menino tremor, todos perigam – o contagioso. Mas ninguém tenha licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha..  
(ROSA, 2001, p. 410)

---

<sup>69</sup> Essa dimensão do sono encontramos no Canto IV, quando Atena presta socorro à Penélope e nela “pousa um sono deleitoso”, trazendo-lhe a visão de Iftima, mulher que a conforta e dá coragem, dando notícias da deusa que ampara seu filho Telêmaco, que corre perigo de morte.



Eu, Eliete e Rubenval nos perguntávamos quem seria a Feiticeira. Achamos importante que nos dedicássemos a essa pergunta, então marcamos um encontro em minha casa<sup>70</sup>, para pensarmos nessa personagem.

De acordo com o que ouvimos das crianças e conversávamos, a partir da compreensão de Circe, víamos que a Feiticeira não era má, pelo contrário, ela indicaria uma passagem, caso os meninos a respeitassem e desenvolvessem a astúcia para enfrentá-la, como fez Odisseu. Além disso, em nossa conversação, percebemos que não cabia criarmos uma personagem, mas uma ambiência e procedimento metodológico que propiciasse uma compreensão da Feiticeira. Inventamos, então, um jogo: Eu ficaria de costas e responderia às perguntas que as crianças e jovens me fizessem. O diálogo que se estabelecesse nos daria pistas da personagem e da cena. Decidimos marcar um encontro específico, fora dos encontros de criação dos sábados, para que esse jogo fosse realizado.

#### 4.5 A ONÇA E O FOGO

Viajar! – mas de outras maneiras:  
transportar o sim desses horizontes!  
(ROSA, 2001, p.407)

DIAS 24 E 25 DE JULHO:

Estávamos ainda na passagem pela Floresta do Fogo e a partir das leituras de Bachelard cheguei à imagem poética da Fogueira. Quis experimentar possibilidades em torno dela com os jovens. Trabalhamos, durante estes dois dias, procurando desenvolver a sua criatividade e expressividade corporal, para que a Fogueira surgisse na cena. O trabalho incluiu a brincadeira de Picula, com congelamentos no espaço; exercícios de alongamento e de ritmos e expressões corporais, a partir da imagem do fogo, incluindo a animação de panos avermelhados que, amarrados aos pulsos dos jovens-atores, traziam a imagem das labaredas da Fogueira. Ela apareceria de surpresa para as crianças e veríamos a sua reação.

Com Rubenval, trabalhamos a contação da história sobre a origem do fogo, individualmente e em torno da Fogueira, animada pelos jovens. Lá por perto estaria a Onça, o bicho que me chegou pelas cantigas das mestras quilombolas e quer voltar às suas matas. A

---

<sup>70</sup> Além dos Encontros de Criação com as crianças e adolescentes, eu e meus parceiros, Eliete e Rubenval, nos encontrávamos semanalmente, em sua casa, ou no teatro Ereotá para conversarmos sobre o processo criativo, sobre a produção executiva e/ou projetos de captação de recursos.

Onça (em máscara, que me espreitava durante toda essa trajetória), seria uma outra surpresa para as crianças.

DIA 26 DE JULHO:

Enfim, chegou o dia de visitarmos a Reserva Thá-Fene. Foram conosco as artistas Lia Cunha e Isbela Trigo, que se prontificou a nos acompanhar e fotografar o encontro. Logo na entrada, num círculo de apresentação, o nosso grupo recebeu as boas-vindas de Wakay, coordenador da Reserva, e de Limbo, também educador, ambos representantes das tribos kariri-xocó e tuxá<sup>71</sup>. As palavras de Wakay nos abriram a sensibilidade para o conhecimento indígena, de respeito à natureza, e sobre os valores de seu povo, que condizem com os acima citados no texto do xamã yanomami Davi Kopenawa.



Foto 45 – Roda de apresentação na chegada à Reserva Thá-Fene.

Logo depois, a Feiticeira me deu seu sinal: Eu a avistei ao lado da casa onde vivem a família indígena. Fotografei-a e depois enviei para meus parceiros com a legenda:

---

<sup>71</sup> Para obter informações sobre os povos Tuxa e Kariri-Xocó acessar: < <http://arara.fr/bbtribokariri.html> >.

Ela. A Feiticeira.



Foto 46 – A jaqueira do lado da casa da Reserva Thá-Fene.

Suas raízes aparentes seguravam a terra e nos ligavam a toda a Natureza ao seu redor. A Feiticeira de nossa história era mesmo um ser vegetal. Teria raízes. Circe virara uma árvore? Tudo se entrelaçava no devaneio. Via as crianças explorando livremente o espaço, pisando o chão de terra batida. Na entrada do caminho da mata, eu avistei uma cabana de palha, era a imagem de um Portal, pelos quais atravessaríamos a aventura cênica das Sete Florestas, e por dentro de nós. Como estaria na Cena?



Foto 47 – Cabana-portal na entrada do caminho.

Tudo que via e vivenciava na Reserva Thá-Fene me levava à liberdade de nossa criação: as crianças brincaram juntas na cabana e interagiram com bichos, descobriam um mundo novo, a partir de sua imaginação sensorial. Todos nós estávamos tocados pela natureza e

pelos conhecimentos dos nossos anfitriões. O verso-mensagem que recebi de Eliete diz dessa sensibilidade:



Foto 48 – As crianças avistam um sagui.

*Olha as fotos do mico, que lindo!  
Será que é criança ainda?  
Quantos anos terá?  
Beijos e boa noite.  
Terra, mato verde, pé no chão  
Música, lagarta, “micão”  
Criança sapeca, pintura no rosto, na testa, na mão.  
Sabor de aventura, índio e ternura.  
Combinação.*

A taturana, a escuta da menina Kananda, a concentração de Alice na roda, a Mandala pintada na parede, o caminho pintado no corpo e o ponto de chegada. De cada imagem que recebia, uma delicadeza irradiava e chamava a minha atenção para o que nos rodeava. Estávamos ali para sentir e saber de uma sabedoria primeira, de respeito e interação com todos os seres, um Conhecimento de Afago. Com as fotos de Isbela, que compartilhei com legendas, tentei dizer dela, pois essa era a nossa fonte e busca com o teatro.



Foto 49 – João conhece a taturana com todo cuidado.

*O menino em sintonia*



Foto 50 – Wakay canta e ensina



Foto 51 – A menina Kananda escuta Wakay.

*Na visita à Reserva indígena dos amigos, Wakay abre espaço em nós  
Da mandala na parede sai um Som  
Respira, aspira, espiralando  
Seu Ser alado e o seu dom.*



Fotos 52/53/54 – Limbo faz pinturas corporais nas crianças, explicando os significados dos traços.

*Abrir caminhos e direcionar ao centro  
Caminhos da gente. Veredas  
O pulso,  
De sair e de entrar.  
A energia. O dentro e fora. O traço risca o caminhar*



Foto 55 – Limbo pinta seu braço com vareta de capim e tinta de jenipapo.



Foto 56 – A pintura mostra o meio do Caminho, o Momento Presente, aonde devemos chegar.

*Alice sabe-sente o giro do mundo na roda de gente*



Foto 57 – A menina Alice atenta na roda de cantigas indígenas.

A experiência desta manhã de sábado nos abriu a sensibilidade para o desenvolvimento da infância em seu espaço natural. A pedagogia de teatro que se desenhava pelo viés mitopoético das Primeiras Águas requeria esses saberes vivos ainda, em nossos pequenos e em nossos povos primeiros.

DIA 27 DE JULHO:

Sosseguei. Aí eu não devia de pensar em tantas ideias. O pensar assim produzia mal – já era invocar o receio.  
(ROSA, 2001, p. 361)

Planejamos que este Encontro seria dedicado a uma Oficina de Pintura, coordenada por Lia Cunha eu, um dia depois de nossa ida à Reserva indígena, para que a experiência ainda estivesse viva na sensibilidade das crianças. A nossa ideia era que os bichos e plantas desenhados e pintados pelas crianças pudessem compor o cenário. Estariam gravados em um tecido azul que despontaria ao fundo como um céu sertanejo, quando as mestras quilombolas aparecessem. Mas, pouco a pouco, o processo criativo nos mostrava outro caminho.

No primeiro momento, fizemos uma roda de conversa com as crianças para escutarmos o que tinham sentido, guardado da experiência na Reserva Thá-Fene; depois, perguntamos se gostariam de desenhar e pintar o que lembravam e gostaram daquela visita. Elas se animaram com a ideia e, no chão do palco do teatro Ereotá, nos ajudaram a distribuir papéis, lápis cera, potes de tinta e de água e pincéis. Então, começaram a desenhar, conversando sobre o que viram: passarinhos, árvores, macacos, lagartas. As crianças, depois de se expressarem através do desenho, sentiam um gosto especial em pintar. As cores e a textura da tinta transbordavam livremente, ultrapassando as formas desenhadas. O aventurar pelos coloridos pastosos, em minha percepção, ligava-se à memória-sensorial da experiência do dia anterior. Não imaginávamos (ou esperávamos) tanta expansão, justo porque pensamos tantas ideias, como nos diz Rosa. Ideias de cenário com as ilustrações de bichos pintados pelas crianças. Essa liberdade expansiva e colorida foi um aprendizado para mim e um sinal.

A partir do gesto livre das crianças, o conceito do cenário ficou mais claro: não deveria haver demarcação, ou seja, a natureza não estaria ilustrada. O chão do palco seria forrado de preto e o azul do céu se mostraria em sua vastidão de repente, através de uma cortina (como uma tinta a se espalhar na horizontal). Este conceito não foi assim formulado, mas foi se insinuando em imagem, como obra-pensamento: tudo pedia simplicidade e intensidade, como os gestos da infância, como o encontro na Reserva Thá-Fene e a poesia do sertão.

As crianças, depois que concluíram suas pinturas, as colocaram para secar nas cadeiras da plateia do teatro; numa roda de despedidas nos disseram como foi bom desenhar e pintar. Depois que saíram para as suas casas, tivemos a oportunidade de conversar sobre o andamento de nosso projeto.

Repercussão: Demarcar o tempo era importante para o teatro se cumprir, inclusive dentro das possibilidades do teatro Ereotá (como havia me sinalizado Eliete, com o seu saber preciso e sertanejo). Então, definimos a estreia para o final de setembro e uma agenda para a compra de materiais de cena, e confecção de cenários, figurino e elementos de cena, além de ensaios extras com os quatro jovens para trabalharmos a Floresta da Água, a Floresta do Ar e os seres vegetais para o Encontro com a Feiticeira. Combinamos que os “bichos de dentões”

indicados pelas crianças - uma cobra, um jacaré e um peixe - começariam a ser criados por Eliete e Rubenval, com a colaboração dos jovens.

No dia 31 de julho tivemos um Encontro com os jovens-atores para trabalharmos a Floresta da Água, já com os bichos acoplados aos seus corpos. O trabalho iniciou com jogos de aquecimento e integração, seguidos de improvisação livre da jovem Ravena, que animava um pano furta-cor como pântano ou lago, e de Tamires, Gabriel e Inaiara, animando os bichos acoplados em seus corpos (a Cobra, o Jacaré e a Piranha) consecutivamente. Nesse trabalho, valorizamos a pesquisa de movimentos em várias dinâmicas e sonoridades, como também ocupação do espaço. Na Roda de Conversa final, ressaltamos a importância da surpresa no jogo que desenvolvíamos com as crianças, inclusive na aparição da Feiticeira, possivelmente como uma árvore, em pernas-de-pau, o que já era praticado pelos jovens, no Ereotá Grupo de Teatro.

Pelo nosso planejamento, na primeira semana de agosto, nos encontraríamos com a Feiticeira. Será que este seria o seu tempo de aparecer? Estaríamos atentos aos seus sinais, que, afinal, vinham das crianças no desenrolar de nossa aventura conjunta.

DIA 1º DE AGOSTO:

Tudo me comprazia por diante, não necessitava de  
prolongares.  
(ROSA, 2001, p. 160)

Chegamos ao teatro e, mais uma vez, conversamos sobre a experiência na Reserva Thá-Fene, depois brincamos de roda e de *Tataratindolê*, para voltar, mais uma vez, pelo começo. O ritual começava quando abríamos uma caixa para as crianças encontrarem os seus bichos-fantoches; lá estavam eles aguardando-as, e o encontro se realizava, sempre, de forma muito afetiva.

O ensaio correspondia a brincar a história na sequência que inventaram. Não havia preocupação com acertos de marcas cênicas, ou com a apresentação para público. Havia entre nós, dentro do pequeno teatro, a consciência do rito instaurada, que implicava o pacto de respeito, natural das crianças quando brincam. Essa experiência provocava, em mim, um mergulho cada vez mais profundo na beleza da cena, em seus detalhes que reverberavam nas mensagens no Diário Epistolar:



*A mão, a flor e o caminho  
 Anita-boneca é menina ainda  
 Os meninos de Itinga, em seus bichos sorriem:  
 Fazem azul, mais azul, o meu caminho.  
 De trança, a menina olha.  
 O seu bichinho também olha  
 Veem um mundo que se move e encanta  
 E nós, a sua Alegria.  
 Depois de verem a Estrela, e fazerem seus pedidos a ela, os Meninos foram dormir. Para seguirem viagem no dia seguinte. (Hoje resolveram dormir pertinho de seus bichos. Só Álvaro, ficou até mais tarde conversando com o seu. Vejam como o bichinho ficou feliz)*



Foto 58 – Ao centro, Álvaro com seu bicho-fantochê se olham.

Depois do sono, embalados pela cantiga de ninar do Besouro, entramos na Floresta do Fogo. Tínhamos mais uma surpresa para as crianças. Com a saída do Dragão, voltaram os jovens, mais uma vez como Labaredas e agruparam-se sentados no meio do palco, sacudindo seus braços com panos avermelhados. O Viajante-Ruberval se dirigiu a eles. Uma das crianças disse: – “É uma Fogueira”. Imediatamente o Viajante-Ruberval respondeu: – “Sim, é uma Fogueira, vamos sentar aqui em torno dela. Vocês querem ouvir a história da origem do Fogo?”

Com muita atenção, as crianças ouviram a história do curumim que tinha roubado o fogo da Onça. Depois da história, eu perguntei como seguiríamos adiante para a próxima Floresta, e a menina Íris respondeu: – “Vamos ultrapassar barreiras com a brincadeira do *tatararatatindolê*. As crianças levantaram prontamente para brincar, ultrapassando mais um limiar, para enfrentarem os desafios da Floresta da Terra.

#### 4.6 PASSOPASSARÁ

A plateia é composta de indivíduos diferenciados que estão assistindo a arte dos atores (e dramaturgos), e é para todos eles que os atores (e dramaturgos) devem usar suas habilidades para criar o mundo mágico da realidade teatral. Este deveria ser um mundo onde todo o problema humano, enigma ou visão possa ser explorado, um mundo mágico onde os coelhos possam ser tirados da cartola, e o próprio diabo possa ser invocado.  
(SPOLIN, 1963, p. 12)

Já nos aproximávamos do encontro com o público, marcado para setembro. Durante as primeiras semanas de agosto realizamos encontros extras (com meus parceiros e jovens-atores), para concebermos e testarmos a Floresta da Terra. Seguíamos a imaginação pela imagem dos *buracos* trazida pelas crianças, que ressoavam em túneis e cavernas. Teríamos de criar um lugar por onde João se perderia, a partir de seu inteligente pedido.

O ambiente que inventávamos, através de formas animadas, era para que as crianças se surpreendessem e, assim, experienciassem o ato criativo em intuição, pensamento e fisicalidade-sensorialidade, a partir do contato com elementos táteis, visuais e sonoros, invocativos de sua própria imaginação e, no ato cênico, cumprissem sua travessia (a aventura pela história inventada). Esse experienciar das crianças, continha a responsabilidade e o desejo de todos nós com o mostrar a Cena para o público, que revelaria, enfim, o sentido do encontro e do teatro, quando cada pessoa da plateia teria, como nós, uma experiência transformadora, significativa e pessoal, como afirma Spolin (1963, p.12). Mas esse desejo e responsabilidade não causava nenhuma tensão: era completamente natural para todos nós naquele teatro aberto à vizinhança.

A solução que encontramos para a Floresta da Terra, foi a partir de tubos de pano existentes no acervo do Ponto de Cultura, entremeados por bambolês, para que as crianças pudessem atravessá-los<sup>72</sup>. Eliete costurou um protótipo, a partir de esboços que fizemos nos encontros com os jovens-atores e os testamos, buscando também a voz da Terra. Interessava-me dar visualidade à terra em sua qualidade flexível, a ser moldada pela passagem das crianças, mas também misteriosa como os Buracos sugeriam.

Com Bachelard (2003, p.7-8), via que nos propúnhamos a uma experiência pelos “devaneios da intimidade material [...] a partir da vontade do homem de olhar para o interior das coisas [...] com uma curiosidade agressiva, etimologicamente inspetora”. Para o filósofo,

---

<sup>72</sup> O primeiro contato das crianças com essa Floresta, assim apresentada, seria um teste; se funcionasse a contento, Eliete a confeccionaria com tubos de malha, com mais elasticidade e plasticidade cênica.

essa curiosidade se expressa nas crianças “ávidas de interesse, ávidas de realidade”, como fomos nós e eram os nossos pequenos viajantes. O filósofo-poeta, baseado no trabalho da psicanalista Françoise Dolto, diz:

O brinquedo dotado de estrutura interna proporcionaria uma solução normal ao olho inquisidor, a essa vontade do olhar que necessita das profundezas do objeto. Mas o que a educação não sabe fazer, a imaginação realiza como for. Para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria. É essa vontade de ver no interior de todas as coisas que confere tantos valores às imagens materiais da substância (BACHELARD, 2003, p. 8).

Nesses encontros, também continuamos pensando no Encontro com a Feiticeira, a partir da imagem da árvore que vi na Reserva Thá-Fene. Chegamos à conclusão de que as raízes seriam cordas de sisal da cor da terra.

#### 4.7 A FLORESTA DA TERRA

Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente  
ele volta a rodear o senhor dos lados.  
Sertão é quando menos se espera; digo.  
(ROSA, 2001, p. 302)

DIA 2 DE AGOSTO:

O Encontro deste dia teria muitas surpresas. A primeira foi um pedaço de corda de sisal<sup>73</sup>. As crianças gostaram muito de brincar de pular, de passar em várias alturas e de se equilibrar na corda. Estas brincadeiras passaram a integrar as atividades iniciais de aquecimento e integração, dos começos das manhãs seguintes. A corda já era sinal da Feiticeira que estava mais próxima de nós, com suas raízes.

---

<sup>73</sup> Havia comprado metros de corda de sinal para experimentarmos com os jovens-atores, compondo o figurino e a cena da Feiticeira. Separei um pedaço para que as crianças pudessem brincar.



Foto 59 – Brincadeira com a corda no palco do Teatro Ereotá.

Depois de muitas brincadeiras com a corda, propusemos a brincadeira *Tatararatatindolê*. Enquanto brincavam de passar pelo túnel dessa brincadeira, os jovens rapidamente e imperceptivelmente, organizaram a Floresta da Terra ao fundo do palco, com os tubos de pano marrom. Então, Rubenval disse com surpresa: –“Vejam!” As crianças olharam para onde o Viajante apontava e viram um tubo esticar-se na horizontal e outro na vertical, animados pelas quatro jovens-atores. Então, o menino Felipe disse: – “É a Floresta da Terra”. Então, perguntaram: – “Quem é você?”

E Terra respondeu pelas vozes dos jovens: – “Eu sou a Terra”. As crianças, por um segundo, pararam perplexas diante daquele ser, e nós também. O que faziam daquela imagem tão inusitada?

De repente correram para entrar no buraco, de uma só vez. Nós as ajudamos a se organizarem, em uma fila. Esta era uma travessia-brincadeira bastante difícil, pois seguiam, uma atrás da outra, agachadas, sem poder parar, até chegarem à parte vertical (que na escrita dramaturgica convenciamos chamar de Caverna), que tinha a abertura voltada para cima, onde havia ar. Nesse lugar de chegada, todos podiam ficar de pé, mas amontoados, sem conseguirem sair, pois a altura era bem maior do que a deles. Rubenval, que estava ao lado dessa saída, acompanhava a chegada de cada criança, fazendo-as esperar pelas outras, para verem juntas como saíam daquele lugar. A euforia era enorme na passagem do túnel e na caverna, as crianças a expressavam com gritos, comentários, abraços, reclamações.

O menino João era o último da fila, depois de Gustavo. Enquanto seus companheiros entravam na Floresta da Terra e experienciavam esta euforia, ele se lembrou que se perderia, então, veio até mim e rapidamente me disse: – “Como eu vou me perder?”.

Mostrei a ele um círculo que estava no chão, mais afastado, era um buraco. João voltou para a fila, muito feliz e demonstrou, comicamente, que estava distraído e, de repente, pulou para dentro do círculo – ou seja, no buraco. Eu o ensinei a segurar o bambolê, esticando o pano para cima, para que desaparecesse, dentro da estrutura de pano vertical. Ele, compreendendo esta convenção teatral, começou a se retorcer e gritar por ajuda, de forma muito divertida, segurando o tubo de pano com os braços bem esticados para cima e contorcendo-o.

Eram três dimensões paralelas de ação que ocorriam simultaneamente: João no buraco separado dos outros, pedindo ajuda; as crianças juntas na Caverna, pedindo para Rubenval ajudá-las a sair e Gustavo, na parte horizontal, ainda atravessando o túnel. Os jovens-atores seguravam firmemente os bambolês grandes para que a travessia acontecesse dentro da Terra. S crianças não ouviam João gritar dentro do buraco, pois gritavam também. Todos nós tentávamos superar as dificuldades da Floresta da Terra. Como encenadora, tinha eu de exercitar um olhar de dentro e de fora, achando saídas para a encenação, em muita sintonia com meus parceiros.

Esperamos Gustavo chegar até a caverna, e indiquei que Rubenval, com a ajuda de uma das jovens, ajudasse as crianças a saírem. João continuava gritando por socorro, se contorcendo cada vez mais freneticamente, dentro do buraco feito de pano.

O alvoroço entre as crianças que estavam na caverna aumentava, elas queriam sair. Rubenval com a ajuda do jovem Gabriel tirou-as de lá. Então, perguntei à elas: – “Estão todos aqui?” As crianças se entreolharam, pressentindo que alguma surpresa estava por vir. Rubenval começou a contar as crianças e elas fizeram silêncio. Ele disse: – “Está faltando um”. Então, as crianças ouviram os gritos de João. Perguntei quem iria ajudar João a sair do buraco. Todos queriam ir. Eu disse que teria de ser somente uma criança e que para chegar até o amigo, teria de voltar pelo mesmo caminho que fizeram (afinal, toda a brincadeira tem regras, a as crianças sabem e gostam que assim seja).

Começou, então, um embate para que decidissem quem ajudaria João, todos gritavam ao mesmo tempo, pedindo a Rubenval que os deixasse salvar o amigo. Nós esperávamos que resolvessem, e já sentíamos certa angústia no meio daquele impasse. Até que Vinícius, o Menino-Tradutor, imperativamente, disse: – “Eu vou!”. E todos aceitaram prontamente. Na Floresta da Terra, o jogo/cena se revelava com uma intensidade firme. Era uma experiência

exigente de escuta e de autonomia, bastante exigente e libertadora para nós, adultos e crianças.

Ruberval ajudou Vinícius a entrar na caverna para que fosse ao encontro de João. Os dois inventaram uma cena cheia de humor para o resgate, sem nenhuma interferência nossa. Todos nós nos deliciasamos ao assisti-la, do outro lado do palco, até que entraram no buraco da Terra em nossa direção e foram resgatados da Caverna por Ruberval e Gabriel.

Já era hora de irem para suas casas, então, formamos uma roda para conversarmos como foi essa travessia e o que viria pela frente. Uma criança explicitou a vontade de todas (inclusive a minha): – “Maria Eugênia, vamos continuar a brincadeira amanhã?!”.

Todos estávamos animados com os feitos que conseguimos realizar e ansiosos pelos desafios que encontraríamos pela frente, através dos quais, mais uma vez, exercitaríamos a nossa coragem e união.

Repercussão: Nós, adultos parceiros, tínhamos que inventar os novos desafios, em meio a outras inúmeras atividades paralelas ligadas ao nosso projeto. Por isso mesmo, os nossos encontros no meio da semana foram se ampliando. Era mesmo uma aventura valorosa, em muitas dimensões que cumpríamos juntos.

A repercussão desse Encontro de Criação pela Floresta da Terra me fez achar, dias depois, em minha casa, uma pedra em forma de coração, que guardava como um amuleto de amor. A pedra sólida, arredondada em tonalidades avermelhadas, naquele momento, foi um sinal que recebia da Terra que sabia da amizade que eu sentia pelas crianças e parceiros Ereotá. Decidi levar a pedra-coração para o próximo Encontro de Criação para que fosse encontrada por Gustavo no túnel da Terra. Não sabia exatamente o que menino faria com a pedra-coração, apenas intuía.

Foi muito comovente perceber a concentração das crianças ao ouvirem a história sobre a pedra que eu ganhei e que guardava num lugar especial de minha casa e depois ouvir o menino Gustavo dizer que cuidaria dela. Descobriríamos, todos juntos, o que nela pulsava e saberíamos acolher seus sinais na criação.

O burrinho-marionete do teatro Ereotá também aparecia em meus devaneios pela Floresta da Terra. Ele sempre nos acompanhou nas atividades da Rede Ser-tão Brasil como um verdadeiro totem sertanejo. Era a hora de aparecer para ajudar a saída das crianças do fundo da terra. Demonstraria sua força, disposição e doçura, tão caras às crianças.

## 4.8 PASSAGEM POR UM FIO

Eu estando com um vapor na cabeça, o miôlo volteado. Mudei meu coração de posto. E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava. (ROSA, 2001, p.168)

DIA 4 DE AGOSTO:

Chegara o dia de experimentarmos o jogo que inventamos para “conhecermos” a Feiticeira. Nem todas as crianças estiveram presentes, porque o Encontro foi à noite, único horário possível para os jovens. Depois de exercícios de integração-aquecimento com a Picula e brinquedos cantados utilizados na cena, nós nos sentamos no chão do palco, e eu expliquei o jogo que faríamos: eu ficaria de costas para o grupo e responderia, como a Feiticeira, às perguntas que me fizessem. Todos gostaram da ideia e iniciamos o jogo. Eliete anotou a conversação das crianças com a Feiticeira, que segue abaixo:

*M.E: – O que é que você quer?*

*Gustavo: – Te deter.*

*M.E: – Por que você veio aqui?*

*Gustavo: – Para te enfrentar.*

*M.E: – Como?*

*Gustavo: – Lutando com você.*

*M.E: – Como?*

*João: – Trocando poder.*

*M.E: – Eu não quero trocar poder.*

*Gustavo: – Eu quero me vingar da senhora.*

*João: – Podemos lutar trocando energia*

*M.E: – Eu não luto.*

*Íris: – E faz o quê, então?*

*M.E: – O que o menino quer?*

*Vinícius: – Tirar o feitiço que fez o menino ficar malvado e com a cara deformada.*

*M.E: – Você ficou malvado ou só seu nome é Malvado?*

*Gustavo: – A senhora me enfeitiçou.*

*M.E: – Como?*

*Gustavo: – Com seu feitiço mau, uma cor preta. Com o feitiço fiquei mau, matando os outros animais inocentes.*

*Vinícius: – Mau que nem você que destrói a floresta.*

*M.E: – Eu não destruo a floresta, eu sou da Floresta. Deem-me um nome.*

*Íris: – Ravena.*

*Samuel: – Bruxa.*

*Vinícius: – Agustinha.*

*M.E: – Eu não tenho nome de gente.*

*Íris: – Mãe Natureza.*

*Samuel: – Bem-te-vi.*

*João: – Sabiá.*

*Gustavo: – Onça Pintada.*

*M.E: – Você veio aqui fazer o quê?*

*Gustavo: – Vim para tirar meu feitiço com o seu poder.*

*M.E: – Onde está o poder?*

*Gustavo: – Entre as raízes das árvores, embaixo da árvore.*

*M.E: – Como é esse poder?*

*João: – Verde. Achamos dentro da gente.*

*M.E: – O poder serve para quê?*

*Samuel: – Enfrentar os outros, tirar o feitiço, tirar o feitiço que a senhora botou.*

*Gustavo: – Nasci como um canguru, minha mãe me botou o nome e a senhora me enfeitiçou botando o nome de João Malvado para que matasse os animais e as pessoas boas, eu tive que me esconder para não fazer isso.*

*Íris: – Pode ter sido outra pessoa que fez isso e disse que foi a feiticeira. Pode ter sido um espírito.*

*M.E: – Quer mudar o nome?*

*Gustavo: – Quero.*

A atmosfera que se estabeleceu neste jogo foi de *suspense*, as crianças e jovens estavam muito atentos ao que surgisse. A natureza da Feiticeira se revelou enigmática e um fio dramático se delineou pelo diálogo entre o menino e ela. Uma avaliação sobre o percurso foi feita na Roda de Conversa, ao final do Encontro e segue abaixo, resumidamente, a partir do registro de Eliete:

#### **A IMPORTÂNCIA DA JORNADA**

*Enfrentar os medos, conversar com a feiticeira e tentar tirar o feitiço, passar pelo fogo, buracos (terra), água e vento, enfrentar o dragão. Aprender um monte de coisas boas como: aprender a importância e a força da natureza; descobrir animais que vivem na floresta; a força de vontade e sempre tentar de novo.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Força, coragem, persistência, tempo, superação, esperança.*

Neste registro, podemos reconhecer que a importância de nossa jornada estava relacionada à coragem e à confiança no cumprimento de nosso Pacto de Amizade.



#### 4.9 A FLORESTA DA ÁGUA

Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza.  
(ROSA, 2001, p. 433)

DIA 9 DE AGOSTO:

O começo do Encontro foi brincando com a corda. Depois combinamos começar do começo da história. Eu aprendia muito com as crianças. Aos meus parceiros, mais uma vez, enviei fotos seguidas de mensagens, que diziam desses aprendizados:

*No Teatro Erecoatá  
Lá vêm os meninos e meninas  
ru-re-iiii, ru-re...ri-to, ritual  
Queremos chegar à Floresta*



Foto 60 – Samuel e Rebeca entram no espaço cênico com o Viajante-Ruberval.



Foto 61 – Gustavo e o seu João Malvado prontos para a Viagem.

Essas fotos, para mim, referem-se ao Solene Proceder com que as crianças cumpriam os ritos cênicos, desde a sua entrada com Rubenval no teatro, até as Florestas as quais já tinham chegado. Dizia da produtividade da experiência mitopoética de teatro que vivenciávamos “[...] onde figuras imortais aparecem, e o homem torna a ser criado” (OTTO, 2006, p.41).

Com essa atitude assumida de forma espontânea, tornava-se cada vez mais ágil e prazeroso o processo de criação. Logo chegaríamos à Floresta da Água, depois de uma retomada pela Floresta da Terra. Tínhamos preparado novas surpresas para esta manhã: a primeira foi a aparição do burrinho-marionete do Teatro Ereotá para ajudar no resgate das crianças de dentro da Caverna, a segunda se referia aos perigos da Floresta da Água: “os bichos de dentões”.

O burrinho apareceu, manipulado por Rubenval, depois que ele tirou as crianças do tubo de pano que formava a caverna. O Viajante, trazendo o burrinho, disse às crianças que estava muito cansado e precisava de ajuda do bichinho para puxar os dois meninos. As crianças ficaram encantadas com o burrinho e foi uma euforia em torno dele. O burrinho-marionete era pequeno e o tubo de pano era alto, na vertical, onde estavam João e Vinícius. Perguntei: – “Como vamos fazer?”.

Ficamos todos atônitos diante daquele novo desafio cênico. Então, visualizei a corda de sisal e sugeri que a amarrássemos no burrinho para que ele puxasse João e Vinícius de dentro da Caverna até nós, do lado de fora. Todos víamos a desproporcionalidade entre a marionete, os tubos de pano e os meninos, mas tudo cabia na brincadeira. O importante, e delicioso, era acharmos as soluções juntos.

Enfim, o resgate dos meninos foi concluído, e atrás do burrinho formou-se um novo cortejo com as crianças, que, espontânea e alegremente, cantaram uma cantiga que conheciam das apresentações que viram no Teatro Ereotá, celebrando o feito do bichinho. Então o rodearam, acariciando-o, até perguntarem o seu nome.

O burrinho emitia relinchos, até que o menino-tradutor conseguiu compreendê-los, demonstrando, mais uma vez, a sua habilidade e verve humorística. Esta cena, brincada com tanta alegria e amorosidade, nos levou adiante: As crianças se despediam do burrinho-marionete, acompanhando-o até a saída do palco. A corda tinha ficado no chão. O que fazer com ela? – Perguntei-me ao ver a sua imagem. Então, arrumei a corda esticada no chão, mostrei às crianças: – “Vejam”. E uma delas disse: – “É um caminho, vamos por ele para a outra Floresta”. E todos, animadamente, subiram na corda.

Eu pedi a Rubenval e à jovem Tamires que ficassem na extremidade da corda como um Portal, e avisei para as crianças que por ele teriam de passar. Rubenval inventou, no ato, um desafio, dizendo: – “O que é o que é ?”

As crianças respondiam às charadas que o Viajante trazia e corriam para passar no Portal que girava, dessa forma desenvolviam muita coragem e habilidade corporal para pular entre os dois atores em movimento. Enquanto as crianças atravessavam o Portal, os jovens-atores Inaiara, Gabriel e Tamires, com a ajuda de Eliete, arrumavam-se para surpreenderem as crianças com os Bichos da Água.

Depois que todas as crianças atravessaram o Portal, sentaram do lado esquerdo do palco para descansar, até quando viram chegar, com movimentos sinuosos, a jovem Ravena, coberta por um pano transparente furta-cor. Logo em seguida, chegaram os outros três jovens-atores com seus “bichos de dentões”, acoplados em seus corpos; eles rondavam todo o espaço. As crianças reconheceram a Floresta da Água imediatamente e se maravilharam com o jacaré, a cobra e o peixe-piranha – os bichos assustadores que tinham definido como os habitantes daquela Floresta.

Percebi o lugar onde as crianças estavam sentadas e, a partir daquela disposição espacial, a brincadeira foi inventada: seria de ultrapassagem para o lado oposto daquela Floresta aquática (do palco), sem serem atingidos pelos bichos comedores de gente. A partir desse combinado, as crianças, bem alvoroçadas, passaram a conversar entre si, tentando soluções. Eu e Rubenval mediávamos a conversa para que encontrassem uma estratégia. Uma criança teve a ideia de se dividirem em grupos. A partir deste combinado, cada grupo, com a nossa ajuda, inventou uma forma de atravessar para o outro lado do palco-lagoa, de acordo com as características daqueles Bichos.

À medida que cada grupo atravessava, as crianças que observavam torciam para que os amigos chegassem ilesos à “margem” oposta. A brincadeira causava medo, união e muito divertimento. Depois que os três grupos atravessaram para o outro lado, as crianças dispuseram-se sentadas, extenuadas, em uma fileira no chão de frente para os bichos que ainda rondavam o espaço. Os jovens com bichos assustadores acoplados em seus corpos, em silêncio, foram se aproximando das crianças e vimos formar-se, à beira d’água imaginária, um encontro. Crianças e bichos assustadores estavam frente a frente. O que aconteceria? Eu, Rubenval e Eliete assistíamos a cena e nos perguntávamos.

Observamos uma criança muito atenta à nova situação que se formara, ela pouco a pouco esticava a sua mão como se quisesse alimentar os bichos. Uma outra criança falou: – “Olha só! Parece que eles estão querendo dizer alguma coisa pra gente”. Até que o Menino-

Tradutor foi convocado por uma das meninas para que soubessem o que os bichos estavam dizendo. E o Menino-Tradutor apurando a sua escuta, disse:

– *Pessoal, ele está perguntando quem somos nós.*

Essa era a pergunta de fundo que emergia sempre. Responderam que eram viajantes, mas desta vez, uma das crianças a complementou, nos fazendo reconhecer a dimensão de nossa travessia:

FELIPE (*para os bichos da água*): – A gente passou por muitas coisas difíceis. Desafios. Passamos pela Floresta do Fogo, pela Floresta da Terra e agora, por aqui, pela Floresta da Água. É uma viagem muito perigosa! Estamos muito cansados. Mas está bom! Estamos aprendendo muitas coisas.

#### 4.10 A FLORESTA DO AR

Do vento que vinha rodopiado.  
Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos.  
O quando um esbarra no outro, e se enrolam,  
o dôido espetáculo.  
(ROSA, 2001, p. 261)

DIA 13 DE AGOSTO:

As crianças e os jovens chegaram ao Teatro Ereotá e logo começamos a brincar de Batatinha Frita e Picula. Como havíamos combinado, previamente, os com os quatro jovens-atores se retiraram pouco a pouco do jogo sem que as crianças percebessem.. Com as crianças, fizemos as brincadeiras cantadas, na sequência em que apareciam na cena, e depois organizamos uma Roda de Conversa sobre o nosso percurso. Estimulamos que se lembrassem da peça desde o começo, e elas comentaram, animadamente, por quais Florestas já haviam passado e os riscos que correram. Sem que as crianças percebessem, os quatro jovens se posicionaram nos quatro cantos do palco. Inaiara começou a chamar as crianças de um dos quantos do palco, com voz alongada e grave: – “Crianças”.

Eu, Eliete e Rubenval retiramo-nos do espaço cênico para assistirmos à brincadeira. As crianças, entendendo imediatamente que o nosso jogo havia começado, perguntaram: – “Quem é você?”. E a jovem respondeu: – “Eu sou o Vento Norte. Venham”. O grupo de crianças se aproximou da jovem, até que ela soprou forte e fez um gesto para empurrá-las. As crianças compreenderam e caíram de vez no chão macio do palco. Álvaro, no chão e no meio

de seus companheiros, gritou: – “Estamos na Floresta do Ar”. E a brincadeira continuou com os Quatro Ventos, nas quatro direções do palco, fazendo, um de cada vez, gestos de atração sedutora e de repulsão violenta para que o melhor da brincadeira acontecesse: a queda das crianças no chão de forma cada vez mais arrojada.

Entre um e outro sopro forte, os jovens faziam silêncio, para que as crianças se levantassem. O desafio das crianças saírem do controle dos Ventos para seguirem adiante. O enfrentamento com os Quatro Ventos foi a mais divertida de todas as brincadeiras cênicas. As crianças demonstravam a sua alegria e valentia jogando-se ao chão, cada vez mais alto, longe e de forma engraçada, com muito gosto. Depois do primeiro sopro do Vento, eu, Eliete e Rubenval voltamos ao palco para cuidar que as crianças não se machucassem, tal era o seu grau de entrega. Assim que o último Vento soprou e todas as crianças estavam no chão, indiquei aos jovens que corressem, o mais rápido que pudessem, como um redemoinho em torno delas. Eu também corria com eles. Fiz um sinal a Rubenval para que fosse pegar a nova surpresa. Eliete foi até as crianças para ajudá-las a enfrentar a Ventania em remoinho. Eu também passei para o grupo das crianças e nos abaixamos no chão, de braços enlaçados, formamos um círculo e assim ficamos, com os Quatro Ventos em torno de nós rodopiando. Uma das crianças disse à menina Alice<sup>74</sup> que ficasse no centro do círculo, em pé, para estar mais protegida.

Aos poucos, os Quatro Ventos foram saindo e Rubenval entrou trazendo o Caranguejo-marionete, e a menina Alice o avistou ainda em pé no centro do círculo de amigos. Maravilhada com que avistava chegar, disse: – “Olha lá, o Caranguejo!”

Foi uma surpresa geral, tanto a aparição da marionete-Caranguejo, quanto o aviso de Alice. A menina, naquele ato, havia dito a sua primeira fala na peça e as crianças se alegraram. Escutando a fala da menina, todos nós, em fração de segundos, vivenciamos um duplo conhecimento que se referia à vida e à arte, pois dizia do crescimento da menina durante o nosso processo de criação, e desse mesmo processo em desenvolvimento, a partir da consciência da menina.

A cada dia subsequente, quando repetíamos esta cena, aguardávamos Alice dizer a sua fala. Enquanto a escutávamos, percebíamos que todas as crianças sorriam reconhecendo o nosso teatro crescendo na brincadeira pela Amizade. Esse teatro brincado assim era poesia. Através dele, voltei-me ao querido poeta:

---

<sup>74</sup> Alice havia completado quatro anos de idade durante o nosso percurso, era muito pequena.

Cheio de vogais pelas pernas vai o caranguejo soletrando-se. (Manoel de Barros, 2004, p.52).



Foto 62 – O Menino-Tradutor escuta o Caranguejo.

O Caranguejo, de tamanho bem maior dos que conhecemos, é uma linda marionete, do acervo Ereotá, criada por Rubenval e Eliete. Até aquele dia, era desconhecido da maioria das crianças. Quando o viram, correram ao seu encontro e o circundaram com imenso carinho e logo perguntaram seu nome, mas a sua linguagem sapateada por suas várias patas era ininteligível. Prontamente, o Menino-Tradutor, colocando-se bem perto do bicho disse: – “Entendi. O nome dele é João Caranga!” Mais um João aparecia no nosso caminho, como desdobramento do primeiro João da história. João, portanto, era um sinal de pertença à família dos viajantes.

Rubenval movimentava a marionete pelo espaço e as crianças manifestavam o seu afeto, falando todas de uma vez atrás do bicho, até que uma delas disse que o Vento o havia trazido do mar. Eu lhes disse, então, que João Caranga teria de voltar para o mar de onde viera. Ninguém queria que o bicho fosse embora e o Menino-Tradutor ponderou:

– Gente, calma! O Caranguejo deve estar querendo dizer alguma coisa. Eu vou entender. Ele está perguntando quem somos nós. Ele está dizendo que estamos muito perto da Feiticeira e que temos que dormir para descansar [*O Caranguejo batuca mais uma vez suas patas*]. Ele está dizendo que precisa voltar para a praia [*O menino observa o bicho com cumplicidade*]. Ele vai se encontrar com a namorada dele. [*Todas as crianças sorriem e se divertem*].

Ao que Tiago, um dos mais novos meninos, concluiu: – “Eles vão ter filhotes”.

O Menino-Tradutor, como um co-diretor e dramaturgo, indicou a continuidade da cena, como também a continuidade da vida, que foi ressaltada pelo aparte do menino Tiago. A

partir dessa constatação, as crianças deixaram o formoso bicho partir e fomos conversar sobre a nossa manhã de criação.

Repercussão: A Roda de Conversa final foi animada. As crianças queriam estar mais dias juntas, dando continuidade à nossa aventura. Nos sábados e quartas-feiras seguintes, seguimos aprimorando as cenas, do começo até aquele momento – anterior ao encontro com a Feiticeira. Precisávamos de mais tempo de trabalho, somente com os jovens para trabalharmos as personagens do mundo vegetal. Nesses encontros extras isso foi possível: descobrimos a forma musical para os jovens-atores dizerem o texto elaborado pelas crianças, a partir do exercício que fizeram comigo, como a suposta Feiticeira, e uma movimentação com pernas de pau e cordas de sisal os unindo como uma floresta tropical. Esta seria a surpresa que preparávamos para as crianças.

Além dos ensaios, no mês de agosto, estávamos envolvidos com muitas outras dimensões da criação cênica<sup>75</sup>. E as surpresas não paravam de acontecer: no dia vinte e três, depois do Encontro de Criação, a mãe de Íris (com suas duas filhas) me esperava na entrada do Ponto de Cultura, com três jabotis em suas mãos e pediu que os levasse para meu quintal “já que eu gostava tanto de bicho”, pois, segundo ela, estava difícil criá-los na laje de sua casa. Eu aceitei a missão, como sinal de extrema confiança. A fêmea, assim que chegou ao meu quintal, botou três ovos e os enterrou com suas patas traseiras; eu tive o privilégio de assistir a mais um ato da criação. Os jabotis passaram a ser assunto das Rodas de Conversa de todos os nossos Encontros; estes misteriosos bichos da mata tonaram-se mais um elo de nossa amizade.

DIA 27 DE AGOSTO:

Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem para  
pensar – em uma coisa! –: eu vejo é o puro tempo vindo de  
baixo, quieto, mole, como a enchente numa água...Tempo é a  
vida da morte: imperfeição.  
(ROSA, 2001, p. 603)

A dimensão mitopoética de nosso fazer teatral reafirmava-se através da presença dos jabotis de Itinga em meu quintal; nas celebrações de aniversário; nos festejos da Copa do Mundo e do São João; na convivência com as chuvas de inverno que escorriam das lonas do Teatro Ereatá; nas conversas com os familiares das crianças e com os vizinhos nas calçadas.

---

<sup>75</sup> Refiro-me à produção executiva, à criação e confecção de cenário, figurino, além das demandas burocráticas para o recebimento dos recursos que obtivemos da UFBA, através do Edital PROEXT-Artes que iria viabilizar a vinda das mestras, o que também demandava esforços nossos de produção e logística.

Ou seja, nas ações-imagens reveladoras dos vínculos comunitários mediados pelas crianças. A dimensão afetiva e comunitária do trabalho comportou também a dor da perda, com a morte de Ruth, mãe do menino Álvaro, que se recolheu em luto e foi acolhido na casa de Rubenval e Eliete. Os Encontros de Criação, durante o afastamento do menino, passaram a ser permeados por essa experiência profunda da vida, que não se traduzia em palavras, mas em respeitosa espera pelos gestos das crianças. Desejávamos o breve retorno do menino-guerreiro.

#### 4.11 PASSAGEMFLOR

O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias.  
(ROSA. 2001, p. 303)

DIA 29 E 30 DE AGOSTO:

Aninha Umburana chegou para ficar dois dias conosco. Meus parceiros Eliete, Rubenval, as crianças e jovens a receberam com muito carinho; já a esperavam como também conheciam algumas de suas cantigas, como a do passarinho que eu havia lhes ensinado:

*Sabiá estava sentado  
Na palhinha do dendê  
Namorando com a rolinha  
A rolinha sem querer  
Gavião é tolo  
Tolo é você*

Na Roda de Conversa, as crianças contaram a sua aventura de teatro pela história que inventaram, e todos nós ouvimos as histórias de Aninha sobre a vida com sua família, sobre as atividades que desenvolvia com as crianças de seu município, sobre seu encontro com a Estrela que anunciou nossa amizade e muitas outras cantigas quando, com ela, formamos uma roda.

Aninha estava muito bem inteirada de nosso processo de criação, pois, além de estar hospedada em minha casa, já conversávamos sobre a sua participação no projeto das *Primeiras Águas* desde as minhas primeiras ideias. Portanto, nesses dois Encontros no Teatro Ereóatá, foi imediata a sua integração. Ao lado do Viajante-Rubenval, participou de todas as cenas criadas, marcando, com a terna e musical presença feminina, as passagens entre as Florestas. A partir da presença de Aninha tudo ficava mais suave, seguindo o ritmo das águas.



DIA 31 DE AGOSTO:

Lembro um menino repetindo as tardes naquele quintal.  
(MANOEL DE BARROS, 1993, p. 27).

Desde a criação da cena pela Floresta da Terra, sentia a necessidade de tingir malhas que comporiam os caminhos subterrâneos definitivos por onde as crianças seguiriam a sua viagem. Estava em busca das cores, *nuanças* e texturas da terra e essa busca correspondia aos meus “devaneios de intimidade material”, intuindo ser “a tintura uma verdade das profundezas”, como compreendi mais adiante com Bachelard (2003, p.26).

A tintura que imaginava era em tons de ocre, marrom, vermelho e com pitadas de preto. Partia das mesmas cores presentes da pedra-coração que emprestei ao menino Gustavo como um sinal da Terra, um amuleto que o menino guardava, em confiança, no bolso de sua bermuda.

Em meio aos desafios do tempo, o aspecto colaborativo de nosso projeto se ampliava e, na manhã desse dia de sol de agosto, em meu quintal, finalmente pude tingir os panos, contando com a ajuda da amiga Alessandra Mariano<sup>76</sup>, conhecedora de tonalidades, arquitetura e outras artes.



Foto 63 – O tingimento dos panos para compor a Floresta da Terra.

Durante a ação alquímica pela tintura em meu quintal, chegava-me à imaginação, nos semelhantes matizes da pedra-coração, a imagem da Árvore-Feiticeira e dos Seres da Floresta que a acompanhariam na cena. Então, logo em seguida, esbocei no meu caderno de estudos, o figurino dessas personagens, inspirada também no povo africano masai-nubas<sup>77</sup> com os quais me aproximei através de vídeos:

---

<sup>76</sup> Alessandra Mariano é arquiteta dedicada à pesquisa com bioconstrução.

<sup>77</sup> Para obter informações sobre os masai-nubas, acessar o site: < [www.youtube.com/watch?v=cplvxkpm2wa](http://www.youtube.com/watch?v=cplvxkpm2wa)>.



Figura 2 – Desenhos do figurino da Feiticeira e Seres da Floresta.

A ideia do figurino de Aurora-Aninha veio como consequência direta da imagem dos tecidos sobrepostos dos Seres da Floresta, sugerindo leveza, porém, ressoando mais evidentemente os folguedos nordestinos, com seus ecos ibéricos.



Figura 3 – Desenho do figurino de Aurora-Aninha.

Na parte externa da capa do Viajante, eu imaginava uma rosa bordada. Lia Cunha desenhou a rosa para mim, e eu pedi à amiga bordadeira e ilustradora Flávia Bonfim que a bordasse. Desses processos de fazer com as mãos, emergia a força própria da imagem, em seu sentido oculto de produzir colaboração por uma sincronia feminina.



Foto 64 – Decalcando a rosa na capa do Viajante.

Essa sincronia acontecia envolvendo Eliete, que costurava e pintava os Bichos da Floresta da Água no Teatro Ereotá, e Lia que criava para a divulgação da Cena-Experimento, peças gráficas. Nesses fazeres, um tempo amoroso fluía do Conhecimento do Afago, àquele que movia as Primeiras Águas.

DIA 4 DE SETEMBRO:

– O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão.  
(ROSA, 2001, p.39)

O último mês de nosso projeto já estava em curso e tudo, para mim e meus parceiros Eliete e Rubenval, ainda parecia incerto com relação à realização integral de nossa proposta; estávamos atravessando o último portal para encontrar com a Feiticeira das Sete Florestas. O compartilhamento de mensagens nos ajudava a manter claro o nosso caminho pelo fio poético das Imagens Operantes para chegarmos às novas regiões de nossa experiência.

*O que o caranguejo fala  
Com seu sussurrar de casca?  
O que o bicho traz da praia?  
Coisas que do vento guarda?  
Escutemos o seu dizer de água!*

No dia 10 de setembro, recebi a foto das *primeiras águas* da amiga Ana Rocha professora de história e educadora popular do município de São Gabriel, lugar onde ouvi a história da flor anunciadora da chuva. Logo, enviei uma mensagem com a foto para meus parceiros:

*Esta é a flor.*



Foto 65 – As Primeiras Águas em meio à caatinga.

Lá estava a flor, amarela como imaginei. Ela era o arauto anunciador do novo momento de nossa criação, quando receberíamos de volta o menino Álvaro e conheceríamos o nome tão esperado do menino-viajante.

#### 4.12 O ENCONTRO COM A FEITICEIRA

Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.  
(ROSA, 2001, p.172)

DIA 13 DE SETEMBRO:

Aninha voltou a Salvador e ficou hospedada em minha casa até a chegada das mestras de Tijuacu no dia 21<sup>78</sup>, quando estariam conosco, em Itinga, até o final do processo. A convivência com Aninha em período mais prolongado foi fundamental para que eu ampliasse minha percepção do sentido poético da encenação, especialmente por sua capacidade de nos envolver em sua amorosidade, através de suas cantigas e conselhos. Este foi o tempo de conversarmos, com profundidade, sobre o nosso percurso de criações, desde a aparição da Estrela em seu quintal até a nossa atual experiência na comunidade de Itinga, quando

---

<sup>78</sup> Desse período até o último dia de apresentação da Cena-Experimento, graças aos recursos provenientes do Edital PROEXT-Artes, conseguimos hospedar todas as mestras numa pousada bem próxima ao Teatro Ereotá, em Itinga, o que facilitou bastante o processo criativo, inclusive possibilitando a ampliação de nossos laços de convivência com a vizinhança.

podemos definir as novas cantigas que comporiam a cena, ajustar o seu figurino e pensarmos juntas na continuidade da viagem cênica em direção ao sertão, a partir da chegada das mestras quilombolas.

A Roda de Conversa inicial deste dia no Teatro Ereocatá contou, pois, com a presença de Aninha, quando avaliamos o processo, preparando-nos para os próximos passos: a vinda das outras mestras; a importância da presença das famílias no Ensaio-Aberto e as apresentações para o público no Teatro Ereocatá e na Escola de Teatro. O que vigorava na Roda era o entusiasmo, por parte das crianças e jovens, diante das possibilidades de encontro com outras pessoas e lugares, em especial a Escola de Teatro, onde Rubenval e Eliete haviam estudado e eu lecionava. Ainda nesta Roda, decidimos retomar o “ensaio” pela Floresta do Ar e seguir adiante ao encontro com a Feiticeira.

Para aquecer e integrar o grupo, cantamos todas as cantigas da cena, na sequência da viagem empreendida pelas Florestas, com suas respectivas movimentações, até quando, por um sinal meu, imperceptível para as crianças, os quatro jovens se posicionaram como os Quatro Ventos nos quatro cantos do espaço cênico, para que a cena se desenvolvesse, mais uma vez, como uma surpresa para as crianças. Depois de saírem da cena, como Ventos, os jovens foram vestir seus figurinos e pernas de pau para entrarem, também de surpresa, como a Floresta e a Feiticeira.

Enquanto isso o Caranguejo-marionete, animado pelo Viajante Rubenval, encantava as crianças que acrescentaram à cena uma cantiga de seu repertório, como despedida daquele bicho tão querido: –“Caranguejo não é peixe, caranguejo peixe é ...”, até que mais uma vez cansados, o Viajante disse que precisavam dormir. As crianças se deitaram no chão e Aninha cantou uma nova cantiga de seu repertório:

*Tu não vais lá  
Que lá tem ladeira  
Se não tu caís  
Quebra o galho da roseira.  
Eu caio, caio, caio  
Da roseira  
Eu quero um galho!*

De olhos fechados, as crianças ouviam a mestra sertaneja, enquanto silenciosamente entravam em cena os quatro jovens-atores (três deles em pernas de pau) e se posicionaram em frente às crianças.

As crianças, sentindo a nova presença, abriram os olhos e se surpreenderam com o que viam. Uma delas disse: – “É uma Floresta!”.

Gustavo que havia participado do jogo de construção desta cena, sabia que seu novo nome seria revelado. Qual seria, afinal? Nós esperávamos que Gustavo escolhesse. As crianças esperavam saber. Estávamos todos diante do mistério desse momento da criação. Esta seria a surpresa maior. Estávamos todos muito concentrados. Nesta atmosfera, eu me posicionei dentro do jogo cênico e indiquei às crianças que ficassem sentadas diante dos seres da Floresta. A jovem Ravena lhes entregou as pontas das cordas que pendiam de cada personagem Vegetal e, assim, o espaço entre as crianças e estes Seres ficou preenchido por um trançado de cordas-raízes. Daquela intimidade da terra, ouviríamos o verdadeiro nome do menino ser pronunciado.

Gustavo, em pé, no meio das cordas-raízes, me olhava atento. Quando percebi o seu olhar, entendi que era o bicho-fantoches João Malvado que deveria se encontrar com a Feiticeira, e não o menino. Afinal, foi pelo espanto do menino diante da imagem do bicho que a história despontara. Indiquei, então, a ele que pegasse o seu bicho-fantoches. O menino foi buscar João Malvado que estava junto aos outros fantoches, deitado, na zona fronteira entre o palco e a plateia, e o vestiu em sua mão. Depois, dirigiu-se à Feiticeira, passando por entre as raízes de cordas de sisal. Lá estava a Feiticeira bem alta em pernas de pau, esperando-o solene. A seu lado, escutei o diálogo:

FEITICEIRA: – Como é o seu nome?

JOÃO MALVADO: – João Malvado. Este é o feitiço.

FEITICEIRA: – Você quer ter outro nome, João?

O menino respondeu que sim, com convicção. Então me lembrei da pedra-corção e indiquei ao menino que a pegasse no bolso de sua bermuda. Gustavo pegou a pedra e juntos a encostamos no coração da Feiticeira que mexeu seus braços suavemente ao som do tambor do Viajante-Ruvenval. Então, os Seres da Floresta reverberaram o movimento em suas raízes e as crianças o sentiram nas raízes que estavam em suas mãos e o ampliaram, deixando o espaço interno movente, em ondas dançantes de raízes. A partir de um sinal bem sutil que fiz à Feiticeira, ela perguntou ao menino: – “Qual o nome que você quer? ”.

Gustavo silenciou indeciso e olhou para mim, depois para os amigos sentados no chão; estava perplexo, como se pedisse ajuda. O tempo parecia esticar-se até que o menino João, percebendo o bebê João Ícaro, amigo de Gustavo, próximo no chão do palco, disse de chofre ao seu amigo viajante: – “João Ícaro!”. Gustavo recebeu a ideia do nome com um entusiasmo contrito e, sorrindo, respondeu imediatamente à Feiticeira: – “João Ícaro”.

A revelação do verdadeiro nome de João Malvado, naquele justo momento e maneira, foi o emergir da própria criação pela linguagem, através da dimensão mitopoética da Amizade. Foi a doce surpresa com a qual todos nós fomos presenteados. O bebê Ícaro (a Criança em seu esplendor) foi o arauto dessa dimensão transcendente da Travessia, para que seguíssemos ao desfecho de nossa saga como viajantes.

Essa dimensão transcendente, eu a relaciono à Escuta. A criança sabe dela em seu Brincar. Nós adultos artistas, na narrativa poética das *Primeiras Águas*, a exercitamos com as crianças, desde o caos aparente ao vazio da dúvida, na alegria do versejar. Essa Escuta traz em si uma qualidade de tempo que nos aquece – um saber vivo no corpo desde os antecedentes, intrínseca ao *cogito* do devaneio, cogito do qual nos fala Bachelard (2006, p.147), no qual “o sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto [...]. Um *cogito* [...] que vive no centro de uma imagem irradiante”.

Naquele raro espaço-tempo cênico, o bebê Ícaro como melhor amigo do menino-viajante, revelou-se como a própria Infância. Então, a alegria tomou conta de todos nós e a Floresta dançou para o menino Gustavo festejar a sua bravura.

Já estávamos perto do final de nossa aventura, mas faltava o caminho de volta. O que faríamos a partir dali?

Sem interrompermos aquela atmosfera de festa e encantamento, inventamos juntos a nova cena: a Feiticeira havia dado a Gustavo um pedaço de sua raiz, como havíamos previamente combinado. Pedi a Gustavo que mostrasse a raiz para seus amigos, o Viajante-Ruberval se aproximou para participar da conversa.

Indiquei que os jovens-atores que se retirassem em silêncio, sem que as crianças reparassem, enquanto o Viajante conversava com as crianças. Foi então, bem próximo delas, ele mostrou a rosa bordada de sua capa. As crianças atraídas pela Rosa a tocaram murmurando: – “Flor, uma flor!”

Da plateia, eu e Eliete assistíamos ao encontro das crianças com a flor. Era um Encontro de total intimidade – as mãozinhas tocando a flor e seu nome sendo pronunciado. Esse gesto dizia-me do conhecimento do mundo com a aparição das coisas e seus nomes. Então, vimos o Viajante-Ruberval dizer às crianças: – “Vamos ver o que tem aqui dentro” e de dentro da sua camisa uma rosa vermelha feita de pano. A menina Íris logo comentou: – “É a rosa do coração do Viajante João”. E o menino Álvaro complementou: – “João Rosa”. Era o nome do mestre-poeta que há tanto tempo me acompanhava.

A Floresta não estava mais lá no palco, as crianças repararam. Para onde iríamos a partir dali? Perguntei às crianças, pois também me perguntava. As crianças disseram que

teriam de voltar, pois tinham claro de onde partiu a história. Então, pedi que se levantassem e começassem a andar, procurando o caminho de volta, indicando que estavam num lugar sem nada, no “ser-tão”, frisei bem. O menino-tradutor logo comentou baixinho: – “Isso é muito difícil”, e eu me surpreendi, pois era bem verdade.

As outras crianças andavam pelo espaço, gritando: – “Tem alguém aí?”. Neste instante, vislumbrei o jovem-ator e as jovens-atrizes sentados na plateia, assistindo à improvisação das crianças. Pedi que interagissem com elas. Vimos, então, acontecer um novo encontro entre as crianças e os jovens-atores, sem formas animadas como intermediários: estavam frente a frente – duas gerações reconhecendo-se em seus tempos de vida – e nós, adultos, como público, testemunhávamos aquele ato a dizer de nós e do Tempo em seu eterno caminhar. Ali se configurou, para mim, a imagem da Encruzilhada, que pode ser também compreendida como “área da força ampliada” pela perspectiva mítica de Campbell (2007), pois integrava vida e teatro. Então, vimos acontecer um diálogo:

– “Quem são vocês?” Perguntaram os jovens-atores às crianças e as crianças aos jovens. Disseram-se: –“Viajantes”. Neste ponto, interrompi o jogo e paramos para conversar sobre o tempo que estávamos percorrendo juntos aquela aventura. Eram justo seis meses. O que buscávamos, afinal? Os jovens falaram que era o Sonho, e as crianças concordaram comentando a sua aventura. Era mesmo o sonho que buscávamos juntos, brincando aquela história e, assim, a cena se completou, com todos dizendo que seguiriam juntos em direção ao Sonho.

Na Roda de Conversa final, vimos que nesse sonho teríamos mais pessoas nos acompanhando, as mestras quilombolas, as famílias, os vizinhos, na semana próxima, e o público em geral, em duas semanas<sup>79</sup>. Da alegria que senti naquela manhã, fui saber com o jagunço Riobaldo:

[...]eu vinha pensando, feito toda alegria, em brados pede: pensando por prolongar. Como toda alegria, no mesmo do momento, abre saudade (ROSA, 2001, p. 173).

---

<sup>79</sup> Durante essa semana nos dedicamos à finalização dos figurinos das crianças e de Aninha, e à produção para as apresentações no Teatro Ereotá e na Escola de Teatro da UFBA.



#### 4.13 SER-TÃO

Dentro de mim eu tenho um sono, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive. O fim de fomes [...]. Eu caminhei para adiante [...] Ei, ô gente, eu dei mais um passo à frente: tudo agora era possível.  
(ROSA, 2001, p 451)

DIA 21 DE SETEMBRO:

Tínhamos atravessado as Sete Florestas e as mestras quilombolas, Dinha, Maria Alice e Detinha, chegaram do sertão, justo no tempo preciso para que todos os encontros se cumprissem.

Era o dia do Ensaio-Aberto para as famílias e para os amigos da vizinhança. Bem cedo chegamos ao Teatro Ereotá, e o nosso encontro foi uma festa de abraços e sorrisos, até quando todos nós nos unimos na Roda de Conversa para combinarmos como e quando as mestras quilombolas entrariam em cena. Ficou decidido que assistiriam à peça da última fileira da plateia, até a última cena que criamos, quando algumas das crianças, do ser-tão cênico onde estavam, as veriam chegar como se viessem de longe. O menino João, compreendendo totalmente a ideia da cena, pediu para vê-las chegar. Elas, então, já no palco, contariam a história de Tijuaçu. Como eu conhecia as cantigas dos bichos do Samba de Lata, definimos também a sequência da aparição das marionetes do Ereotá para dançarmos com eles. A Onça apareceria, mas esta seria mais uma surpresa que guardávamos para as crianças.

O público chegou e aguardava a hora de entrar no pequeno teatro. As crianças arrumavam seus bonecos-fantoches; os jovens e Rubenval instalavam a cortina azul, por detrás da preta no fundo do palco, até que nos unimos numa segunda roda para a concentração com as cantigas de Aninha.

As mestras quilombolas sentaram na última fileira da plateia, o público entrou e a Cena-Experimento se realizou em sua sequência, até que o menino João avistou as mestras descendo as escadas da pequena arquibancada que formava a plateia do teatro, demonstrando ser, a chegada, de um lugar distante, imaginário. Elas desceram em direção ao palco cantando um samba. Aninha as recebeu de braços abertos.



Foto 66 – As mestras quilombolas Maria Alice e Detinha entram em cena.

*Oi lá na Ladeira, fogo Maria  
Pegou fogo, Maria.  
Pegou fogo, pegou fogo, pegou fogo, Maria.  
Pegou fogo, Maria...*

A chegada de nossas mestras do Quilombo de Tijuáçu à cena configurou o Encontro em seu sentido profundo: elas representavam todos ali presentes, e elas mesmas vindas de longe – do sertão. Sua cantiga trazia ao pequeno teatro, um mundo vasto, caloroso e integrado de pura alegria. A história que contaram sobre a devastação da mata e Tijuáçu e sobre a origem do Samba de Lata foi atentamente escutada por todos. Naquele teatro de Itinga essa história e seus sambas sobre os bichos, com a presença das marionetes ereoatá, nos levava a todos os sertões e vielas da cidade, à Itinga, às lutas diárias, e à força, de nosso povo negro-caboclo. Ali celebrávamos uma fraternidade, a festa do Teatro. O Viajante-Ruberval, como representante daquela comunidade, pulou na cena com a máscara da Onça-Dionísio, mostrando a sua “malha amarela” (o avesso da capa do Viajante) a sacudir o tempo da inércia e dizer do Sonho e do Verso de uma utopia, batida na lata. Todas as crianças sambaram e recebemos os aplausos das avós, avôs, mães, pais, irmãs e irmãos, dos parentes e vizinhos presentes.



Foto 67 – O bebê João Ícaro dança com as mestras sertanejas.

Depois da apresentação abrimos uma Roda de Conversa e a plateia manifestou a sua gratidão e sua compreensão da dimensão política do teatro, a partir do que assistiram. Tínhamos ainda mais três Encontros de Criação para acolhermos os sinais das *primeiras águas*, a flor que anuncia a chuva.

#### 4.14 AS PRIMEIRAS ÁGUAS

Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for...Existe é homem humano. Travessia.  
(ROSA, 2001, p.624)

DIAS 22, 23 e 24 DE SETEMBRO:

As mestras, como de costume, haviam trazido para mim biscoitinhos, inhame e feijão que plantaram e colheram em Tijuçu. Eliete e Rubenval nos convidaram para jantar em sua casa, depois dos Encontros de Criação e das apresentações em Itinga. Assim, a vida comunitária fluía ainda mais generosa e impregnava o processo criativo desses últimos dias, antes das Apresentações<sup>80</sup>.

Levei parte do feijão que ganhei das amigas quilombolas, para uma de nossas ceias comunitárias, e guardei a outra. Os grãos de feijão traziam para mim a poesia da história das

<sup>80</sup> Esses foram três dias de convívio intensivo com as mestras, desde o almoço até a noite, quando jantávamos juntos e conversávamos sobre a nossa peça e, principalmente, sobre a vida no Quilombo.

*primeiras águas*, com a imagem das crianças correndo pela estrada para trocá-los ou distribuí-los com a vizinhança. Sem dar conta de seu efeito, essas imagens germinavam em minha imaginação, enquanto me vinham perguntas sobre o final de nossa peça, como essa: As flores que anunciam a chuva devam aparecer?

Repercussão: Esses últimos Encontros de Criação eram iniciados com Rodas de Conversa, de Verso e de Samba de Lata, produzindo um festivo e saboroso aprendizado coletivo. Estávamos dedicados, principalmente, a conviver com as mestras e a criar o final de nossa peça, a partir da aparição e dança da Onça-Dionísio/Ruvenval-Viajante.

No primeiro dia, conversamos sobre a recuperação da Mata e sobre a volta dos animais, especialmente da Onça. Levei a foto das *primeiras águas* que havia recebido e os grãos de feijão que ganhei e conversamos sobre a flor, a partilha e a chuva tão necessária para que a plantação e para a volta da Mata e de seus bichos. Propus que distribuíssemos sementes de feijão para o público e todos concordaram. Depois retomamos o jogo cênico a partir dos sambas dos bichos, até a partida da Onça.

Todos nós, juntos no palco, olhamos para o fundo da plateia e o menino-tradutor explicou a razão do aparecimento da Onça: – “Quando a Onça aparece, é sinal que a Mata está voltando”. Eu perguntei quem veria as *primeiras águas* e o menino João, mais uma vez, se prontificou. Assim, fomos criando a cena: – “Eu estou vendo as Primeiras Águas” - disse o menino João. E Aninha respondeu: – “As Primeiras Águas! As flores que chamam a chuva”. Entreguei os grãos de feijão à Detinha e ela disse: – “Venham meninos, venham! Tá na hora de distribuir sementes com os vizinhos”.

Tudo ia despontando naturalmente diante de tudo que havíamos conversado e compartilhado juntos. Pedi a Alice, a mais nova menina, e a Álvaro, o menino-guerreiro, que distribuíssem as sementes. Todos compreenderam a escolha e se fez um apurado silêncio. As duas crianças esticaram seus braços para receberem os grãos de feijão das mãos da mestra Detinha e, no mesmo instante, Aninha começou a cantar uma linda cantiga que eu não conhecia ainda de seus tempos de agricultora:

*Tomara já chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

No final do Encontro, conversamos na Roda e todos demonstraram satisfação com o desfecho de nossa aventura. Com meus parceiros e mestras, continuava o diálogo nas

manhãs, tardes e noites; diálogos sobre tudo que sentíamos e pensávamos sobre nossa experiência conjunta.

No segundo dia, enquanto esperávamos as crianças, encontrei o jovem-ator Gabriel, com Rubenval e Eliete arrumando o cenário e os elementos de cena, juntei-me a eles. Em uma das caixas do acervo Ereotá, encontrei um tecido furta-cor transparente, bem comprido, que achava muito lindo e comecei a brincar com ele, depois pedi para Gabriel que me ajudasse a movimentá-lo. Eliete e Rubenval atestaram a beleza do pano em movimento e reconhecemos, juntos, ser esta a imagem da chuva que, enfim, chegara pelo anúncio da flor. Com ela, surpreenderíamos as crianças. E assim foi.

O ensaio transcorreu do começo da peça até seu final com a distribuição das sementes, cena acompanhada pela canção de Aninha cantada por todos. Até que, de repente, o pano furta-cor, suspenso por Rubenval e Gabriel, transpassou o palco, parando sobre a cabeça das crianças e jovens. Debaixo daquela chuva, as crianças pularam e gritaram de alegria.



Foto 68 – A chuva.

Esta alegria se assemelhava à que vi se manifestar no povo sertanejo quando a chuva caiu, depois de quatro anos de estiagem, justamente na região de Tijuacu.

Chegamos, enfim, ao sonho que sonhamos juntos. Era preciso agradecer e, no terceiro dia, assim fizemos com muitos abraços e através da cantiga, levando o nosso sonho à rua:

*Eu digo adeus Dalina  
Qu'eu já vou min'bora  
Eu digo adeus Dalina  
Qu'eu já vou min'bora*

*Eu não sou daqui  
Eu sou lá de fora*

*Eu não sou daqui  
Eu sou lá de fora.*

Estávamos prontos para as Apresentações em Itinga e na Escola de Teatro e para as surpresas que a vida nos traria.

## 5 FONTES DE UM TEATRO MITOPOÉTICO

Da água é uma espécie de remanescente quem já  
 Incorreu ou incorre em concha  
 Pessoas que ouvem com a boca no chão seus  
 Rumores dormidos pertencem das águas  
 Se diz que no início eram somente elas  
 Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar  
 Testemunho do nome de Deus.  
 (MANOEL DE BARROS, 1998)

Neste capítulo, apresento e defendo o teatro mitopoético que constituiu a Cena-Experimento *As Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-tão*, destacando o sentido transformador desta experiência, que também se refere ao meu trajeto e redescoberta como encenadora-brincante. Em constante diálogo com os princípios do Encontro, do Brincar e das Narrativas Mitopoéticas, seguirei o curso das fontes, pelas imagens presentes na Cena-Experimento, desde o seu título, até as ideias e modos de pensá-la, de modo a revelar seus elos com a pedagogia de teatro por mim adotada, ao encontro da Alegria, em contraposição à desertificação humana e ambiental em curso.

### 5.1 SINAIS DO SER-TÃO

A imagem das Primeiras Águas, em seu maravilhoso despertar, conduziu-me ao “labirinto da Natureza íntima das coisas” (BACHELARD, 2006, p.30), ao devaneio poético com suas repercussões-ressonâncias. Com o filósofo-sonhador, compreendi que a palavra composta, nome de flor – primeiras águas –, refere-se ao que ele (2006, p.28) chama de “palavra de devaneio”, e que pertence à linguagem da *anima*, o que, para ele, acentua o poder poético do devaneio, pois “[...] uma imagem recebida em *anima* nos põe em estado de devaneio contínuo” (2006, p.47).

As primeiras águas, como imagem poética feminina, foi o Devaneio Operante ao qual me afeiçoei intimamente. Mergulhei em suas ondas que levaram a premência da criação cênica a um sonho germinante com crianças e sementes pelo sertão. Compreendi que, no devaneio, a ética opera como “ética da interioridade” (CARVALHO, 2016), aquela que pressupõe, segundo Bachelard (2003, p.62), “[...] uma adesão total do sujeito que se envolve a fundo naquilo que imagina [...] um sensualismo fervilhante, ousado, ébrio de inexatidão”. Para o autor, os devaneios, afirmam-se eticamente como fonte de renovação e de *re-velação* do artista, pois também “[...] aprofundam o ser que os recebe [...] abrem todas as prisões do

ser para que o humano tenha todos os devires” (2003, p.152). Assim, reconheci os devaneios do encenador Peter Brook quando comenta sobre o seu processo de criação:

Quando começo a trabalhar numa peça parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Esta é a base de meu trabalho, minha função – a preparação de qualquer peça que faça (BROOK, 1994, p.19).

Com o encenador, percebo meu próprio caminho, compreendendo que a ética do devanear – àquela que provoca a nossa renovação e abertura como artistas, da qual também nos fala Bachelard – nos impulsiona ao “exercício com os outros”. Vejamos:

Em minha infância sempre me diziam: ‘Nunca peça a ninguém que faça o que você não pode fazer por si mesmo’ [...]. Não obstante, a minha própria compreensão como diretor foi transformada ao participar dos exercícios com os outros, não importando o quão mal me saía. Para um diretor, deixar sua tribuna e arriscar-se era ao mesmo tempo uma necessidade e uma benção (BROOK, 2000, p.244).

A benção à qual Brook se refere me diz da abertura e renovação pessoal por um fluxo sensorial-poético que nos atravessa, nos conduz e nos *re-liga* à fonte de nossa criatividade. Essa fonte está presente no Ser-tão, termo com o qual quero ressaltar um espaço-tempo ampliado de acolhimento da beleza e da liberdade, que se exprime na ambiência doce e compassada de paisagens e de pessoas que modelam o barro, cantam e sambam nas rodas os seus bichos e a natureza inteira. Um Ser-tão que abarca o sertão das crianças subindo em árvores e a coragem de seu povo de enfrentar as violências perpetuadas pelo latifúndio. O Ser-tão, também dentro de mim, das esperas e escolhas em direção a uma forma de teatro que chegasse à flor, às cantigas, à estrela, à onça e à mata que existia, e poderá voltar a existir um dia. Ser-tão como nascedouro de minha imaginação; espaço-tempo que recebeu a cena pelo Brincar das crianças e que está em sintonia com o pensamento grego originário que

[...] parte da coisa presente: a água, a terra, o fogo, o ar, o nascer e desabrochar das coisas: o rio no qual entramos e não entramos [...]. É um tipo de reflexão que se apoia diretamente no real, no concreto, nos fenômenos. Que lê os sinais do momento presente. (UNGER, 2000, p.32)

O Ser-tão, nessa medida, foi chave para a apreensão do real como “real-idade”, como nos diz a filósofa Nancy Mangabeira Unger. É um ser-tão indígena e africano presente, e por



mim reconhecido, no modo de ser-pensar-expressar de minhas mestras sertanejas e das mestras crianças, com abertura aos sinais da natureza, que mesmo cinzenta e quieta, nos diz da pujança da vida em florescência, pela imagem das *primeiras águas*.

No subtítulo Travessia pelo Ser-tão, a dimensão mitopoética se apresenta como ressonância-repercussão desses meus devaneios poéticos, anunciando o “desvelar do ser humano como ser a caminho, aquele que precisa conquistar o seu próprio” (UNGER, 2000), rito também realizado pela ação das crianças, como podemos ler na cena abaixo:

SAMUEL [*Extasiado*]

– Olha!

A TERRA [*Responde em várias vozes de ronco profundo*]

– Eu sou a Terra!

FELIPE

– Podem vir! É um túnel. Vamos ver onde vai dar.

Nesta aventura cênica pelo ser-tão, colocamo-nos à disposição das surpresas do caminho e, assim, manifestava-se a universalidade do mito: os meninos e meninas eram heróis e heroínas, como o jagunço Riobaldo, seu duplo Diadorim e Odisseu; cumpriam um caminhar. Nesse caminhar, eram colocados à prova pela vida e também provavam a vida, no encontro com os seres das Sete Florestas e consigo mesmos, e nos levavam junto no seu Brincar, para encontrarmos os nomes verdadeiros na poesia da cena.

## 5.2 GESTOS PARA A INFÂNCIA

As crianças são próximas à Vida e artífices naturais do futuro.  
(HORTÉLIO, 1998, p. 2)

O caminho até a infância compõe a busca de muitos artistas, como podemos constatar no texto “Cálice, Cavalos, Fogo e Menino” (1984), do ator Rubens Corrêa<sup>81</sup> e no de Peter Brook, que seguem abaixo:

[...] a criança é uma fonte incrível de informação artística – e a criança que nós fomos, recuperada através do nosso lado lúdico tão atrofiado pelo correr dos anos, pode nos servir de guia, mas um guia muito especial, que caminha

---

<sup>81</sup> O artista (1931-1996) era também encenador e dramaturgo. Desenvolveu seu trabalho inspirado nos ensinamentos de Antonin Artaud; juntamente com Ivan Albuquerque foi fundador do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro nos anos 60.

alegre e despreocupado, que sabe descobrir o mágico dentro do cotidiano, intuitivamente (CORRÊA, 1984).

As crianças são muito melhores e mais objetivas do que a maioria dos adultos e críticos de teatro – elas não têm preconceitos nem teorias nem ideias fixas. Chegam querendo se envolver por inteiro no que estão vendo, mas se perdem o interesse não precisam disfarçar a falta de atenção – nós percebemos imediatamente e levamos a sério, como um fracasso de nossa parte (BROOK, 1999, apud BERNAT, 2013, p.99).

Não é possível separar a minha Criança recuperada da infância daquelas muitas outras com as quais tenho convivido e criado, procurando conhecer seu jeito próprio de ser, através de suas formas de brincar. Fazer teatro com elas tem sido um caminho para compreender o seu mundo, como também é um posicionamento político, o de lutar pela garantia de seus direitos, principalmente o direito de brincar, de exercerem sua própria cultura, em contato com a Natureza.

Meus conhecimentos sobre a Criança, eu os tenho aprofundado pelos ensinamentos da professora-pesquisadora Lydia Hortélio, que cunhou o termo, e pesquisa a “Cultura da Infância”. Ela nos chama a compreender a Criança Nova e a Criança Eterna, presentes em nossa aspiração e trazida nos versos por Fernando Pessoa (de o Guardador de Rebanhos):

A Criança Nova que habita onde vivo  
 Dá-me uma mão a mim  
 E a outra a tudo que existe  
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,  
 Saltando e cantando e rindo  
 E gozando o nosso segredo comum  
 Que é o de saber por toda a parte  
 Que não há mistério no mundo  
 E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.  
 A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.  
 O meu ouvido atento alegremente a todos os sons  
 São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.  
 Damo-nos tão bem um com o outro  
 Na companhia de tudo  
 Que nunca pensamos um no outro,  
 Mas vivemos juntos a dois  
 Com um acordo íntimo  
 Como a mão direita e a esquerda.  
 (PESSOA/Alberto Caeiro, 1972, p.209).

Para Lydia Hortélio (1987) “[...] o Ser Humano é um ser espiritual, e a *Infância*, o espaço sagrado primordial”. A criança nos abre, portanto, para a dimensão transcendental da

vida, o que podemos experimentar através de seu livro *História de Uma Manhã*<sup>82</sup>, vendo através de suas fotografias, os movimentos das crianças ao descobrirem e explorarem suas brincadeiras, espontaneamente, na natureza. Reconhecemos com essas imagens que

Toda a beleza, harmonia, imprevisibilidade que aí constatamos é bem a imagem da Alma da Criança. Gostaríamos de fazer dela a nossa mensagem. Ela nos parece significativa o bastante para falar por si mesma, trazendo-nos assim como uma lembrança, uma promessa e um chamado a todas as crianças - pequenas e grandes – para que digam sim à sua verdade, ao movimento dentro, à manifestação do interno.

A confiança, a aspiração, o exercício deste sonho de si mesmo poderá nos levar à Alegria, à Liberdade, à Roda das Crianças do Mundo – um futuro para o qual nos cremos destinados e ao qual urge chegar.

Compreendemos com Lydia (2008, p.2) que a Criança é o “[...] *Ser-Humano-Ainda-Novo*, tentando inscrever-se na criação através do conhecido e do inesperado, sonhando e ousando sempre, integrando-se consigo mesmo, com o outro e com o mundo”. Seu pensamento nos questiona e nos inspira (1998, p.2):

E o que é o *Homem Novo*? O *Homem Novo* seria o Ser Humano compreendido como um *Ser espiritual*, o que quer dizer: o Homem em sua inteireza, com todas as suas dimensões e abrangência, mesmo que apenas possamos intuir ou vislumbrar suas múltiplas faces, seu mistério e seu poder, suas promessas.

Mas já sabemos para onde aponta. Fica claro que a *Inteligência Nova* é sensível, corporal, ecológica. É inteira e interligada.

Como fazer?

Aí está nossa tarefa: *Buscar*.

O chamado de Lydia Hortélio nos aponta para uma busca que pressupõe nossa responsabilidade com a *criança eterna* e com a *criança nova*. Este chamado me coloca diante do sonho de liberdade e de beleza que aspiro da vida e da arte, do que almejo para o meu país e cidade, especialmente para a educação pública, e como encenadora. Nessa caminhada, tenho desenvolvido uma pedagogia de teatro, que voltada para a Cultura da Infância, engloba a pesquisa de Lydia sobre a Música Tradicional da Cultura Infantil, que se revela também na cena, como vimos acontecer espontaneamente no processo de criação das *Primeiras Águas*:

---

<sup>82</sup> Este livro registra o brincar espontâneo das crianças no dia 17 de novembro de 1980, no Parque da Cidade, em Salvador, quando Lydia Hortélio desenvolvia sua *Pesquisa/ação do Brinquedo*, integrando o Núcleo Experimental de Atividades Sócio-Culturais da Prefeitura de Salvador (1979-1981).

## ÍRIS

– Aurora-Aninha, a minha avó me ensinou uma brincadeira de ultrapassar barreiras: É o tatarararatin-dolê! Quem sabe, com ela conseguimos seguir e encontrar a próxima floresta?

## AURORA-ANINHA

– Muito bem, menina Iris! Então, ensina para nós esta brincadeira que vem lá dos tempos dos mais velhos.

Em seu vasto estudo, Lydia Hortélio relaciona cantigas “de acordo com os gêneros e com as etapas da infância. Ela considera que cada gênero está relacionado à uma idade, podendo também estar relacionado às necessidades de desenvolvimento e aos ritos de passagem (TOMICH, 2016, p. 43)<sup>83</sup>. Segundo Lydia Hortélio (2012, p.3):

Os *Brinquedos* com Música surgem na vida das *Crianças* desde muito cedo. Aos *Acalantos e Brincos*, da mais tenra *Infância*, de iniciativa materna ou dos mais próximos, vão se acrescentando novos *brinquedos*, sempre movidos por *cantilenas e parlendas*, onde os gestos iniciais da melódica infantil se insinuam a par com o elemento rítmico da palavra. E, aos poucos, vão chegando os *Brinquedos cantados*, com seu vasto repertório de *cantigas*, e os *Brinquedos ritmados*, de extensa variedade rítmica e expressão corporal significativa, que apresentam muitas variantes e versões as mais surpreendentes. Os Contos Populares, com sua variedade de tipos e formas, também se revestem de música e *cantigas*, e contêm em seu repertório muitas *Histórias cantadas e Histórias com cantigas* que despertam grande interesse entre as *Crianças* e se constituem gênero especial da *Música Tradicional da Infância*. Finalmente, como verdadeiros ritos de passagem, emergem na adolescência as *Rodas de verso*, onde a forma, o conteúdo poético, a atmosfera própria e a movimentação, mesmo guardando dimensões da *Infância*, apresentam expressividade particular, própria da nova etapa a ser vivida. Estes *Brinquedos*, de intensa ação dinâmica e variadas qualidades de movimento, emergem de uma música de raro viço, responsável pela expressiva diversidade de gêneros que acompanham as diferentes fases do desenvolvimento da *Criança*.

Lydia Hortélio, a partir de suas vivências e aprendizados sertanejos e artísticos, como também os da etnomusicologia<sup>84</sup>, nos faz compreender que “a melodia era apenas uma das dimensões do fenômeno brinquedo” e “a música tem o poder de mover uma ação” (Apud TOMICH, 2016, p. 37). A pedagogia de teatro que desenvolvo sob este prisma, inclui as lembranças sobre as minhas brincadeiras infantis e aquelas da tradição e/ou invenção dos grupos com os quais trabalho. Inclui o aprendizado com as mestras populares da cultura, com

<sup>83</sup> A vida e obra de Lydia Hortélio foi estudada por Ana Luiza Lemos Tomich, resultando na Dissertação de Mestrado intitulada *Lydia Hortélio, uma menina do sertão: educação musical na cultura da criança*, do Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

<sup>84</sup> Lydia estudou com Sándor Veress (1907-1992) na Universidade de Berna. Este professor havia estudado composição com Zoltán Kodály (1882-1967) e piano com Béla Bartók (1881-1945), compositores, pesquisadores da música tradicional húngara e educadores musicais.

seu respeito pela natureza e a ancestralidade e a dimensão profunda e interligada, pela qual Lydia Hortélio (2002, p.2) nos faz compreender a infância:

Tecida na interação da *Criança* consigo mesma, com a outra e com o Mundo, a *Cultura Infantil* é vária, única e una em cada gesto, e a *Criança, infante* que é de sua espécie, necessita, como todas as outras, do *espaço natural* para exercer movimento próprio e inaugurar com vigor, suavidade e alegria seus talentos infinitos. A *Natureza* é necessária às nossas *Crianças* para que haja afirmação de vida e crescimento. Não se pode pensar em educação, *Educação verdadeira*, se elas estão afastadas de seu *habitat natural*. Fora dele as *Crianças* são fadadas a imensos desconfortos, desajustes intermináveis, uma cadeia de equívocos que só poderão ser sanados se as reconduzirmos à sua legítima casa: a *Natureza*. Ela é o espaço primordial, portador da *Vida*, com suas múltiplas dimensões e desafios. (Grifos acrescidos).

Com a experiência das Primeiras Águas - Travessia pelo Ser-Tão, desenvolvemos uma pedagogia brincante de pensar por imagens de forma intensiva, porquanto a Criança era tema e aspiração, sendo elas próprias, guias-criadoras, companheiras da travessia. O processo criativo partiu do meu contato íntimo com a natureza do sertão, seus quintais e de meus devaneios poéticos, a partir da imagem das crianças que corriam no caminho da flor que anunciava a chuva.

Bachelard (2006, p.105), nos pergunta: “E quando o poeta inventa essas grandes imagens que revelam a intimidade do mundo, não estará se recordando?”. Relaciono essa recordação aos meus quintais da infância e à “leitura do mundo”, àquela que nomeia as coisas pelo prazer de saborear a realidade por todos os sentidos do corpo, e que antecede a “leitura das palavras”, uma leitura a qual se refere, poeticamente, o educador Paulo Freire, no relato sobre sua infância no quintal de sua casa em Recife (1989, p. 9-10):

Os “textos”, as “palavras”, as “letras” daquele contexto se encarnavam também no assobio do vento, nas nuvens do céu, nas suas cores, nos seus movimentos; na cor das folhagens, na forma das folhas, no cheiro das flores - das rosas, dos jasmims -, no corpo das árvores, na casca dos frutos. Na tonalidade diferente de cores de um mesmo fruto em momentos distintos: o verde da manga-espada verde, o verde da manga-espada inchada; o amarelo esverdeado da mesma manga amadurecendo, as pintas negras da manga mais além de madura. A relação entre estas cores, o desenvolvimento do fruto, a sua resistência à nossa manipulação e o seu gosto. Foi nesse tempo, possivelmente, que eu, fazendo e vendo fazer, aprendi a significação da ação de amolegar.

Bachelard (2006, p.106) chama “à falta de outro termo melhor” de *antecedência de ser* “[...] a tensão dos devaneios de infância que trazem o testemunho de uma aspiração a traspor

o limite, subir a corrente, a descobrir o grande lago de águas calmas onde o tempo vai repousar de sua marcha” (BACHELARD, 2006, p.105). Sigo a aspiração do filósofo, como também a de Guimarães Rosa, com o seu jagunço Riobaldo:

E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez (ROSA, 2001, p. 41).

O encontro e a solidão são dimensões complementares do Brincar. Esta dupla complementar expressava-se nas passagens cênicas, como o dia e a noite, para seguirmos o percurso das crianças pelas Sete Florestas. Refletia-se também no meu exercício como encenadora, pois a alegria da criação comporta o estar-junto em “afetividade vivida”, mas também a solidão do Devaneio. Aconselhava-me Rilke, em suas *Cartas a um Jovem Poeta* (2009, p.54): “Uma única coisa é necessária: a solidão. A grande solidão interior. Ir dentro de si e não encontrar ninguém durante horas, é a isso que é preciso chegar. Estar só, como a criança está só”.

Portanto, o dia, referente ao estar-junto e seu complementar, a noite, referente à solidão-do-sonhador, deram sustentação ao nosso processo de criação, como também dá sustentação à vida natural, psíquica e comunitária, como podemos identificar pela sabedoria do povo indígena Krahô, através dos *kóxwas*:

Nosso costume é baseado no equilíbrio entre as metades Wakmeyê e Katamuyê: Wakmeyê é o partido do sol, do nascente, do claro, do verão. Katamuyê é o partido do úmido, do poente, da chuva do mundo subterrâneo. Todo hotwuá sempre foi caçador, sempre foi guerreiro, de alguma forma ele sempre sobressai. Hotwuá resolve tudo, pode estar zangado que ele faz graça, você sorri e muda de opinião. O palhaço é o que a gente faz para os mais novos verem e aprenderem. Esse é o jeito do hotxuá brincar.<sup>85</sup>

Em nosso sonho como artistas há o inconformismo diante de um outro tipo de solidão, aquela resultante da cultura da civilização do consumo, como vemos acontecer em nosso país, que afasta e uniformiza as pessoas, e mais tragicamente os jovens e as crianças, independentemente de classe social, em nome do “desenvolvimento”. O cineasta Pier Paolo Pasolini, em 1974, em carta aberta para Ítalo Calvino<sup>86</sup>, já denunciava esse fenômeno “novo e do mais repressivo totalitarismo que jamais foi visto”, quando a

<sup>85</sup> Transcrição do filme “Hotxuá” de Sabatella e Cardia, 2012: 1 hora e 10 min.

<sup>86</sup> O texto integral desta carta está disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/o-desejo-anticapitalista-de-pasolini-1028.html>>.

[...] aculturação do Centro consumista destruiu as várias culturas do Terceiro Mundo (falo agora em escala mundial, e me refiro também às culturas do Terceiro Mundo, às quais as culturas camponesas italianas são profundamente símile): o modelo cultural oferecido aos italianos (e de resto a todos os homens do globo) é único. A conformação a tal modelo se acha antes de tudo no vivido, no existencial; e, portanto, no corpo e no comportamento.

Em nossos dias, chegamos ao ápice desse totalitarismo. A festa de nosso encontro imantava de alegria no teatro de Itinga, mostrando-nos saídas pelo lugar improvável e libertário da criação, nos abrindo para um sonho compartilhado que é ainda pulsante no universo rural e nas periferias urbanas.

Com a Cena-Experimento eu estaria movida pela “saudade do ilimitado mundo camponês pré-nacional, e pré-industrial, que sobreviveu até pouco tempo atrás” – saudade que Pasolini menciona em sua carta? Ou com nossa arte vislumbrava uma “saudade do futuro”, como nos costuma dizer Lydia Hortélio, quando sentimos a graça do Brincar das crianças?

Confrontei-me com estas questões e as associei ao pensamento do líder indígena Ailton Krenak (2015, p.91):

Acredito que a história não se faz de fatos positivos ou de fatos negativos. Na tradição de nosso povo, cada coisa de bem, de mal, de positivo, de negativo não existe de maneira tão simples assim. Nós temos eventos na nossa história antiga que podem ser considerados, numa narrativa, uma catástrofe. Mas nós sabemos, que toda catástrofe era o prenúncio de um novo tempo.

A nossa festa, anunciada pelo salto de fogo da Onça no céu, dizia desse “novo tempo” tecido pelo Sonho e pelos gestos da Criança Nova e da Criança Eterna.

### 5.3 A ENCENADORA E A VIAGEM

A gente só sabe bem aquilo que não entende.  
(ROSA, 2001, p. 394)

Compreendo e busco a encenação como lugar pedagógico por excelência, onde fazedores-pesquisadores do teatro, imersos em processos de apreensão de sua condição existencial, social, cultural, apuram sua sensibilidade para “penetrarem na esfera poética de nosso tempo”, como nos convida (e nos indaga) Gaston Bachelard (2006, p.25). Nessa proposição, vemos implícito interior-exterior: no fazer-conjunto, na receptividade, e principalmente a ideia do movimento, o percurso em transformação perceptiva, condição para a viagem.

Na Cena-Experimento, a Viagem foi ImagemSímbolo e motivo (ou tema) que nos levava à imaginação livre das crianças, ao seu movimento em direção à esfera poética das Sete Florestas, do sertão caboclo e quilombola, em suas muitas camadas de ser-tão.

A artista-pesquisadora Sonia Rangel, em seu livro *Olho Desarmado: Objeto Poético e Trajeto Criativo* (2009), reitera o valor pedagógico do ato criativo pelo pensamento imaginativo ligado à infância. Compondo a palavra ImagemSímbolo, a autora discorre sobre a arte, expressão simbólica que está apoiada no sentido do jogo, este presente na raiz etimológica da palavra símbolo:

Encontramos no grego SYN – sentido, BAILEN - jogar, SYMBOLON; SYMBOLU, no latim; SINN BILD, no alemão significando ‘duas metades’. Portanto, simbolizar, na intimidade do verbo, é também ‘jogar’ com o sentido (RANGEL, 2009, p.117).

No jogo, o conhecimento sensível se manifesta, ele é o que “escapa” à compreensão total, pois é “outra forma de pensamento”, como nos diz a pesquisadora e como vimos emergir na Cena-Experimento. Partindo da proposta de Visibilidade de Ítalo Calvino, Sonia Rangel nos aponta “o valor, mais do que estético, o valor humano, ético, de se ‘pensar por imagens’, é este pensar que merece um estatuto e uma pedagogia de permanência, e que a arte e a literatura podem exercitar” (RANGEL, 2009, p.108).

O que emergia para mim na travessia cênica pelo Ser-tão era, justamente, o espaço do devir da imaginação pelo brincar das crianças – a sua ImaginAção. O meu exercício como encenadora era receber as imagens para que a Viagem se completasse até o final, ao caminho de volta, ao eterno recomeço do gesto criativo.

Havia passagens incertas entre uma Floresta e outra, e em cada uma delas muitos desafios, portanto, a nossa atenção deveria ser redobrada para que a brincadeira acontecesse e não nos perdêssemos no labirinto das incertezas. Nesta Viagem, descortinávamos o misterioso mundo dos mitos, que segundo Walter Boechat (2009, p. 21), “são estórias que se desdobram em *imagens significativas*, que tratam das verdades dos homens de todos os tempos”. A verdade que permeava a nossa Viagem dizia de um objetivo nobre: o pacto de amizade em busca do nome de um amigo (O menino-ator Gustavo, nome para seu bicho-fantoche) e do nosso pacto de juntos brincarmos a cena-aventura.

Neste procedimento, posso associar o que nos ligava às narrativas das origens que ainda nos povoam e nos transformam – como na *Odisseia* e no *Grande Sertão: Veredas*, que me acompanharam durante o processo criativo. Essas narrativas se mesclavam ao texto encenado-brincado, nos fazendo indagar sobre o nosso lugar no mundo, sobre escolhas, sobre



a nossa existência, nossos limites, nossa coragem, a realidade que nos cerca e sobre o futuro aonde almejamos chegar. Questões que não podem ser respondidas simplesmente pela razão. No nosso processo de criação cênica, eram respondidas nos ritos de passagem, dentro dos quais todos nós nos aventurávamos como Viajantes.

Reconheço também nos escritos de Peter Brook, um de meus citados mestres do teatro, esta perspectiva mitopoética: “O teatro não é apenas um lugar, não é apenas uma profissão. Ele é uma metáfora. Ele ajuda a tornar mais claro o processo de vida” (BROOK, 2000, p, 309).

Ao pensamento de Brook sobre teatro, posso aproximar o que Joseph Campbell (2007, p.21) anuncia, ou seja: “a função primária da mitologia e os ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás”.

Com o erudito latinista e helenista Walter Otto, em seu livro *Teofania*, compreendi que o significado do termo *mythos* é palavra e “não designa a palavra que fala do passado, e sim a que fala do real” (OTTO, 2006, p.39), como também (p.41) que “o mito primordial e genuíno é inimaginável sem o rito, ou seja, “sem um solene proceder e um atuar solene que elevam o ser humano a uma esfera superior”. Para o autor (2006, p.42), o rito e o mito são uma coisa só, pois trazem a lume algo não só pela palavra, mas também “na conduta e na atividade do ser humano, de uma forma viva e produtiva”<sup>87</sup>. Ele se refere ao gesto, ao ato e à palavra onde a manifestação mítica da divindade se manifesta, na qual podemos distinguir três estágios (não importando a sucessão no tempo):

*Em primeiro lugar*: a posição ereta, voltada para o céu, exclusiva do ser humano[...]o primeiro testemunho do mito do céu, do sol e das estrelas que neste caso não se exprime por palavras, e sim pela tendência do corpo erguer-se [...], o ato de erguer os braços e as mãos, ou, ao contrário, o de inclinar-se e ajoelhar-se, o juntar as mãos etc. Na origem, essas atitudes não são mera expressão de uma fé: são a revelação do divino no ser humano, são o próprio mito a manifestar-se. [...]. *Em segundo lugar*, vem a manifestação do mito enquanto figura no movimento e no fazer do homem. A marcha solene, o ritmo e as harmonizadas danças, e outras coisas do gênero, tudo isso são auto-revelações de uma verdade mítica que quer vir a lume. Dá-se o mesmo com as obras executadas pela mão do homem. Ergue-se um marco de pedra, erige-se uma coluna, edifica-se um templo, esculpe-se uma esfinge [...] São o mito em si mesmo, isto é, a manifestação sensível do verdadeiro, cuja divindade quer tomar forma no visível, para nele viver [...] *E em terceiro lugar*, por fim: o mito como a palavra, de acordo com o significado

---

<sup>87</sup> Walter Otto(2006, p.42) nos fala que “os mitos se revestem do caráter do sagrado. O mito e o rito correspondem ao profenômeno da atitude religiosa. Seja como gesto ato ou palavra ela corresponde ao desvelar-se do ser sacrossanto da divindade”.

do termo. Que o divino queira revelar-se pelo Verbo, este é o máximo acontecimento do mito.

Participando ativamente dos ritos que organizavam o processo de encenação das *Primeiras Águas*, eu ia reconhecendo gestos, movimentos, ritmos e poesias da manifestação mítica da divindade nas crianças, por sua espontaneidade e concentração naturais, nas invenções da cena. A criança mítica também ressoava do *Grande Sertão*, com Diadorim, “através de quem tudo se ordena, tudo se corresponde, tudo se completa<sup>88</sup>” (NUNES, 2013, p. 60). Em nossos ritos cênicos, uma certa hierofania era estimulada pelas cantigas dançadas das mestras sertanejas com as quais experienciávamos a música no brincar, ritualizando e festejando o Encontro. A dimensão musical do rito-mito também é comentada por Walter Otto (2006, p.15):

[...] em todos os tempos apenas o homem que vive de modo poético logrou encontrar caminho e ter acesso à divindade. Os gregos tinham consciência da origem divina do ritmo. Ora, sem ritmo, sem festiva comoção que ele suscita, tudo permanece mudo. Sem ritmo, a festa não se confirma; sem festa, não há celebração.<sup>89</sup>

Por essa perspectiva, fui compreendendo *As Primeiras Águas*, como Cena-Experimento, sendo movida por uma ética-poética comunitária, de louvação às expressões humanas e à natureza, aspirando ao sagrado, ao que pulsa e *re-existe* em Salvador e nos sertões da Bahia. Pulsação, da qual me aproximo e que louvo, e vem principalmente do legado dos africanos, trazidos como escravos, e de seus descendentes, que, segundo Deoscóredes M. Dos Santos e Juana Elbein dos Santos<sup>90</sup> (1993, p 42), “souberam transplantar, numa coexistência dialética, singular conjunto civilizatório que permeou toda a sociedade brasileira em bem organizadas associações”, como são as “comunidades-terreiros”, ou egbé, com sua prática litúrgica do candomblé<sup>91</sup>. O teatro mitopoético brasileiro que busquei pesquisar, com certeza inclui esse legado civilizatório, este modo de ser de um povo que, segundo o professor Ordep Serra, pela religião afro-brasileira integra múltiplos aspectos:

<sup>88</sup> No texto “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, no livro *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia na obra de Guimarães Rosa*.

<sup>89</sup> Texto de Friedrich Georg Jünger na abertura do livro *Teofania*, de Walter Otto.

<sup>90</sup> Os autores, através do artigo “A Cultura Nagô no Brasil”, objetivam “recompor e conscientizar o complexo pacto semântico nagô, sua memória e continuidade”.

<sup>91</sup> As nações africanas Angola, Jeje, Nagô e Ketu compõem o candomblé baiano e designam as identidades étnicas reconstruídas ao longo do período de escravidão, que pouco a pouco tornam-se identidades religiosas, segundo Emmanuelle Kadya Tall (2012, p.79):

Não são apenas mitos, ritos, orações, uma complexa liturgia que se aprende nos terreiros; não só as fórmulas de um código religioso, os padrões de uma música e de uma dança magníficas, os segredos místicos e terapêuticos de uma notável etnobotânica, os procedimentos de uma culinária sagrada, o jogo dos símbolos que inscrevem valores no corpo através de sutis paramentos; não só uma estética vivificadora, embebida de amor pela riqueza da criação; nem só um cálido apreço pela vida. Nos terreiros, um homem negro, uma mulher negra, reencontra uma história que lhe foi tirada, reconquista seus ancestrais, reinventa-se o tempo perdido, vive tradições que o referenciam; qualquer homem, qualquer mulher, assim acolhido no seio dos antepassados africanos (e caboclos), aprende uma fraternidade que ultrapassa todos os limites de cor e classe; aprende a amar sua origem e nela, em seu horizonte, sentir o divino. Ganha respeito por si mesmo e pelos outros (SERRA, 2012)<sup>92</sup>.

Na criação das Primeiras Águas, no pequenino e arredondado Teatro Ereotá, feito à mão, nos religávamos à essa fraternidade, cuja dramaturgia a reforçava. Ali podíamos sentir a função curativa do teatro como contraponto à violência, à qual se reporta Peter Brook (2000, p. 310):

Diz-se que, em sua origem, o teatro era um ato de cura da cidade. De acordo com a ação de forças entrópicas fundamentais, nenhuma cidade pode escapar ao inevitável processo de fragmentação. Mas quando a população se reúne em um lugar especial e sob condições especiais para participar de um mistério, os membros dispersos são reagrupados, e uma cura momentânea reconcilia o corpo maior, no qual, cada membro, ao lembrar-se de que é um membro, encontra o seu lugar.

A minha consciência como pessoa e encenadora se expandia naquele ambiente, como, afinal, acontece a cada tempo-consciência-oportunidade-criativa de vida. Esse processo de expansão pessoal corresponde ao processo de Individuação, definido por Gustav Jung, pela primeira vez, no seu livro *Tipos Psicológicos* como:

O processo de constituição e particularização da essência individual, especialmente, o desenvolvimento do indivíduo – segundo o ponto de vista psicológico – como essência diferenciada do todo, da psicologia coletiva. A individuação é, portanto, um processo de diferenciação cujo objetivo é o desenvolvimento da personalidade individual [...] O processo coletivo de individuação, está intimamente ligado à chamada *função transcendente*, uma vez que esta fornece as diretrizes da evolução individual, impossíveis de obter através das normas coletivas (JUNG, 1991, p. 525-526).

O diretor teatral Antunes Filho também associa o teatro à proposição junguiana, como podemos constatar:

---

<sup>92</sup> Para a leitura do texto completo do professor Ordep Serra, intitulado “Manifesto contra a intolerância religiosa e o racismo, em defesa do candomblé e dos cultos afro-brasileiros em geral”, acessar: <<https://ordepserra.wordpress.com/tag/candomble/>>.

O teatro, para mim, é a forma mais rica de individuação. Porque você lida com o seu *eu* e com o eu de todo mundo, de todos os seres, imaginários ou não. Você vive qualquer época, qualquer caráter, qualquer coisa. O teatro, na verdade, é um grande playground. Você se diverte aprendendo a ter consciência plena das coisas. Quando você pensa, pensa todos os homens. Porque o seu vaga-lume está ligado a todos os vaga-lumes do mundo. Na verdade, é um vaga-lume só (Apud MILARÉ, 2010, p. 335).

Em consonância com o encenador Antunes Filho, compreendemos que o processo de individuação, apesar de individual, pressupõe o encontro com tudo e todos, como bem diz o diretor, com suas metáforas, pois é encontro de alegria-consciência-comunhão.

O meu processo de individuação, a partir das *Primeiras Águas*, ocorria no processo criativo em Itinga em paralelo à leitura/estudo da *Odisseia* e de *Grande Sertão: Veredas*, nas aulas de filosofia da professora Nancy Mangabeira Unger, e nas experiências de criação coletiva nas aulas das professoras Sonia Rangel e Evani Tavares Lima, no decorrer do doutorado. Através dessa perspectiva multifacetada de imersão artística, o teatro vivenciado-percebido e encenado se espraiava, cada vez mais mitopoeticamente, no enunciado floral do seu título, pelo movimento da flor de desabrochar e se mostrar (*physis*, natureza) e de se ocultar (*mysis*), que, por sua vez, repercutia na viagem mítica das crianças pelas Sete Florestas, através daquilo que inventávamos e descobríamos na experiência de Travessia pelo Ser-Tão.

Este teatro referiu-se, portanto, a “[...] um modo de caminhar na vida e uma experiência do pensar, que acolhe a manifestação da vida – o que se revela e vela, mas nunca se exaure –, para os gregos arcaicos, *Aletheia*” (UNGER, 2001, p.15). Uma forma de pensamento que pulsa em afetos-imagens, acolhendo o mistério, como nos faz conhecer Guimarães Rosa, através da narrativa do jagunço Riobaldo:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para as más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (ROSA, 2001, p. 116).

Coração da gente – o escuro, escuros (ROSA, 2001, p.52)

Exercitando esta forma de pensar, e acompanhando Riobaldo em sua travessia, inesperadamente, uma pedra em formato de coração me mostrou o seu formato e concretude; era uma esfera poética, imagem-chave para a cena na qual o menino desvendaria o enigma do

nome de seu bicho-boneco, quando todos nós encontraríamos o desfecho da história criada pelas crianças para chegarmos ao sertão das mestras quilombolas. A pedra-coração foi a ImagemSímbolo do “saber de nossa experiência”, como fui compreender com Larossa Bondía (2002, p.25), um saber incrustado na etimologia da palavra Experiência:

[...] A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite [...] A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.

Seguindo o pensamento do autor, chegamos à compreensão de Heidegger e ao que delineava o nosso processo de criação cênica:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer; “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro, ou no transcurso do tempo (Apud LARROSA BONDÍA, 2001, p. 25).

Com *As Primeiras Águas*, acolhemos as emanações criativas-afetivas que vinham dos devaneios prévios, dos imprevistos e das imagens que despontavam no jogo cênico entre as crianças e delas com os jovens, nos Encontros de Criação. A Cena-Experimento, assim nomeada, com Travessia no subtítulo, afirmou o caráter transformador que a palavra experiência comporta, do qual nos fala o jagunço Riobaldo, no *Grande Sertão* de Guimarães Rosa (2001, p.51):

Eu atravesso as coisas – no meio da travessia não vejo! – Só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num

ponto muito mais em baixo, bem diverso do que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

A travessia como condição humana é fustigada pela coragem e pela inquietação, ambas pulsantes em nosso processo criativo e na reflexão do jagunço de Rosa (2001, p.429): “Vivendo se aprende; mas o que aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas”.

Com Peter Brook, também reconheço a dimensão da experiência como travessia, sendo tratada como uma necessidade: “um ato cultural que detém apenas a um objetivo: a verdade”, que ele sintetiza como “uma percepção ampliada da realidade”. Vejamos:

Nossa necessidade dessa estranha dimensão ampliada da vida, que chamamos vagamente de “arte” ou de “cultura”, está sempre relacionada a um exercício através do qual se abre momentaneamente a percepção cotidiana da realidade que se encontra confinada dentro de limites invisíveis. Ao passo que reconhecemos que essa abertura momentânea constitui-se numa fonte de potência, também percebemos que o momento tem que se esvaír. Assim, que podemos fazer? Podemos voltar a ele por meio de outro ato da mesma espécie, que reabra novamente a nossa mente em direção a uma verdade que não podemos jamais alcançar. (BROOK, 1994, p. 316).

A dimensão ampliada da realidade abarca a dimensão “espiritual” à qual Peter Brook nos reporta, a partir dos vínculos de amizade e colaboração com Grotowski (2011, p.36-37):

[...] o teatro é um conceito abstrato que precisa de um veículo para se concretizar, o veículo mais potente de todas as formas de teatro é o ser humano. Esse indivíduo, esse ser humano, é sempre um mistério e é absolutamente necessário que existam em algum lugar condições excepcionais que permitam a exploração desse ser estranho desconhecido que é o ator [...] A partir do momento em que alguém começa a explorar as possibilidades do ser humano, é preciso simplesmente aceitar o fato de que esta pesquisa é uma busca espiritual [...] Eu entendo “espiritual” no sentido de que, assim que a gente se inclina para a interioridade do homem, a gente passa então do domínio do conhecido ao do desconhecido [...] Parece-me que Grotowski nos mostra alguma coisa que existiu no passado, mas que, ao longo dos séculos, caiu no esquecimento. Ele nos mostra que um dos veículos que permitem ao homem ter acesso a outro nível de percepção pode ser encontrado na arte dramática.

No processo e na pesquisa das *Primeiras Águas*, a dimensão espiritual esteve ligada à ampliação da percepção e da consciência, no percurso pelo desconhecido da cena que se mostrava aos poucos, a cada passagem de Floresta, ou a cada dia de encontro no Teatro Ereotá. Essa era uma viagem que refletia a nossa interioridade como seres humanos em busca de algo maior que nós mesmos. Essa busca espelha também a crise espiritual que nos

atinge, cada vez com mais agudeza. Sobre essa crise, nos alerta Campbell, com seus estudos sobre o mito do herói:

[...] o universo de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso [...]. Não se trata apenas da inexistência de locais nos quais os deuses possam se ocultar do telescópio ou do microscópio perscrutantes; já não há sociedades do tipo a que os deuses um dia serviram de suporte. A unidade social não é um portador de conteúdo religioso, mas uma organização econômica-política. Seus ideais não são os da pantomima hierática – que torna visíveis, na terra, as formas do céu -, mas sim os ideais do Estado secular, numa dura e incansável competição por supremacia material e por recursos (CAMPBELL, 2007, p. 372).

Peter Brook, diante dessa evidência, age através de seu teatro multicultural, provocando a emergência de uma “terceira cultura”<sup>93</sup>, que, segundo ele, está relacionada à inteireza do Homem – uma “fonte de potência” decorrente da ampliação da percepção cotidiana da realidade:

É a força que pode contrabalançar o nosso mundo. Tem a ver com a descoberta de relações onde tais relações haviam sido submergidas e perdidas entre o homem e a sociedade, entre uma raça e outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a maquinaria, entre o visível e o invisível, entre categorias, línguas, gêneros (BROOK, 1994, p. 317).

O encenador propõe esta conceituação, baseando-se em sua experiência com atores de várias partes do mundo no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, tornando sua arte inseparável da necessidade do estabelecimento de novos vínculos culturais. Para Brook, a Terceira Cultura, portanto, é a “cultura dos vínculos”, que ele faz emergir através de práticas de teatro improvisacional, com forte inspiração nas tradições africanas, a partir do trabalho que realizou, por vinte anos, com o *griot*, ator, professor e diretor de teatro Sotigui Kouyaté, como vimos ser relatado no estudo do professor Isaac Bernat (2013). Segundo os estudos de Bernat, a parceria de Brook com o *griot* Sotigui Kouyaté apoiou a sua jornada como “buscador”, qualidade e meta da filosofia de seu mestre espiritual Gurdjieff de “ir atrás de outros mestres, outras culturas, outros povos como ferramenta para poder olhar a vida e os homens de vários ângulos” (BERNAT, 2013, p.74). Ser um “buscador”, também corresponde

---

<sup>93</sup> Para o diretor, a *cultura do estado* e da *cultura individual* são duas culturas unilaterais e inadequadas. A primeira, por não refletir (desde muito tempo) o todo das sociedades complexas, tornando-se vazia; e a segunda, limitante, por enaltecer o individualismo. Essas duas culturas estão, em nossos tempos, cada vez mais imbricadas e difundidas pela cultura de massa do mundo de economia globalizada.

às qualidades e atribuições do *griot*, de tradição malinca, da qual faz parte o ator Koyaté, que, segundo o pesquisador:

Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro de reis [...] é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda a espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Isso se dá através de histórias e provérbios que conta e que sempre sintetizam uma filosofia de vida que passa de pai para filho. O caráter gregário é fomentado pelo *griot* nos encontros que comanda ou organiza. Estes encontros podem ser casamentos, funerais, circuncisões, apresentações de contos, eventos ligados à dança, e à música, ou mesmo o ato de reatar um casal que esteja em litígio (BERNAT, 2013, p. 51).

Brook com o seu teatro busca a “dimensão ampliada da vida”, que denomina Ponto de Mudança,

[...] onde a verdade não será jamais fruto de um olhar frontal, direto sobre ele mesmo, mas um olhar móvel que muda de perspectiva. Ao olhar estático se opõe assim o dinamismo de um olhar preparado para seguir tanto a ambiguidade contraditória do mundo, como a da arte (BANU apud BERNAT, 2013, p.74).

A minha ação no teatro em busca pessoal dialoga com a proposição de Brook. Foi apurada e acentuada na experiência das *Primeiras Águas*, na medida em que os princípios Encontro, Brincar e Narrativas Mitopoéticas afirmaram a capacidade humana e a espiritualidade expressas pela diversidade e alteridade, a partir da formação, e da consciência do sentido de um grupo, com pessoas de várias idades, de zonas urbanas e rurais, com prevalência de pessoas negras de classes populares que traziam suas vivências comunitárias, principalmente por suas bagagens africanas e indígenas, revigoradas e lembradas no processo de encenação. Durante a experiência em Itinga, compreendia que o modo de vida comunitário tem a potencialidade de também gerar e transmitir uma verdade eminentemente humana e, portanto, transformadora, como nos faz ver o geógrafo Milton Santos (2008). O professor se refere à “riqueza dos homens lentos”, ou seja, aos saberes do povo que ainda podem viver a “cultura da vizinhança”, em contraste com a urgência do consumo desenfreado, expresso no “tempo é dinheiro”.

Penso que a busca pela “dimensão ampliada da vida” e pela “riqueza dos homens lentos” torna-se cada vez mais premente na realidade embrutecida em que vivemos pela uniformidade de pensamento e ganância, resultantes do processo de globalização, “com a



centralidade ocupada pelo dinheiro em suas formas mais agressivas, um dinheiro em estado puro sustentado por uma informação ideológica com a qual se encontra em simbiose” (SANTOS, 2008, p.147). Essa dupla busca, para a qual o encenador e o professor geógrafo me apontavam, expressava-se espontaneamente no processo de criação das *Primeiras Águas*, especialmente a partir da ação-interação com as mestras populares da cultura, detentoras de saberes e fazeres ligados às suas tradições ameríndias e africanas que são imantadas pela Infância e transmitidas para a infância. Nas suas Rodas de Samba e de Verso, expressam uma outra experiência com o tempo que faz circular suas narrativas e a sua espiritualidade: Tempo por onde “reconhecem o sagrado em todas as coisas, a relação do mundo visível com o invisível, entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário e o respeito religioso pela mãe” –, como também acontece com o *griot* Satigui Kouyaté, pelo relato de Isaac Bernat (2013, p. 50).

Vemos também a “verdade”, preservada pelo brincar-junto ser formulada pelo ponto de vista da etnocologia, quando se refere às manifestações espetaculares como aquelas que “apresentam indícios de uma condição integrada e integradora do ser (e dos seres), no Corpo Pensante de seus praticantes, possuidor de conhecimentos físicos, culturais, psicológicos e espirituais” (PRADIER, apud GREINER; BIÃO, 1999, p.26). Associo essas ideias à “lógica das qualidades sensíveis”, formulada por Lévi-Strauss, na obra *Mitológicas* (2004), e retomada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *A Inconstância da Alma Selvagem* (2002, p. 478), quando destaca a importância da corporeidade para os povos ameríndios a partir das “qualidades do mundo apreendidas no corpo e pelo corpo: cheiros cores propriedades sensoriais e sensíveis”.

Penetrando nas Sete Florestas, realizávamos nossa Travessia pelo Ser-Tão, nos aproximando desse conhecimento com as crianças e seus bichos, os seres do fogo, da terra, das águas e do ar – animados e falantes no desvelar da Cena-Experimento. Nossa pedagogia de teatro, portanto, articula-se a epistemologias contra-hegemônicas que prezam e zelam pela solidariedade e diversidade humanas, pelo encantamento do mundo. Associo este modo de fazer, mais uma vez, à concepção de “perspectivismo ameríndio” do antropólogo Viveiros de Castro (2002, p. 480): “[...] uma concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado por seres humanos de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos”. Segundo o autor, este perspectivismo “procede segundo o princípio de que o “ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista” (CASTRO, 2002, p. 373) que se relaciona a um

conhecimento cada vez mais intencional e menos objetivo, o que, afinal, é também do domínio da arte.

Em nossa Travessia pelo Ser-Tão, com a proteção cantante de Aurora-Aninha, a mãe das manhãs, caminhávamos em direção à esfera poética de cada Floresta que nos fazia escutar o bater forte do coração de Brasis encobertos (cada vez mais ameaçados), acolhedores da vida. Nossa criação seguia o pulsar desse coração em direção ao nome do Menino, à Onça do Quilombo, ao sentido transformador da Viagem.

#### 5.4 CANTIGAS PARA O ENCONTRO

Eu? Sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isso foi que a história eu lhe contei: eu não sentia nada. Só uma transformação pensável.  
Muita coisa importante falta nome.  
(ROSA, 2001, p.125)

Aquela Viagem, através da qual a cena nos conduzia, era percebida por mim em sua dimensão mitopoética, por meio do paralelo que fazia, por leituras-escutas<sup>94</sup> da *Odisseia* (HOMERO, 2013) e de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001) pelo rito-mito de contar-escutar histórias nas aulas de Filosofia e Literatura e, assim, acolher e vivenciar a palavra mitopoética em sua força presentificadora:

– Na *Odisseia*, “Odiseu reconheceu o rio pela correnteza e orou-lhe em seu coração”:

– Ouve senhor, quem quer que sejas; és um nume longamente invocado, a quem recorro fugindo às ameaças de Posêidon no mar; é sagrado mesmo aos deuses imortais, um ser humano que chega errante, como chego eu neste momento à tua correnteza e aos teus joelhos, após fadigas incontáveis. Tem piedade de mim, senhor, que me declaro sob a tua proteção (HOMERO, 2013, p.70-71).

– e no *Grande Sertão*, eu escutava Riobaldo:

Eu estava indo a meu esmo.

[...] Foi o menino que me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho de boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque

<sup>94</sup> Refiro-me aos aprendizados nas aulas de que participei, como estudante do doutorado, na disciplina Filosofia e Literatura, ministrada pela professora Nancy Mangabeira Unger.

estava no mês de maio [...] Um pássaro cantou. Nhambú? [...] Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – Ele me disse. E – quê-quê-quê? O araçari perguntava (ROSA, 2001, p.120).

Nos ritos da sala de aula e do Teatro Ereóatá, que se referiam ao estar-junto em atitude-suspensa-de-atenção, eu seguia a poesia das crianças de Itinga, saboreava o canto da Musa pelo aedo<sup>95</sup> Homero a dizer de Odisseu, e o “gosto de especular ideia” de Riobaldo, em suas travessias por Rosa. Nesse rito, afinava as cordas da percepção para ler os sinais que estavam a me dizer da vida e da criação cênica, aproximando-me de um entendimento metafísico<sup>96</sup> que, segundo Benedito Nunes (2013, p.172-173), “[...] vai ao encontro da atitude valorizadora da intuição dos poetas e da mensagem dos mitos”, como víamos despontar na cena:

VINÍCIUS-MENINO TRADUTOR

– Gente, calma! O Caranguejo deve estar querendo dizer alguma coisa. Eu vou entender. [*Chegando bem perto do Caranguejo, o menino compreende sua linguagem batucada pelas patas*]. Ele está perguntando quem somos nós.

REBECA

– Somos viajantes!

O mito, a mística e a poesia, amalgamados na *Odisseia* e no *Grande Sertão*, revelavam-se no processo criativo das *Primeiras Águas* e me mostravam “o infinito de algumas possibilidades aonde o homem pode caminhar<sup>97</sup>”, a partir da atitude que está implícita no verbo *Muèin*: “fechar os olhos e a boca [...] silenciar. Um silêncio pleno de escuta”<sup>98</sup>, verbo do qual provém as palavras Mito, Mística e Mistério. Essa atitude, eu a exercitava como encenadora em Viagem, também escutando a alegre travessia do jagunço Riobaldo:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra de montão (ROSA, 2001, p.39).

<sup>95</sup> O aedo era, na *Grécia antiga*, um artista que cantava as epopeias acompanhando-se de um instrumento de música, o *forminx*. Distingue-se do *rapsodo*, mais tardio, por compor as próprias obras. O mais célebre dos aedos é Homero.

<sup>96</sup> NUNES (2013, p. 169-195), a partir do “jogo da linguagem poética” presente no romance *Grande Sertão: Veredas*, discute as relações entre filosofia e literatura, na perspectiva da filosofia atual de “enraizamento da filosofia na linguagem”. Para tal, traz a metafísica, pela perspectiva de Merleau-Ponty “entendida como explicação da vida humana e não como ciência suprema do real, transferira-se para a criação romanesca”.

<sup>97</sup> Anotação de aula da professora Nancy Mangabeira Unger.

<sup>98</sup> Idem.

Por mar e por terra, acompanhava a jornada de meus heróis da literatura e das crianças no teatro de Itinga:

Deixamo-nos ficar ali duas noites e dois dias seguidos, devorando o coração de fadiga e tristeza, quando aurora de ricas tranças trouxe à luz o terceiro dia, plantamos os mastros, içamos as brancas velas e sentamo-nos; os ventos e os pilotos tocaram os barcos para diante (HOMERO, Canto IX, 2013, p.102).

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem (ROSA, 2001, p. 334).

FELIPE [*Bem alto e explicado, tentando fazer-se entender na língua dos humanos*]

– A gente passou por muitas coisas difíceis. Desafios. Passamos pela Floresta do Fogo, pela Floresta da Terra e agora, por aqui, pela Floresta da Água. É uma viagem muito perigosa! Estamos muito cansados. Mas está bom! Estamos aprendendo muitas coisas.

No Teatro Ereotá, no bairro popular de Itinga, louvávamos o aedo (o poeta), pela presença e voz das crianças, dos/das jovens atores e atrizes e do Viajante Rubenval - através da Musa, a deusa da fala verídica. A Musa, que é fruto da primeira união de Zeus (que representa a justiça, o poder) com Mnemosyne (a deusa da memória), manifestava-se como imagem refeita e rarefeita, em Itinga, onde não há mais rios limpos e matas para as crianças brincarem. Através da Musa-Poesia, fazíamos ecoar as vozes dos povos indígenas que clamam por justiça, como a do xamã e ativista Davi Kopenawa, no livro escrito com Bruce Albert, *A Queda do Céu, palavras de um xamã yanommi* (2015, p.70; 71; 72):

Sem que soubéssemos, forasteiros decidiram subir os rios e entraram em nossa floresta [...] eu era bem pequeno [...] meu último nome, Kopenawa, veio a mim muito mais tarde, quando me tornei mesmo um homem. Esse é um verdadeiro nome yanomami. É um nome que ganhei por conta própria. Na época, os garimpeiros tinham começado a invadir nossa floresta. Tinham acabado de matar quatro grandes homens yanomami [...]. A Funai me enviou para lá para encontrar seus corpos na mata, no meio de todos aqueles garimpeiros, que bem teriam gostado de me matar também. Não havia ninguém para me ajudar. Tive medo, mas minha raiva foi mais forte. Foi a partir de então que passei a ter esse novo nome. Só os espíritos *xapiri* estavam do meu lado naquele momento. Foram eles que quiseram me nomear. Deram-me esse nome, Kopenawa, em razão da fúria que havia em mim para enfrentar os brancos [...].

Também nas vozes de Itinga a aparição de um nome refazia a memória-justiça de um mundo convocado pelo canto, pela poesia. Escutamos o pedido do menino durante o nosso processo de criação: – “Vou fazer meu pedido! Eu quero que a gente seja amigo para

sempre!” E todos nós o seguimos às Sete Florestas. A Amizade compunha o essencial a ser cantado em nossa experiência de teatro. A voz da Musa, em seu querer, colocava-se na voz do menino. Para Walter Otto (2006, p.49) “[...] o canto da Musa é a voz divina que brota do real, quando este é essencial e grandioso”, pois, “[...] o essencial e o grandioso *querem* ser cantados [...]”.

Em seu livro *Da Foz à Nascente: o recado do rio* (2001, p.53), a professora Nancy Mangabeira Unger nos indaga “[...] se um horizonte utópico, uma aspiração transcendente – entendida não somente no sentido religioso –, constituem-se numa necessidade essencial do ser humano”. Durante os estudos de filosofia com a professora, algumas das perguntas que fazíamos também permeavam a pesquisa cênica das *Primeiras Águas*, em meio à crise ambiental e de valores em que vivemos: O que é verdadeiramente necessidade? Vida de vitória? Sucesso? Através das perguntas reconhecia o nosso teatro como um cantar em direção à nascente pelo viés filosófico:

O que é, hoje, caminhar em direção à nascente?

Não é voltar atrás nem projetar na experiência de um povo fantasias de um lugar idílico, isento dos antagonismos e conflitos que perpassam a condição humana. É buscar uma superação criadora da dicotomia e unidimensionalidade, percepção do real que a funcionalidade representa. Mas isso só é possível mediante uma disponibilidade de transformação, uma abertura para deixar-se tocar pelo outro, por aquilo que entramos em relação. É dialogar com os seres e com as coisas (UNGER, 2001, p.125).

As imagens poéticas, trazidas pela exuberância e profundidade dos textos de Homero e Guimarães Rosa, ressoavam profundamente em minha sensibilidade:

Devido que, nas beiras – o senhor crê? – se via a coragem de árvores, árvores de mata, lindas que pouco altaneiras: simaruba, o aniz, canela-dobrejo, pau-amarante, o pombo; e gameleira. A gameleira branca! Como outro tempo se cantava:

*Sombra só de gameleira*  
*Na beira do riachão...* (ROSA, 2001, p.525).

A minha busca nas *Primeiras Águas* foi por uma poética da cena que trouxesse a natureza para perto de nós, em cores, texturas, movimentos e vibrações de paisagens e atos humanos, em convivência imantada pela amizade. Um teatro de demanda à palavra poética, puxados pelos nos versos da cantiga de Aninha, que um dos meninos-viajantes tanto apreciava:

FELIPE

(Verso)

*Se eu soubesse que tu vinhas  
Eu mandava te buscar  
Dentro de um balão de vidro  
Com jeitinho pra não quebrar.*

No teatro de Itinga, ao início da Cena-Experimento, quando o público entrava no pequeno teatro, os jovens-atores já estavam sentados nos quatro pontos cardeais do espaço cênico. Ouvia-se ao longe uma cantiga em língua indígena, entoada pelas crianças, até quando entravam no vazio do palco, trazendo pela mão o Viajante-Ruberval, acompanhado pela nossa Musa Aurora-Aninha. Ele diz: – “Então, crianças, mostrem para mim a história que estão inventando”.

Associei a personagem Viajante aos *griots* africanos que, segundo o estudo de Isaac Bernat (2013, p.70), cantam, compõem e preservam músicas antigas, mediam conflitos, são contadores de histórias e grandes viajantes e têm o ideal de “ transcender fronteiras, entrar em contato com o desconhecido e daí se fortalecer para novos desafios e descobertas”.

A poesia, que vinha diretamente de João Guimarães Rosa às *Primeiras Águas*, fez repercutir seu sinal também na flor na capa do Viajante. Ela apareceu como uma Rosa e foi tocada pelas mãos das crianças imediatamente, na primeira vez que a viram. Nós que víamos aquele acontecer, fomos tocados pelo olhar maravilhado das crianças. Em meu olhar, as mãos que tocavam a rosa bordada na capa do Viajante transluziam o sonho do poeta, com a natureza inteira em resplendor:

Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiros de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nhíca e a escova, amarelinhas...Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. Debaixo de um tamarindo sombroso... (ROSA, 2001, p. 42).

O Viajante Ruberval acompanhava as crianças como contador de histórias, escutando-as e incentivando-as a descobrirem os mistérios dos elementos terrenos, flamejantes, aquáticos e aéreos, que revelavam suas naturezas moventes. A professora Nancy Mangabeira Unger (2001, p. 65) diz que “[...] na medida em que acolhe a presença dos seres e das coisas, o conhecimento é afinidade e correspondência. É dessa correspondência que provém a possibilidade de reconhecer a alegria do outro através da própria alegria”. As crianças acolhiam a presença dos seres e das coisas, e a minha alegria estava diretamente ligada ao

meu exercício como uma encenadora-brincante, pois partia de minha disposição para brincar com elas.

A encenadora-pesquisadora Isa Trigo se refere a essa Alegria como “uma constelação de estados psicofísicos coletivos, aprovados com vistas a transtornar/transformar a vida dos seus sujeitos brincantes e participantes/plateia”<sup>99</sup>. Relaciona esses estados às corporeidades dos atores e bailarinos em máscaras expressivas e brincantes:

O que estamos chamando de alegria aqui? [...] Hormônios liberadores de endorfina, pela fisicalidade dos folguedos, permitem ao corpo uma liberação extra das sensações prazerosas que acompanham práticas corporais coletivas com objetivo do *estar juntos* (AXÉ), criando algo de significativo para o coletivo (TRIGO, 2014, p.13-14).

A cena e o meu exercício se desenvolviam nas corporeidades propulsoras da Alegria e no Axé, também pela inspiração mítica dos Erês das “comunidades-terreiros” – espaços de se fazer junto. Essas corporeidades se manifestavam no Jogo. Para Huizinga (2005, p. 13).

[...] reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. [...] ele cria ordem e é ordem [...]. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia.

Seguindo o autor em associação livre, destaco a música como força propulsora do brincar/jogo e do caráter mítico de nossa aventura cênica, capaz de integrar o poético e o religioso (no sentido de *re-ligare*), especialmente através da presença da personagem Aurora-Aninha. Ela, como personagem mítica, acompanhava o Viajante (como Atena a Odisseu e Diadorim a Riobaldo), ajudando as crianças a seguirem, valorosamente, a sua viagem rumo a um destino incerto:

AURORA-ANINHA [*Com voz suave*]

– Vamos fazer uma roda, crianças! Está na hora de chamar o dia! Vocês devem se preparar com a Liberdade dos passarinhos para a viagem que vão fazer!

(Refrão)  
*Rolinha voou*  
*Eu também quero avoar*  
*Rolinha voou*  
*Eu também quero avoar*

---

<sup>99</sup> Isa Trigo, atriz e encenadora, desenvolve uma pedagogia e pesquisa em artes cênicas, a partir do treinamento teatral com máscaras expressivas, desenvolveu esta ideia no artigo publicado na *Revista Canavial*, 2014, intitulado “A Alegria como Subversão no Trabalho da Cena”.

*Com os pezinhos pelo chão  
As asinhas pelo ar  
Com os pezinhos pelo chão  
E as asinhas pelo ar.*

A música está presente no mundo grego arcaico e na poesia da obra de Guimarães Rosa, interligando o poético e o religioso, na dimensão do mito: na *Odisseia*, através da Musa, quando os deuses proferiam *aladas palavras*; no *Grande Sertão* pela “plumagem das palavras”, como nos faz ver o estudo de Benedito Nunes (2013, p.252)<sup>100</sup> quando ressalta a função anagógica das obras de Rosa:

[...] quando a beleza contemplada nas coisas, somada ao efeito do canto e da ‘plumagem das palavras’<sup>101</sup> [...] seria o meio, à disposição do ficcionismo, para religar-se e religar o leitor à realidade superior (*religião* vem de *religare*), traduzindo, de cada vez, as várias narrativas de um alto original, de que todas elas são versões parciais, imperfeitas.

Penetrando na esfera poética das *Primeiras Águas* com as crianças, jovens e meus parceiros de Itinga, voltei-me para o coração como pulsação musical da vida, e um outro coração que se apresentou a mim, em solidez de pedra para chegar à cena no fundo da terra, como amuleto amoroso para o menino; o coração chegou também ao Viajante quando, com a mão em seu peito, escutou o seu ritmo para revelar às crianças o nome que mereceu no decorrer dos aprendizados da vida: João Rosa, ao invés de João Espinhoso.

Desses assuntos de coração, Riobaldo me diz o essencial sobre o nosso processo de criação: “[...] meu coração é que entende, ajuda minha ideia a requerer e traçar” (ROSA, 2001, p.326).

Foi pela escuta do coração que pudemos empreender a nossa Viagem a um teatro mitopoético como instigação do espírito e salvaguarda da liberdade. Eu escutava Riobaldo, através de sua (e nossa) re-cordAção (palavra que podemos dedilhar com o coração):

“Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia” (ROSA,2001, p. 518).

Assim, seguíamos valentes com o jagunço e outros poetas. As crianças de Itinga, sem saberem do *Grande Sertão* de Rosa, nos levavam cada vez mais para dentro de sua narrativa mitopoética, onde existir e viajar se confundiam, como na viagem de Riobaldo, como constatei pela análise filosófica de Benedito Nunes (2013, p. 80): “Ele atravessa a realidade

<sup>100</sup> Este estudo está desenvolvido no capítulo De Sagarana a Grande Sertão:Veredas, do livro *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*.

<sup>101</sup> Com esse termo, Benedito Nunes se refere ao livro *Canto e plumagem da palavra* (1956), de Oswaldino Marques, “que inventariou o denso e tenazmente trabalhado repertório verbal de Rosa” (NUNES, 2013, p.246).



conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas [...]”.

Pelas Sete Florestas, íamos em direção ao nome verdadeiro que o menino buscava. Conhecer o nome era um percurso em direção a um enigma. Quem acharia o nome? Qual seria?

Afinal, vimos emergir o nome pela voz de um dos meninos-guerreiros, no ato de brincar a cena, quando, atento à dimensão da Amizade, percebeu a presença amorosa do vizinho bebê, que perambulava pelo palco do teatro à procura de seu melhor amigo. E assim, o nome foi revelado. As crianças nomearam cada bicho no caminho até aquele instante para, que logo depois, pudessem saber o nome verdadeiro do Viajante adulto que os (nos) protegia – João Rosa, e da flor, as *primeiras águas* – “Um nome tão bonito!”.

Essas foram passagens mitopoéticas pelas quais confirmamos a “realização da irreabilidade, ao Ultramundo e à Ultravida, que é o Teatro (a cena e a sala)” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.58). Confirmávamos, a partir dos gestos das crianças, as ideias do filósofo de que o teatro é “uma evasão do mundo [...] uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é ... jogar” (Idem, 2007, p.55). Com as crianças e mestras populares sertanejas, compreendemos que este Jogar implica uma atitude de obediência, valor presente desde a etimologia latina desta palavra: *ob-audire*:

[...] *ob* é estar disposto em direção a; *audire*, escutar. Obedecer é, pois, um movimento interno acolhedor da experiência de liberdade. Experiência à escuta do mundo, à escuta dos sinais da Natureza, de redescobrir essa potencialidade da linguagem que permanentemente o Universo tem a nos dar (UNGER, 2000, p.58).

Mas é preciso que haja Crianças e Natureza. Crianças na Natureza! Pois é com elas que reaprendemos um gosto novo pelo mundo e pelo Ultramundo; assim foi comigo, desde o teatro de Itinga ao quintal de minha infância. Lá me via muito pequena ouvindo a minha avó cantar para mim; e depois, quando já falava, lá estava conversando com as plantas, em solidão de criança. No Ultramundo há música em tudo, como no coração do sertão, especialmente quando escutamos Riobaldo cantar o seu Diadorim:

Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugalar, com a lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho (ROSA, 2001, p.325).

Na travessia, nas horas de medo ou de angústia diante do imponderável do percurso, estive acompanhada por Atena, de olhos verde-mar, porquanto “[...] é presença e orientação divina enquanto iluminação, inspiração rumo a vitorioso compreender e realizar” (OTTO, 2006, p.158) e por Iemanjá, mãe ancestral que irradia, nas comunidades-terreiros nagôs, “o poder feminino [...] o poder de expansão [...] capaz não apenas de assegurar a continuidade física, mas de plantar e semear os modos e valores do *egbe*<sup>102</sup>” (SANTOS, D.; SANTOS, J., 1993, p.47).

Meu trabalho como encenadora se compunha, portanto, de vários trançados narrativos, costurados por afetos, intuições e memórias-imaginação, em direção à cena que era desenhada pelo Brincar no Teatro Ereotá, ao encontro com o poder feminino das águas.

#### 5.4.1 Abrindo Caminhos na Mata às Encruzilhadas

Iemanjá se fez presença como “a grande mãe africana do Brasil [...] a divindade do rio Ogun, na Nigéria, trazida pelos escravos de língua e tradição ioruba” (VALLADO, 2008, p.11), através de estudos e vivência<sup>103</sup> coletiva que tive, como doutoranda-atriz, na disciplina Pesquisa em Elementos da Performance Artística Negra, ministrada pela professora Evani Tavares Lima, com a colaboração da professora de dança afro Leda Ornelas e o poeta-educador Hamilton Walê. Essa experiência teve como eixo a Capoeira Angola e os Orixás, a partir de uma pesquisa com dança afro, música, mitos e suas características, permeada por estudos de textos de pesquisadores negros. Os processos de estudo e de criação faziam-me mais atenta à cena que fluía em Itinga, na medida em que desenvolvia a minha presença e atenção como atriz, ampliando a minha percepção pela corporeidade acolhedora de uma mãe mítica.

O conhecimento e o envolvimento com as músicas e com os movimentos dos Orixás possibilitavam a entrada gradativa na atmosfera de cada Entidade pesquisada e reconhecida no corpo. A cada aula, essa aproximação tornava-se mais evidente e profunda, cumprindo o sentido descolonizador do curso, ou seja, aquele que

[...] restitui a identidade e os conteúdos próprios. Integra por uma decisão até radical de perceber as especificidades estruturadoras da linguagem que

<sup>102</sup> Egbé é a palavra iorubá referente às comunidades-terreiros de candomblé.

<sup>103</sup> Escolhi o termo *vivência* para os aprendizados obtidos no processo deste curso, adotando a terminologia da professora Inaicyrá Santos, registrada em seu livro *Corpo e Ancestralidade* (2002), no qual apresenta uma “*práxis* educativa-iniciática”, a partir da tradição africano-brasileira.

permitem a recomposição do pacto semântico e do manejo do processo histórico (SANTOS, D.; SANTOS, J., 1993, p.43).

Nessa vivência criativa, a Mãe dos Peixes me levava a mim mesma e às possibilidades de expressão pelo feminino mítico, com suas escamas, cores, movimentos, algas, penas, pássaros. Através de Iemanjá e do contato sensível com Oxalá, Iansã, Iroco e Oxumaré (Orixás pesquisados pelos meus colegas), pude penetrar na dimensão encantada da natureza, da imaginação e da *Arkhè*, princípio inaugural projetado na energia mítica afro-brasileira. Muitas histórias se entrecruzaram nesta vivência criativa, marcada pelo respeito ao tempo de cada um e ao “tempo do antecedente”, aquele que nos ensina a reconhecer as fontes e os saberes que estão presentes nos gestos, danças, na fala, nas expressões da cultura negra da Cidade do Salvador, como também em Itinga.

A professora Leda Maria Martins, em seu texto “A oralitura da memória” (2000, p.26), diz que “[...] a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”, e esta ocorre em processos dinâmicos e integrativos, transformando-se, atualizando-se, “coreografando a singularidade e alteridades negras”. Na ginga da cultura das encruzilhadas, eu lançava meu olhar para muitas direções: aprendia a pensar com o corpo, a respirar com a cor, a falar com a música, numa perspectiva móvel, deslizante e mutante, integrada à natureza como meus ancestrais tupis e africanos. Por ela me lancei à cena e a uma escritura com Iemanjá, com o título “Desde Dentro para Fora”, referindo-me a uma lenda criada por Mãe Senhora do Ilê Opó Afonjá. Esse relato trago a seguir, pois desvela meu corpo pensante em desenvolvimento, no percurso do meu exercício como mulher e encenadora, pelo viés mitopoético das *Primeiras Águas*:

#### DESDE DENTRO PARA FORA

Sigo ora como rio sinuoso entre pedras fluindo em correnteza, ora como água mansa de lagoa ou igarapé em aparente paradeira. Como mar bravio estourando nas falésias, Ogunté também se apresenta, empunhando a espada que carrego.

Sigo assim, refletindo as várias qualidades de minha Natureza. Num ponto do caminho, sinto que meus seios crescem, crescem. De cada um deles jorra água – num, doce e noutro, salgada –, imagem lá do princípio quando tudo começou. O meu ventre também cresce. Deito no chão e dou à luz. Um dos filhos era ainda caramujo dentro de meu útero quente, quando o ajudei a esticar a espinha. De peixe a homem ele pode olhar longe o caminho, e para mais além de sua mente ele foi seguindo, passo a passo, pelo feixe de luz projetado pelo meu olhar materno.

Contei muitas histórias para meus filhos. Eles estavam à minha volta, sentados no chão vermelho daquele lugar distante. Estavam bem atentos à história de quando enganei Iku, a Morte – com a ajuda dos Ibejis, meus

filhos gêmeos tocadores de tambores. No tempo daquela história, eu era Acurá, a mais jovem Iemanjá que gosta de brincar com as crianças de tudo que é arte. Contando a história ali no chão vermelho, a minha face já era outra, e também a minha voz. Ela vinha das águas mais profundas, era Iyásesú, mãe que "conta com muita paciência as penas da pata a ela oferecida em sacrifício."

Contando essas histórias, lembrava de quando vi a morte de perto e a ela entreguei meu pai que se foi sereno. Lembrei de como ela também me quis, mas desistiu porque continuo brincando com os meninos tocadores de tambores e com os meus dois filhos. Com os amigos dos meus filhos também brinco e com meus alunos, com os alunos de meus alunos, com meninos e meninas de muitas idades e subúrbios – velhos, mulheres cantadeiras, crianças de muitos lugares que pintam e bordam e fazem versos.

Meus filhos cresceram e eu estava me olhando no espelho quando chegou Oxalá, muito velho e curvado, equilibrando a vida nos tempos de seus passos. Eu o reverenciei em seu reino branco, me deixando imantar por um coro infinito de vozes iorubanas: Ô filá lá ê ô lê lê ô á. Ba ba co já ê ô lê lê ô á....Ô filá lá ê ô lê lê ô á....Fui levada pelos ventos que o som criava e entrei na roda de Iansã com suas saias de palha, saias com as cores do dendê de Maceió. Lá pela Floresta Atlântica encontrei a imensa árvore Irôco, entidade das quatro estações, das três fases da vida e da eternidade atemporal, guardadora de segredos. Era um de meus filhos plantado ali a gerar sementes, o Tempo que criou raízes. A seus pés pedi benção e uma floresta verdejou em torno de seu divino grito de alegria para o sol.

No meio daquela mata, eu era a mãe feiticeira Iyá Mi Oxorongá, e estava atenta aos sons dos insetos, dos lagartos e das ervas para curas e banhos. Tudo era água e espaço agora. Virei um riacho em baixo da terra e pressentia a cobra preta e amarela deslizando no húmus-úmido das folhas secas, transmutando tudo para que as sementes brotem. Docemente, meu corpo as acolhe. O Asè!

Ora no presente, ora no passado, os verbos no texto acima expressam dois tempos: o da experiência criativa que vivenciei na sala de aula e o que reverbera em mim no ato da escrita, a partir de Iemanjá, pela qual emergiam minhas memórias e o zelo pelo caminho que tecíamos. Esta experiência como estudante-atriz-narradora, levou-me a reconhecer Iyá Mi Oxorongá, imagem-presença protetora, conhecedora das ervas para curas e banhos – uma das dimensões de Iemanjá – que me inspiraria na condução do processo de construção da personagem Feiticeira das Sete Florestas. Ela era das Águas e morava na Mata, nos daria sua raiz para seguirmos em direção ao sertão e às Encruzilhadas.

## 5.5 DA DESERTIFICAÇÃO AO ENCANTAMENTO DO MUNDO

A fome, a violência, a crueldade gratuita, a violação, o crime – esses são companhias constantes nesse momento. O teatro pode penetrar nas mais escuras zonas de terror e desespero por apenas um motivo: ser capaz de afirmar nem antes, nem depois, mas ao mesmo tempo, que a luz está presente na escuridão. O progresso pode ter-se tornado um conceito vazio, mas não a evolução, e, embora a evolução possa tomar milhões de anos, o teatro pode libertar-nos dessa moldura do tempo. Como diz o velho ditado:  
 “Se não for agora, quando?”  
 (BROOK, 2000, p.310)

Desde o processo de preparação da Cena-Experimento As Primeiras Águas à escrita desta tese, passamos por fatos e instabilidades de nosso país e do mundo que foram se tornando mais agudos no decorrer do tempo<sup>104</sup>, que trazem à tona a problemática da desertificação humana e dos lugares onde moram meus parceiros, especialmente, o Quilombo de Tijuáçu. Com a filósofa Mangabeira Unger, compreendemos esse momento como uma crise de visão de mundo, de civilização, referindo-se ao sentido grego da palavra crise – *Krínein* –, qual seja, o “momento de discernimento e de decisão para repensar a maneira pela qual tecemos nossa inserção no mundo e de nos libertarmos do automatismo de nossos hábitos” (UNGER, 2000, p.36)<sup>105</sup>. Para tal, a cena das *Primeiras Águas* comportou uma experiência de compreensão do “real” como realização e possibilidade poética, pelo reconhecimento das histórias ocultadas, desmesuras e liberdades conquistadas.

### 5.5.1 Do Preá Pra Lá, Do Preá Pra Cá

No dia quinze de março de 2014, tive a oportunidade de receber em minha casa as mestras quilombolas Detinha, Maria Alice, Dinha<sup>106</sup>, para conversarmos sobre nosso projeto comum. A conversa teve como ponto de partida o nome da flor primeiras águas. A partir do nome, pedi que falassem sobre o que lhes viesse à cabeça e a conversa fluiu de forma a me fazer entender a presença da onça em suas cantigas, a realidade do Quilombo de Tijuáçu e muito sobre o teatro que buscava realizar. Segue abaixo a transcrição de alguns momentos

<sup>104</sup> Refiro-me à interrupção do processo democrático, com o afastamento da presidenta da República e o progressivo desmonte das políticas públicas, especialmente nas áreas de educação, saúde, meio ambiente; o acirramento da perseguição às tribos indígenas no Brasil; além dos acontecimentos internacionais como a guerra na Síria.

<sup>105</sup> Essas reflexões se davam a partir das aulas da professora, na disciplina “Aspectos Filosóficos da Crise Ecológica” (2015), tendo como livro base *O Encantamento do Humano: Ecologia e Espiritualidade*, de sua autoria.

<sup>106</sup> As três mestras foram acompanhadas por suas primas Mira e Aurenita.

desta roda de conversa (nela, a minha presença estará registrada com as iniciais de meu nome M.E.).

DETINHA:

– As primeiras águas... Assim, no meu ponto de vista, antigamente não era poluída, as águas não eram poluídas e nós pegávamos a água dos tanques e não sentíamos nada, só coava com pano de prato, num paninho de prato, num saco. E agora nós temos água encanada, a água toda tratada e a maioria do povo tudo sentindo queima, o povo tudo com problema de queima [...]. O rapaz que estava encanando água naquela época, ele ia pro meio do mato, ele disse que preferia beber a água do tanque, mas não bebia da água encanada. Porque está tudo poluído.

DINHA:

– Minha filha, teve uma vez o tempo das águas, a bomba o carro pipa era que botava. Já era ruim. Já era ruim, essas vinham com cabelo dentro, vinha um taco do crânio, da cabeça. [Olhando para mim]. Vinha! Num vinha o quê? Vinha o taco do couro da cabeça do crânio, a gente cansava de ver aqueles fiapos de cabelo. Vinha a orelha do cavalo! Dos bois-búfalo [...].

M.E.:

– Mas era antigamente, não era?

MESTRAS:

– Antigamente, não! Agora, do preá pra cá. Porque nós somos do preá pra cá.

M.E.:

– Como é do preá pra cá? Explica.

MESTRAS:

– Porque antigamente era do preá pra lá, o povo mais velho.

MESTRAS [Risos]:

– É que a gente é do preá pra cá e antigamente era a galera do preá pra lá, o povo mais velho. Nós contamos o que o pessoal contava para a gente: nossos avós, nossas mães, nosso bisavô. De antigamente vinha tudo. [...]

DETINHA:

– A água de antigamente era mal tratada sabe quando? Do preá pra cá!

DINHA [Corrigindo Madalena]:

– De quinze anos pra cá! Quando chovia e os tanques enchiam.

MARIA ALICE:

– Licença aí, quando nós estávamos de quinze anos pra lá, a água era saudável, quando chovia os tanques enchiam e só ficava meio escura, porque estava branquinha da areia que caía. Aquela água ali nós bebíamos, a gente comia e a gente se sentia bem, porque aquela água era boa, doce. Não ofendia a gente, qualquer dorzinha de barriga que a gente sentia chegava lá no pé de pau de rato, pegava umas folhinhas fazia o chá e ficava boa.

M.E.:

– E vocês se lembram desses lugares cheios de água limpa?

TODAS:

– Lembro! Lembro!

DINHA:

– Tanto é que meu pai tinha um tanque. Hoje o tanque dele é seco. O tempo do tanque grande era uma água boa que todo mundo bebia, se existisse ela hoje era poluída, ninguém bebia mais. A cacimba. Tinha uma cacimba lá que a gente descia de escada ou então pegava de corda [...].

MARIA ALICE:

– Água saudável ainda existindo eu ainda vi.

TODAS:

– Eu também vi.

DINHA:

– A cacimba tinha não sei quantos metros e aquele golfinho<sup>107</sup> cobria, você pegava aquela água, aquela água era escura de doce que você bebia! Quando ela foi secando aí já foi o tempo ruim que chegou, já não tinha água, aquela água do tempo dos fazendeiros cheia de graxa que eles botavam, eles botavam óleo.

DINHA:

– Aí já era a seca.

MADALENA:

– Água salgada.

MARIA ALICE:

– Agora, aquelas águas antigas eram boas. Agora, desse tempo pra cá que começou a chuva escassa, a gente nunca mais teve água saudável.

M.E.:

– Sabem por que eu coloquei esse nome as primeiras águas? Eu ouvi uma história do povo de lá de São Gabriel, que tem uma flor que se chama as Primeiras Águas, quando ela abre, é sinal que a chuva vem.

MESTRAS:

– Existiu, mesmo, esta flor.

M.E:

– Então, o nome dela é primeiras águas. Ela abre e a pessoa já vê que vai chegar a chuva, os antigos sabiam quando ia chegar a chuva.

MESTRAS:

– Lá é formiga, formigueiro quando a gente vê, a gente sabe que vai chover. Aquela aranha grande quando começa a aparecer é sinal de chuva. E quando vem muito sapo é sinal de seca.

M.E.:

– Então. Ela me contou isso, eu achei bonito e coloquei nome do projeto de As Primeiras Águas. No ano que vem, se tudo der certo, em outubro, a gente já estreou a nossa peça lá em Tijuçu<sup>108</sup>.

MESTRAS [Combinando entre si]:

– Então, quando Dona Maria Eugênia for, a gente pode mostrar pra ela o Fojo. Ainda tem uma parte boa da mata lá, tem uma parte boa do Fojo.

---

<sup>107</sup> Refere-se a uma planta.

<sup>108</sup> O projeto, enviado aos possíveis apoiadores, previa apresentações no Quilombo de Tijuçu.

M.E.:

– Eu quero ver tudo! Ali era uma mata grande? Era uma mata alta?

MESTRAS:

– Era bem grande!

DINHA:

– Você não vê passar a Amazônia? ‘Apois’, do mesmo jeito que passa na televisão, naquele tempo era do mesmo jeito.

MESTRAS:

– Eu vou contar a história agora de como era o Fojo antigamente.

MESTRAS:

– Fojo. Esse lugar chama fazenda Fojo. Antigamente, eu me lembro que eu ia com a minha mãe caçar licuri, aquela palha que a gente faz a esteira. Aí, Maria Eugênia, a coisa mais bonita, naquele tempo: a gente entrava naquela mata e tinha medo de se perder, porque se perdia mesmo. O povo dizia que naquela mata tinha bicho, lobisomem.

MESTRA:

– O que foi que aconteceu, chegou esse filho de Deus, que a gente não pode dizer outra coisa, esse filho de Deus, que na época, o povo diz, que foi o PC Farias.

DINHA [Continuando]:

– Que pegou comprou aquela mata toda, aquela mata todinha, aquela mata era de nós negros, era dos antepassados, do nosso bisavô. Que uma mulher comprou aquela fazenda, ali trocada por um chale, que era daqueles preto negro, véio de antigamente.

MESTRA:

– Trocou! Os coronéis. Chamavam coronéis naquele tempo. As negras eram cozinheiras deles, tinha os filhos dele, eles pegavam elas, eles tinham filhos, foi misturando as cores, os negros com os pardos, pegavam ali e eles misturavam. Elas trocavam a virgindade delas por um prato de comer. Esse Fojo mesmo foi trocado por um xale: O homem era casado com uma mulher, ele era trabalhador do coronel lá do Fojo, aí ele foi e seduziu a mulher dele, do homem que trabalhava pra ele, seduziu ela pelo xale.

M.E:

– E ela deu a terra.

MESTRAS:

– Deu a terra!

MESTRAS:

– Aí tudo bem, passou esse tempo, o Fojo ficou lá por conta do Coronel. Quando é agora passou para outras pessoas, passou para filho, de filho passou para neto e de neto venderam para o PC Farias, e o que foi que o PC Farias fez?

MESTRAS:

– Aí o PC Farias chegou e desmatou tudo. Veio com aquelas máquinas que nós nunca tínhamos visto, aquelas máquinas que arrancam qualquer tronco de árvore. Arrancou tudo! Não deixou nenhum hectare!

M.E.:

– Vocês viram isso?



MESTRAS [Todas]:

– Vimos!

M.E.:

– Vocês viram cair tudo assim?

MESTRAS:

– Nós trabalhamos lá!

MESTRA:

– Nisso o homem chegou, pegou, levou tudinho, queimou.

MESTRA:

– Aí começou a seca, não choveu nesse tempo todinho, e o que foi que ele fez com nós? Pegou aquela negrada todinha de Tijuaçu, aqueles homens e mulheres, que nós nunca trabalhamos plantando feijão, ou alguma coisa na seca, que nós só plantamos quando chove, choveu hoje amanhã de tarde a gente já está plantando. E nós não sabíamos, então o que foi que ele pegou, fez uma firma e convidou nós tudo, as negras tudo de Tijuaçu, do Lagarto, que antigamente era Lagarto.<sup>109</sup>

MESTRA:

– Fomos trabalhar, eu fui trabalhar [...]. Você fica ali, olhando o sol, aquela coisa brilhando, ali é o grau do sol.

MESTRA:

– O grau do sol é muito forte.

MESTRA:

– Nós fomos trabalhar, nós tudo fomos trabalhar. Quando era meio-dia a gente ia almoçar meio-dia, pra quando fosse uma hora a gente chegar. Levávamos a nossa farofinha, nossa aguinha... E só tinha lá aqueles troncos, ficava aquela fila de mulher no sol naquelas sombrinhas finas. Tinha o capataz, que era o cara que quando desse uma hora, era pra nós estar ali.

MESTRAS:

– Era a escravidão minha filha, nós trabalhávamos oito horas.

MESTRA [Fazendo gesto de jogar a semente]:

– Jogando a semente na terra, assim.

M.E.:

– Isso! Era capim pro gado.

MESTRA:

– Nisso choveu! Quando choveu o capim subiu. Pra você ver, o Deus é bom. Nisso, o homem botou meio mundo de gado, mais de trezentas cabeças de gado, só branco. Todo mundo achando bonito, todo mundo achando bonito. Começou a ficar escassa a chuva, aí vem a sequinha, lá vem a seca e nós: “Ô meu Deus, o que é que está acontecendo?” Nós não tínhamos essa inteligência que a gente está tendo agora sobre a mata, que é a mata quem traz a chuva, a Natureza. Naquele tempo nós não sabíamos. Nisso, o homem botou o gado, largou o gado morrendo devagarzinho, morrendo devagarzinho. Nisso, ele começou a colocar remédio, veneno. Os urubus chegavam, comiam o gado. Quando era no outro dia o urubu chegava caindo em nossa roça e morria.

MESTRA:

– Por causa do veneno.

---

<sup>109</sup> As mestras quilombolas me disseram que Tijuaçu significa lagarto grande.

MESTRA:

– Essa história é triste. Aí o que foi que aconteceu, o cachorro chegava lá, comia e morria.

MESTRAS:

– O gado lá continuou morrendo. E o que foi que ele fez? Chegou já com dois anos começou a tirar o gado de lá que o capim não estava dando mais. Ele comprou ovelhas daquelas de raça, daquelas bonitonas, botou mais de três mil.

MESTRA:

– Tudo branca.

MESTRAS:

– E você sabe quantas ovelhas morriam por dia? Quem contou foi o rapaz que estava lá, o finado Tavinho. Cada dia morria mais de cem cabeças de ovelha. Ele que contou, se for mentira é dele. Aí começou a tirar ovelha e nada de crescer o mato [...]. Eu vou mostrar a vocês como é que está. A caatinga sem ter um mato. Não dá nada mais.

M.E.:

– E agora essa terra vai ser de vocês?

MESTRA:

– Nós estamos na luta para ser nossa.

MESTRA:

– O Fojo do lado de cá.

MESTRAS:

– O processo está assim: Está que o rapaz do INCRA, é o INCRA, né?

MESTRA:

– É, o INCRA.

MESTRA:

– Tem fila. Como tem os índios, tem os outros Sem-Terra (MST), tem meio mundo de gente na frente. Nós estamos chegando perto, é pros filhos.

MESTRAS:

– Já está tudo cadastrado.

M.E.:

– E aí pode ter o reflorestamento.

MESTRAS [Todas]:

– Pode. Pode.

M.E.:

– No sertão estão fazendo isso. Você planta, planta e nasce.

MESTRA:

– Lá tem o lugar mais certo, no Fojo, era o lugar da Onça.

M.E:

– Então, conta a história do bicho.

MESTRAS:

– Ôxe! Tinha tanto bicho lá! [...].

As mestras continuaram a prosa nos contando fantásticas aventuras sobre bichos e suas valentias; depois cantaram e dançaram e o tempo parecia infinito. A sala de minha casa se transformou num espaço imantado por *dayó*, a alegria-força da tradição ancestral africana, que está inscrita na memória social quilombola. Juntos, nos ligávamos aos nossos parentes de sangue e de alma, semelhante ao que nos conta o *griot* Sotigui Kouyaté:

[...] o contador assume o papel de ponte, torna-se uma espécie de canal pelo qual podem circular histórias que agregam as pessoas em torno de mensagens vindas de outras épocas, de lugares distantes ou desconhecidos, e com maneiras de olhar a vida que talvez jamais houvésemos pensado (Apud BERNAT, 2013, p.171).

O sertão de Tijuacu era também o ser-tão do imaginário. Chegava-me em sua crueza e leveza, pelo humor das mestras. Acolhia-o em minha imaginação “sob o signo do ilimitado” (BACHELARD, 2008a, p.210), por consequência poética, este sertão correspondeu a um *religere*, “[...] a força espiritual que nos dá condições para que possamos, em meio da dúvida e à perplexidade que nos habitam neste nosso tempo temperado pela sombra, construir uma nova ética, uma nova morada, uma nova identidade” (UNGER, 2000, p.58). Para o filósofo Gilvan Fogel (2005, p.3):

A natureza é o saltar da própria liberdade, daí brota a necessidade de expressão do artista que é um nascer “*desde dentro* [...] próprio da necessidade daquilo que se impõe, que *precisa* se impor. E, para tanto, só há um caminho: *entrar em si*, aí cavar a necessidade e, então, *construir* sua vida segundo esta irrevogável necessidade.

Em mim, o sertão ilimitado ligava-se à imagem da flor que anuncia a chuva para as crianças brincarem o seu florescer, distribuindo sementes. Assim, a natureza devastada de Tijuacu se renovava pela liberdade que via *saltar* das palavras e gestos de minhas mestras; com elas, eu *cavava* a minha necessidade de revelar na cena as maneiras de olhar a vida pela poesia da amplidão.

Este encontro de intimidade quilombola foi uma experiência de apreender a essência do teatro que buscava e, também, de me defrontar com a dura realidade de nosso país que, insistentemente, violenta a terra e nosso povo. A realidade que Darcy Ribeiro (2006, p.62) nos mostra em seus estudos e ativismo político:

Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel ao seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portentosas da terra. [...] Gastam gente, aos milhões. [...] Senhorios velhos se sucedem em senhorios novos, super-homogêneos e solidários entre si, numa férrea união superarmada e a tudo predisposta para manter o povo gemendo e produzindo. Não o que querem e recusam, mas o que lhes mandam produzir, na forma que impõem, indiferentes ao seu destino.

As mestras quilombolas, com sua história, disseram desse Brasil desigual, feito na violência e por sucessivos e crescentes extermínios, que, segundo o antropólogo (2006, p.17), “[...] inaugura uma forma singular de organização socioeconômica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial”. Mas também dizem de sua inteligência para sobreviver e ensinar seus valores através de seus sambas. Elas nos mostram a “[...] criatividade, de sua adaptabilidade de quem não é rígido, mas flexível e da vitalidade de quem enfrenta, ousado, azares e fortunas, a originalidade dos indisciplinados”, como também nos aponta Darcy Ribeiro (2006, p.408).

Depois que contaram a história do Quilombo de Tijuacu, minhas amigas permaneceram em minha casa e conversamos sobre nosso projeto comum e sobre uma de suas vitórias, a recente retomada da posse de suas terras, depois de uma luta persistente<sup>110</sup>. Pensamos juntas na florescência das primeiras águas e sonhamos que poderia rebrotar a Mata que existiu e abrigou a Onça.

O nosso teatro poderia chamar a mata? Como encantar o mundo num tempo de extremo desencanto e sofreguidão?

### 5.5.2 A Desmesura

Nossa experiência cênica comportou nossas dores diante dos caminhos tortuosos do Ocidente, da crise que atravessamos em nosso país, no mundo e dentro de nós, num tempo-máquina que reitera a repetição, o calculado, o controle, a dominação, o medo, o desatino, a avareza. Para o filósofo Gilvan Fogel (2005, p. 97), o tempo-máquina corresponde à decadência, “a alienação e obliteração da força e do poder de concretização da essência do

---

<sup>110</sup> Durante esse período a comunidade de Tijuacu conseguiu retomar a posse de suas terras, através de portaria do INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária que “consolida o Território Quilombola de Tijuacu como remanescente de quilombo e dá legitimidade ao conteúdo do Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID)”. Para maiores informações, acessar <http://www.incra.gov.br/noticias/territorio-quilombola-de-tijuacu-e-o-maior-da-bahia-em-numero-de-familias>

homem”. Para ele, a desertificação humana na vigência do homem-coração-máquina, acontece quando nos submetemos ao “para fora” e “para além” no “feitiço” da era tecnológica. Esse coração-máquina quer extirpar o sonho do poeta. O que fazer para não sucumbirmos?

Os poetas não conseguem perder a lembrança e denunciam a feiura do mundo:

[...]

Mundo desintegrado, tua essência paira  
talvez na luz, mas neutra aos olhos  
desaprendidos de ver; e sob a pele,  
que turva impositividade nos limita?  
De ti a ti, abismo; e nele os ecos  
De uma prístina ciência, agora exangue  
áurea que perdemos.

[...]

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2006, p.413).

O ativista e xamã yanomami Davi Kopenawa pensa a desertificação humana da civilização ocidental, especialmente do Brasil, por sua causa e efeitos:

Nossos maiores amavam suas próprias palavras. Eram muito felizes assim. Suas mentes não estavam fixadas noutra lugar. Os dizeres dos brancos não tinham se intrometido entre eles. Trabalhavam com retidão e falavam do que faziam. Possuíam seus próprios pensamentos, voltados para os seus. Não ficavam o tempo todo repetindo: “Um avião vai pousar amanhã! Visitantes brancos vão chegar! Vou pedir facões e roupas!”, ou então “Garimpeiros estão se aproximando! A malária deles é perigosa, vai nos matar!”. Hoje todas essas falas a respeito dos brancos atrapalham nossos pensamentos. A floresta perdeu seu silêncio. Palavras demais nos vêm das cidades. Vários de nós foram até elas, para tratar de doenças ou defender nossa floresta. Brancos visitam sempre nossas casas. Suas palavras entram em nossa mente e a tornam sombria. Esses forasteiros não param de nos preocupar, mesmo quando estão longe de nós (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 226)

A sabedoria do relato do xamã yanomami prenuncia catástrofes que vêm como sombra, pela desmesura dos homens:

No começo, a terra dos antigos brancos era parecida com a nossa. Lá eram tão poucos quanto nós agora na floresta. Mas seu pensamento foi se perdendo cada vez mais numa trilha escura e emaranhada [...]. Começaram a rejeitar os dizeres e seus antigos como se fossem mentiras e foram aos poucos se esquecendo deles. Derrubaram toda a floresta de sua terra para fazer roças cada vez maiores. *Omama* tinha ensinado a seus pais o uso de algumas ferramentas metálicas. Mas já não se satisfaziam mais com isso. Puseram-se a desejar o metal mais sólido e mais cortante, que ele tinha escondido debaixo da terra e das águas. Aí começaram a arrancar os

minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então, seu pensamento cravou-se nelas e eles se apaixonaram por esses objetos como se fossem belas mulheres. Isso os fez esquecer a beleza da floresta. Pensaram: “*Haixopë!* Nossas mãos são mesmo habilidosas para fazer coisas! Só nós somos tão engenhosos! Somos mesmo o povo da mercadoria! Podemos ficar cada vez mais numerosos sem nunca passar necessidade! Vamos também criar peles de papel para trocar! [...] E assim as palavras das mercadorias e do dinheiro se espalharam por toda a terra de seus ancestrais. É o meu pensamento. Por quererem possuir todas as mercadorias, foram tomados de um desejo desmedido<sup>111</sup> (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.407)

Esse “desejo desmedido”, desmesura ou desejo voraz e excessivo, os gregos designavam como *hybris*, a ruptura da medida justa, dos homens que não respeitavam os limites; a eles era enviada pelos deuses, *Atè*, a cega loucura. Ou seja, as ações do homem que cometera *hybris* eram responsáveis por sua destruição.

Segundo Nancy Mangabeira Unger (2000, p.47), a *hybris* de nosso tempo se materializa na destruição dos recursos vitais: água, ar, plantas e animais, “de um modo mais essencial, esta crescente resulta de um desequilíbrio cujas raízes se situam no coração do homem”. A filósofa relaciona a *hybris* à “servidão voluntária”, proposição trazida por Etienne de La Boétie (2000, p.35-51)<sup>112</sup>, que se caracteriza pelo desejo de servir “[...] pelo desejo de comandar e de se possuir o que se comanda”, o que, para ela, acaba implicando a “tiranização do real [...] o que vai governar nosso percurso civilizacional destruidor, em que vigora a ilusão do controle ilimitado sobre tudo que existe”. Para a filósofa:

Nada mais pertinente à caracterização da situação que vivemos. Pois assim como repetimos obsessivamente uma mesma trama de dominação e sujeição, assim como os homens descritos por La Boétie recusam sua própria liberdade e empenham-se em servir o tirano, dando-lhe suas vidas e mesmo suas mortes, empenhamo-nos, enquanto civilização, em nossa própria destruição (UNGER, 2000, p. 41).

A destruição de nossa civilização, segundo o pensamento da filósofa, está ancorada na atitude arrogante do homem de querer igualar-se aos deuses, no sentido de sua imortalidade, é uma ilusão que corresponde à estagnação, de estancamento do fluxo da vida, uma forma de

<sup>111</sup> O coautor Bruce Albert indica nesta nota que “a expressão verbal utilizada aqui, *xi toai*, designa tanto a avidez eufórica como o gozo sexual”.

<sup>112</sup> O filósofo francês La Boétie (1550-1563) escreveu o livro *Discurso da Servidão Voluntária*, sua principal obra, escrita no século XVI, depois da derrota do povo francês contra o exército e fiscais do rei, e confiou o manuscrito ao seu amigo Montaigne. A edição que estudei contém os comentários de Pierre Clastres, Claude Lafort e Marilena Chauí.

torpor, de sono – para os gregos, *Hypnos*, que é irmão da morte, *Thanatos*. O ativista e xamã yanomami Davi Kopenawa nos fala claramente do estancamento de nossa energia vital: “Branços visitam sempre nossas casas. Suas palavras entram em nossa mente e a tornam sombria”. *Thanatos* apresenta-se em nosso cotidiano pela exaltação do supérfluo, reconhecemos todos os seus matizes nas mídias, a espalhar sua sinistra atmosfera de torpor, apatia, violência e servidão.

O fato é que a desertificação humana e ambiental são indissociáveis e ameaçam a vida. No Quilombo de Tijuçu, já não existe a mata, as chuvas são cada vez mais raras, a juventude está contaminada pelo consumo, desenraizada, mesmo ainda existindo o Samba de Lata. Até quando as mestras brincarão seus sambas?

O bairro popular de Itinga, que em tupi-guarani significa água limpa, já não tem seus quintais de outrora onde crianças brincavam livres; os rios estão poluídos ou cobertos por asfalto, é um lugar onde se concentra a maior parte da população do município de Lauro de Freitas, Bahia: cerca de noventa mil moradores (população de maioria negra), número equivalente ao de uma cidade de médio porte, sendo que 17% desse total está na faixa etária entre cinco e quatorze anos de idade. Em Lafaiete Coutinho, terra de Aninha Umburana, a história não é diferente: o olho d’água secou pela devastação da mata, alterando a fauna, a flora e os costumes locais.

Como ficar indiferente?

Com o seu texto, Etienne La Boétie nos provoca a deixarmos acordados, em nossa memória, a liberdade e o desejo de liberdade:

[...] se todas as coisas que têm sentimento, assim que os têm, sentem o mal da sujeição e procuram a liberdade; se os bichos sempre feitos para o serviço do homem só conseguem acostumar-se a servir com o protesto de um desejo contrário – que mau encontro foi esse que pôde desnaturar tanto o homem, único nascido de verdade para viver francamente, e fazê-lo perder a lembrança de seu primeiro ser e o desejo de retomá-lo? (BOÉTIE, 1987, p.19).

Lendo Davi Kopenawa, reconheci a consonância com a visão mitopoética das crianças e mestras sertanejas abertas às possibilidades humanas, principalmente por sua solidariedade, diversidade e liberdade:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os *xapiri*<sup>113</sup>, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos, tudo o que ainda não tem cerca (KOPENAWA, 2015, p. 480).

A nossa aventura cênica pelas Sete Florestas abria possibilidades a essa ecologia.

### 5.5.3 Atravessando o Rio

Aninha Umburana, Detinha, Maria Alice e Dinha cantam em rodas, puxando versos e tocando tambores. Seus repertórios de belas cantigas de louvor à natureza, como os brinquedos cantados ou silentes das crianças, nos levaram à realização colaborativa da Cena-Experimento, com a qual nos contrapusemos à desertificação humana e ambiental que ameaçam a Infância, em todas as suas dimensões. No encontro com artistas e pensadores, pudemos reconhecer o sentido político da amizade, a partir da apreciação da oposição de dois tipos de sociedade:

Uma em que a relação dos homens é a “conspiração”, a outra a da “companhia”, uma em que eles se “entre-temem”, a outra em que se “entreamam”. Uma em que são cúmplices, a outra em que são “amigos” (LEFORT, apud BOÉTIE, 1987, p. 169).

Já no final de nossa viagem cênica, em louvor à amizade, a Onça-Dionísio dançou com sua máscara enquanto as mestras cantavam:

*Mamãe olha a onça  
Da malha amarela  
A onça só pega  
Quem mexe com ela!*

Um dos meninos-atores, olhando para o público, disse: – “Quando a Onça aparece, é sinal que a Mata está voltando”. Um silêncio se fez escutar. Estávamos celebrando o teatro, frente à frente ao que nos faz humanos:

A palavra ‘humano’ guarda relação com húmus, terra. O que esquecemos, em nosso empenho em tyrannizar o real, é que não somos ‘sujeitos’ e sim

---

<sup>113</sup> O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, no prefácio do livro *A Queda do Céu, palavras de um xamã yanomami* (2015, p.13) conceitua os *xapiri* como: “guardiões invisíveis [...] imagens “espirituais” do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza – em yanomami, hutukara – na qual os humanos estamos imersos por natureza (o pleonasma se autojustifica)”.



‘sendos’, parte integrante de um real em constante mutação. Assumir nossa humanidade é afirmar nossa amizade co-operária com o próprio ritmo da vida: seus riscos, suas perdas, sua provisoriedade (UNGER, 2000, p.47).

Depois de tantas travessias, os Viajantes do Ser-tão, chegaram à Encruzilhada como seres a caminho, fazendo-nos receber, naquele pequeno teatro, o vislumbre do menino: – “Eu estou vendo as Primeiras Águas”.

Detinha, a mestra sertaneja, respondeu: – “Venham meninos, venham! Tá na hora de distribuir as sementes com os vizinhos”.

A Cena-Experimento nos levou a sonhar com uma “sociedade da companhia”: o teatro antecipa o futuro? As mestras sertanejas responderam cantando:

*Tomara vá chovê  
Pra jurema fulorá  
Pra cair água de cheiro  
Pra morena se banhar*

“O sertão é uma espera enorme”, nos adverte o jagunço Riobaldo. E ainda mais: “Guarde o senhor: não pude completo. Mas, guarde, por outra: o dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos...” (ROSA, 2001, p. 591-506).

O jagunço, os meninos e a flor sertaneja nos dizem do Caminhar e da beleza do Caminho.

## 6 RESSONÂNCIAS

Muitas Perguntas me povoaram durante o processo de criação das Primeiras Águas – Travessia pelo Ser-Tão, tais como estas que aqui retomo: Como me manteria no tempo compassado de minhas mestras sertanejas, apreendendo-o em afeição? Como traduzir em poesia cênica o céu azul da caatinga e a terra moldada em painéis por mãos negras e cantigas? Como dizer de um tempo de crianças correndo livres? Como seguiria os rastros imprecisos ao chamado dos bichos, das crianças e das *primeiras águas* depois da estiagem? Aonde me levariam? Que teatro seria esse, inicialmente, sem tema ou grupo definidos, sem local, querendo nascer pelas imagens?

O processo de encenação, desde as suas primeiras imagens, foi um rito de passagem pelo qual, através de uma atitude aprendiz, acolhi a criação e sua poética como encenadora-brincante, através do Encontro com pessoas e imagens irradiadoras da alegria, propensão transformadora, natural das crianças e dos povos de tradição ameríndia e africana com quem crio, convivo e pretendo seguir apreendendo Brasis encobertos.

A dimensão político-ético-pedagógica deste fazer teatral caminha em direção à Criança e, com isso, pode expandir as qualidades de seu espectro improvisacional, apoiando-se na alegria, confiança e aceitação mútua que flui naturalmente da sensorialidade musical-corporal própria do Brincar, com suas narrativas mitopoéticas.

Este é um teatro que tem referências e inspirações múltiplas e não apresenta um modelo a ser seguido, mas indica caminhos pelos Devaneios Operantes (BACHELARD/RANGEL) emergentes nas primeiras imagens até a criação cênica, por um certo tipo de disposição que pude desenvolver, como encenadora, à abertura, à experiência com pessoas, poesias e seres, assegurando a espontaneidade e liberdade nas atividades grupais, fomentadas pelo conhecimento e convívio com os modos expressivos da Cultura da Infância (HORTÉLIO/SPOLIN/KOYATÉ), com jogos teatrais e com as expressões da tradição da cultura popular rural ameríndia e africana, através de seus Brinquedos cantados-dançados, cujo valor está no sentido comunitário dos aprendizados e na fraternidade, revelando a íntima relação dos brincantes com a natureza, com o visível e o invisível.

A base pedagógica deste teatro corresponde a flexibilidade e imprevisibilidade do processo criativo e a emergência de uma Imaginação Sensorial (OSTROWER/ GOUVÊA), própria do brincar-junto nos processos improvisacionais de criação cênica; das experiências diretas com a natureza (terra, água, pedras, plantas e animais), de explorações plásticas com tintas e outros materiais/texturas, como também de Rodas de Conversa, através do

desenvolvimento de uma Escuta àquilo que aflora, nos surpreende e encanta. Essa imaginação amplia, em todos os participantes, a percepção da vastidão poética dos detalhes, o senso íntimo de equilíbrio, desencadeando o Conhecimento do Afago (MATURANA), gerado pela conservação da confiança e da amorosidade que emana do Brincar livre e coletivamente, repetidas vezes, fazendo-nos perceber o teatro em nascimento.

A pedagogia de teatro, por essas bases, tem como premissa o desenvolvimento do processo criativo através de fases concomitantes e integradas em atividades propostas a todos os participantes, viabilizando liberdade, imaginação, expressividade grupal com autonomia (entre outras habilidades e valores), até que a forma final seja encontrada, coletivamente, e o teatro se cumpra no encontro com a plateia. Cada Encontro segue etapas progressivas que partem da integração do grupo, sempre incluindo jogos e brincadeiras tradicionais da infância, para a improvisação/elaboração de cenas; com avaliação coletiva dos processos, através das Rodas de Conversa, quando e onde se consagra o respeito aos conhecimentos de todos os presentes, reafirmando a nossa responsabilidade e compromisso com a palavra dita e com a escuta atenta.

Nesta proposta, o processo revela a cena e a cena vai revelando o processo que agrega música, dança, poesia, contação de histórias, as Rodas (de Verso e de Conversa), a utilização de elementos visuais e formas animadas, acolhendo a vizinhança e os imprevistos. O/a encenador/a desenvolve a sua presença e imaginação no jogo, junto ao grupo, como brincante, mas também fora deste, cultivando seus devaneios poéticos e deixando repercutir as imagens irradiantes que acolhe no processo criativo com o grupo. Seu exercício é o de impulsionar a alegria que pulsa no seu corpo, pela não intencionalidade, à uma atenção dedicada, afetiva e receptiva às demandas e/ou novidades que emergem no processo criativo, como também uma atenção à sua própria imaginação para inventar surpresas para que o jogo prossiga. A Surpresa é, pois, um procedimento metodológico desta pedagogia de teatro. Ela brota do divertimento que sentimos, como encenadores, na experiência de criar-brincar-devanear. A ação do/a encenador/a, por essa perspectiva, inclui a criação (e manutenção) de procedimentos de comunicação-comunhão com os seus artistas-parceiros (como foi o caso do Diário Epistolar em nossa pesquisa-encenação) pelos quais devem fluir os Devaneios que orientarão o percurso criativo pela via sensível e não do previsível.

A proposta das Primeiras Águas, conduzida nessas bases, estimulou vários níveis e formas de expressão de sensibilidade que se interligaram, tecendo uma narrativa entrecruzada para a Travessia se realizar, internamente, em processos de Individuação (JUNG/ANTUNES), através do tema da Viagem. A Cena, como travessia, por sua vez, gerava, ressoava e

repercutia novas imagens, fluindo sob o *signo de anima*, “caminhando em contínuo, numa duração que se escoia calmamente”, como nos diz Bachelard (2006, p.57). Este processo despertava nossas memórias, renovava afetividades e gerava fluxos narrativos mitopoéticos, também epistolares, pelos quais pude receber a beleza da poesia cênica emanada pelas crianças e, a partir delas, compreender o saber da experiência-encenação.

Como vimos, a primeira etapa de nosso processo de criação com as crianças, partiu da imaginação sensorial pelo contato com a matéria úmida e flexível do papel machê e das tintas, em ambiência acolhedora de intimidade terna e interativa entre nós, adultos, com as crianças que criavam seus bichos-fantoches sem retoques, deixando aparente a sua força vital. Nesse ambiente, movido pelo afago, o nome João despontou pela primeira vez, na voz de uma criança nomeando o seu bicho. O nome João tornou-se a ImagemSímbolo do parentesco poético que alinhavava a narrativa cênica que, por sua vez, abarcava João Guimarães Rosa, com quem seguia como aprendiz.

Nesse trajeto entrecruzado, também estudava-recebia a poesia da Odisseia, que como o Grande Sertão:Veredas e a fábula criada pelas crianças, desvelava a Jornada do Herói, uma das manifestações universais do mito (CAMPBELL). No jogo cênico, as crianças viajantes procuravam desvendar um mistério encoberto: um nome verdadeiro. Pelo pacto da Amizade seguimos juntos na viagem mítica ao encontro da Feiticeira das Sete Florestas, a Árvore-Mãe das águas e matas, em busca do nome, da poesia e da pedagogia de teatro que nos era revelada, em cada Encontro de Criação.

Cumprindo essa Viagem, pudemos reconhecer os nossos sonhos e o sertão do Quilombo, acolhendo as mestras de Tijuacu com suas histórias sobre a desertificação de seu lugar e sobre a criação de seu samba. No pequeno Teatro Ereotá, feito à mão, vimos, então, o despontar da chuva pela ressonância da flor as *primeiras águas*, imagem-fonte que me levou à minha busca como artista. Por fim, ao som do Samba de Lata, a Onça-Dionísio pulou no palco, anunciando o retorno da mata tão necessária à vida e ao Sonho, para seguirmos, com o público, até a rua.

A dimensão mitopoética da Cena-Experimento está diretamente ligada à Ética do Devanear, condensada na imagem Ser-Tão: Um Ser-tão que só podemos chegar em Travessia, ou seja, como seres a caminho, conquistando nosso próprio passo, por uma pedagogia brincante, porquanto a Criança é aspiração, sendo ela própria, guia-criadora da Cena, companheira da Travessia.

Este Experimento implicou a reinvenção de um Tempo Semente ao qual almejamos sempre chegar como artistas – ao Tempo propício ao ato criador, em direção à beleza

associada à emergência do que é essencial a ser mostrado, o que, para nós, afirmou-se na Amizade e Alegria (BROOK/UNGER/BOÉTIE), contrapondo-se ao tempo, cada vez mais acelerado, das violências simbólicas e físicas que assolam o nosso país e o planeta, tempo de torpor para o qual constantemente somos convocados.

Como Travessia pelo Ser-tão, a Cena-Experimento configura-se também na Encruzilhada como imagem, pela intersecção de sentidos e lugar de escolha. Por suas ressonâncias, continuo a escutar os poetas. Acolho a imprecisão da intuição pela mensagem dos mitos e pela alegria das crianças, para agir como artista e professora na universidade e nas comunidades, transpondo os seus muros, mesmo que invisíveis, pela ação do teatro. Sigo ao pulsar do coração de nossos jovens estudantes-artistas, com a coragem que me ensinaram os meninos e meninas de Itinga, e as minhas mestras guerreiras, todos tradutores do Tempo da Delicadeza – aquele que tece o caminho da Flor.

Movida pelo mesmo tempo ético-crítico-criativo e por perguntas que tentei responder nas ações-pensamentos que construíram o percurso de minha Pedagogia Poética e de nossa Cena Experimento, espero que a leitura desta tese encontre ressonâncias em muitos outros Viajantes da cena.

## REFERÊNCIAS

- ABRE a roda tin do lê lê. Pesquisa e direção Lydia Hortélio. Realização Casa das Pedrinhas. São Paulo: Brincante Produções Artísticas, 2003. 1 CD,
- A CAVERNA dos Sonhos Esquecidos. Direção e Roteiro: Werner Herzog. Gênero: documentário histórico. França: History Films e Créative Différences, 2011. Duração: 1h30m.
- A JANELA da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim e Walter Carvalho. Gênero: documentário. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 2001. 35 mm color. Duração: 64 min.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos.*- 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Canto Órfico. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. O Fazendeiro do Ar, p.51-54.
- ATTAR, Farid ud-Din. *A linguagem dos pássaros*. Tradução Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizec. São Paulo: Attar, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 a.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes: 2008 b.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 c.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para Solos de Aves*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. Posfácio de Flávio Di Giorgio. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002.
- BERNAT, Isaac. *Encontros com o Griot Sotig Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- BOAL, Augusto: *Jogos para atores e não-atores*. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BOÉTIE, Étienne de La. *Discurso da servidão voluntária*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito individuação*. 2.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processos de atuação do Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Instituto Chico Mendes. *Plano de Ação Nacional para a Conservação da Onça Pintada*. Brasília, DF, 2013. Disponível em: <[www.icmbio.gov.br](http://www.icmbio.gov.br)>. Acesso em: 11 out.2014.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio: Dulcina Editora, 2011.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BROOK, Peter. *Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. Tradução Tomaz Magalhães Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2016.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1916-1957*. Tradução de Antônio Marcado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: as máscaras e a vertigem*. Tradução José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CARETAS e Zambiapunga. Direção: Josias Pires Neto. Produção Josias Pires Neto e Edmilson Motta. Narração: Carlos Petrovich. Gênero: documentário. Produção: TVE-Bahia: Série Bahia, Singular e Plural. Salvador: TVE, 2005. 28 min.
- CARVALHO, Marcelo de. Por uma Ética das Emoções. In: SANTI'ANNA, Catarina (Org.). *Gaston Bachelard, mestre na Arte de criar, pensar, viver*. Salvador: Edufba, p.105-118, 2016.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Maná*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.115-144, out.1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CORRÊA, Rubens. Cálice, Cavalo, Fogo e Menino. Aula inaugural da Cal (Casa das Artes de Laranjeiras), Rio de Janeiro, 12 mar. 1984. In: PORTAL Livre de Teatro. Disponível em: <<https://portallivredeteatro.com/textos/>>. Acesso em: 3 jan. 2014.
- DENTZ, René Armand. Corporeidade e subjetividade em Merleau-Ponty. *Intuito*, Porto Alegre, PUC-RS, v.1, n.2, p.296-307, nov. 2008.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DOURADO, Paulo; MILET, Maria Eugênia Viveiros. *Manual de Criatividades*. 4.ed. Salvador: EGBA, 1998.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1988.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMV Martins Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Coleção Debates, 52).
- FERNANDES, Cintia San Martin. *Sociabilidade, Comunicação e Política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na Cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: e-papers, 2010.

FOGEL, Gilvan L. Arte e Vida. *Existência e Arte: Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes*, Minas Gerais, Universidade Federal de São João Del-Rei, ano 1, n.1, p.1-13, jan./dez. 2005. Disponível em: < [www.ufsj.edu.br/.../existencia\\_earte/.../1.../Arte%20e%20Vida%20Gilvan%20Fogel.pdf](http://www.ufsj.edu.br/.../existencia_earte/.../1.../Arte%20e%20Vida%20Gilvan%20Fogel.pdf) >. Acesso em: 14 jul. 2014.

FOGEL, Gilvan L. Do “Coração-Máquina”: ensaio de aproximação à questão da tecnologia. In: \_\_\_\_\_. *Da solidão perfeita: escritos de Filosofia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p.91-130.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989 (Coleção polêmicas do nosso tempo; 4).

GALVÃO, Valnice. O impossível retorno. In: \_\_\_\_\_. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.11-40.

GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. Fenomenologia do Azul: Bachelard e Yves Klein. In: SANT’ANNA, Catarina (Org.). *Gaston Bachelard: Mestre na Arte de criar, pensar, viver*. Salvador: EDUFBA, 2016. p.147-165.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

HOMERO. *Odisseia* (Canto IX). 2.ed. Tradução, revisão e nota de Jaime Bruno. São Paulo: Pensamento: Cultrix, 2013.

HORTÉLIO, Lydia. A Casa das Cinco Pedrinhas [depoimento]. In: ENCONTRO DE EDUCADORES OCA – ESCOLA CULTURAL: Uma Conversa com o Núcleo da Casa das Cinco Pedrinhas, Salvador, 27 de junho de 2012.

HORTÉLIO, Lydia. *A criança nova...A criança eterna....* Salvador: [ca. 2000]. Inédito.

HORTÉLIO, Lydia. Criança, cultura infantil, natureza. Salvador, maio 2002. Texto entregue para publicação no Jornal do Instituto Anísio Teixeira/SEV-BA. Cópia em Xerox.

HORTÉLIO, Lydia. *História de uma manhã*. São Paulo: Palas Athena, 1987.

HORTÉLIO, Lydia. Imagens da Cultura Infantil através dos tempos: paralelo com o Brasil contemporâneo. In: CULTURA é o quê: resultados da II Conferência Estadual da Cultura. Salvador: Secretaria Estadual de Cultura, 2008.

HORTÉLIO, Lydia. *Música Tradicional da Infância, Música da Cultura Infantil: significado e importância*. Salvador, [ca 2000]. Inédito.

HORTÉLIO, Lydia. *O Presépio ou o Baile de Deus Menino: um Natal brasileiro*. Salvador: Gráfica Rocha, 2011. Realização CRIA e Casa das Cinco Pedrinhas. Apoio Save the Children.

HORTÉLIO, Lydia. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil: análise e sugestões*. Salvador, 20 set. 1998. Inédito.

HOTXUÁ. Direção: Leticia Sabatella e Gringo Cardia. Gênero: documentário. Brasil: Pedra Corrida Produções, 2012. 1 DVD HDCAM. Duração: 1 hora 10 min. color. son.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento de cultura*. 5.ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Tradução Álvaro Cabral. Petrópolis: Vozes, 1991.



KANATYO; SARAH; SIWÊ; DUTERAN; LIÇA; CLOVES. A Escola Pataxó Muã Mimatxi. *Revista Diversa*, Universidade Federal de Minas Gerais, ano 10, n. 19, maio 2012. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/diversa/19/artigo-escola.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. Tradução Sérgio Guedes. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p.55-62.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um Xamã Yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1991 (Coleção Estudos; 117).

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA Jr., José Simões de. *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Organização Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan/abr. 2002.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas 1: O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional: Editora da USP, 1970.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira Angola como treinamento do ator*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia/Fundação Pedro Calmon, 2008.

LUZ, Narcimária. Educando através do repertório lúdico-estético dos provérbios afro-brasileiros. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Descolonização e educação: diálogos e proposições metodológicas?* Curitiba, Paraná: CRV, 2013. p.175-186.

MAFFESOLI, Michel. O Imaginário é uma realidade [Entrevista]. *Revista FAMECOS*, n.15, 2001 a.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcus de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001 b.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.63-86.

MATURANA, Humberto R.; MAGRO, Cristina; GRACIANO, Mirian; VAZ, Nelson (Org.). *A Ontologia da Realidade*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATURANA, Humberto R.; VERDEN-ZÖLLER. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. Texto estabelecido e anotado por Dominique Seglard. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção Debates, 40).

- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.
- MIRANDA, Carmélia Aparecida Silva. Trajetória da comunidade negra rural de Tijuaguá BA: histórias ouvidas e contadas. *Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa Identidade!* Disponível em: < <http://www.est.edu.br/periodicos/index.php/identidade> >. Acesso em: 15 jun. 2017.
- NUNES, Benedito: *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*, com a colaboração de Lorna Marshall. Prefácio de Peter Brook. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- O QUINTAL das Crianças. Realização CRIA, Casa das 5 Pedrinhas e Rede Ser-Tao Brasil 1. 2012. DVD. 52 min.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. Tradução J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Elos, 25).
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- OTTO, Walter Friederich. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. Texto de Abertura de Friedrich Georg Jünger. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. Tradução Maria Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PESSOA, Fernando [Alberto Caeiro]. O guardador de rebanhos. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 209.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Botoque e Jaguar: a origem do fogo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: a carne do espírito. *Repertório Teatro e Dança*, Salvador, n.2, p. 9-21, 1998.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. Tradução Nadja Miranda. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p.13-29.
- RANGEL, Sonia. Imagem e Pensamento Criador: processos de encenação. Palestra proferida no X COLÓQUIO FRANCO-BRASILEIRO DE ESTÉTICA, Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, 8 de outubro de 2013. Inédito.
- RANGEL, Sonia. Imagem e pensamento criador. Apresentação no X Colóquio Franco-brasileiro de Estética. Salvador, escola de Belas Artes/UFBA, 2013. Xerocopiado.
- RANGEL, Sonia. *O olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Lauro de Freitas, Bahia: Solisluna Design, 2009.
- RANGEL, Sonia. *Protocolo Lunar: texto dramático para atores, boneco e objetos*. Salvador: Solisluna, 2015.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Botoque e Jaguar: a origem do fogo*. Ilustrações Apo Fuzek. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Tradução Donaldson M. Garschagen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SALGADO, Sebastião; SALGADO, Lélia. *Gênesis*. Colônia, Alemanha: Taschen GmbH, 2013.
- SANTOS, Deoscóredes M. dos; SANTOS, Juana Elbein. A cultura nagô no Brasil: memória e continuidade. *Revista USP*, São Paulo, p.42-51, 1993.
- SANTOS, Eliete Teles. *A arte de lidar com crianças: arteterapia, bonecos, contos e encontros*. 2014. Monografia (Conclusão de Curso de Especialização em Arteterapia Junguiana)-Instituto Junguiano da Bahia e Fundação Bahiana para o Desenvolvimento das Ciências, Salvador, 2014.
- SANTOS, Inaicira Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal*. 17.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SERRA, Ordep. *Manifesto contra a intolerância religiosa e o racismo, em defesa do candomblé e dos cultos afro-brasileiros em geral*. Disponível em: < <https://ordeperra.wordpress.com/tag/candomble/>>. Acesso em: 22 jun. 2017.
- SIS, Peter. *A Conferência dos Pássaros*. Tradução Érico Assis. Ilustrações do autor. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- SODRÉ, Muniz. *Candomblé e espiritualidade* [CMI – Centro de Mídia Independente]. Disponível em: < <http://midiaindeendente.org/pt/blue/2003/11/268013.shtml> >. Acesso em: 14 nov. 2003.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- TAVARES, Evani Lima. *Capoeira Angola como treinamento para o ator*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- TOMICH, Ana Luiza Lemos. *Lydia Hortélio, uma menina do sertão: educação musical na cultura da criança*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- TRIGO, Isa Maria Faria. A alegria como subversão no trabalho da Cena. *Revista Canavial*, Recife, ano 1, n.5, p.12-16, jul./ago.2014.
- UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente: o recado do rio*. São Paulo: Cortez, 2001.
- UNGER, Nancy Mangabeira. *O encantamento do humano: ecologia e espiritualidade*. 3.ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- VALLADO, Armando. *Iemanjá: a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- VIEIRA, Sidney Ribeiro. BA – Série Cinquentenário: Reserva indígena Thá Fene e comunidade Quilombola Quingoma. 14 set. 2012. Disponível em < <http://www.koinonia.org.br/eq/noticias-detahes.asp?cod=11830> >. Acesso em: 3 out. 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## APÊNDICE

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLADE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu \_\_\_\_\_, CPF \_\_\_\_\_, RG \_\_\_\_\_, responsável pelo(a) menor \_\_\_\_\_, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de sua imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora MARIA EUGENIA VIVEIROS MILET, do projeto de pesquisa intitulado AS PRIMEIRAS ÁGUAS – TRAVESSIA PELO SER-TÃO, a realizar e inserir as fotos e falas que se façam necessárias para a composição da Tese de Doutorado AS PRIMEIRAS ÁGUAS – TRAVESSIA PELO SER-TÃO sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização dessas fotos e/ou falas para fins científicos e de estudos (livros, artigos, *slides* e transparências), em favor da pesquisadora da pesquisa acima especificada, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Salvador, \_\_\_\_, de \_\_\_\_\_, 2017.

---

Participante da pesquisa

---

Pesquisador responsável pelo projeto

## **ANEXO**

### **Cartazes**

# AS PRIMEIRAS ÁGUAS TRAVESSIAS PELO SER-TÃO

## CENA EXPERIMENTO

Concepção e direção geral: Maria Eugênia Figueira  
 Pesquisa, direção e coreografia: Daniela de Lima Côrrea  
 RPPG/UFPA  
 Umelapau - 10º J.º Santa Luzia Ilhéus

Projeto Teatral financiado pelo Edital FINEC 2014/2014

## PARCEIRAS COM GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL

### COMEÇAMOS QUILÔMETROS SERTANEAS

Grupo de Teatro Experimental: Filipe Telles e Rubens  
 Mendes (concepção)

Co-fundadores: Alice Palha, Álvaro Lopes, Larissa  
 Santos, Felipe Carvalho, Gustavo Sousa, Rita dos  
 Santos, João Vitor Barbosa, Levi Brasil, Raissa  
 Paêto, Rebecca Lopes, Samuel Barros, Tago Lopes,  
 Vinícius Paiva

Acadêmicas: Lab Tel Francisco, Iam res de Acuña,  
 núcleo de Aquino, Fátima Mendes

Mestras: Delytha, Dinha, Maria Alice (Quilombo de  
 Tijuco) e Antônia (União para o Teatro Cultural)

## SETEMBRO DE 2014

Cena-Experimento no Teatro Experimental

25, 27 e 28 - 18 horas

Localização: Jardim Costeirão, quadra B,  
 Lote 23, RPPG/Lasero de Freitas

Cena-Experimento no Espaço de Teatro

UBER Sala 9, 25 - 16 horas

Rua Araújo Pinho, 292, Carola





## AS PRIMEIRAS ÁGUAS TRAVESSIAS PELO SER-TÃO

LENA DUPEL MARIANO

Concepção e direção geral: Maria Eugênia Millet  
 Pesquisa e seleção de textos em: Gêneros Literários – FINEP/UNIRIO  
 Orientação Prof. Dr. Sérgio Luiz Paqueti  
 Projeto Editorial do Boletim FINEP (Arbore 2014)

**Nas Primeiras Águas, seguimos os passos das crianças e jovens pelo ser-tão, onde vivem bichos, árvores e cantadoras de rodas de verso e de sambas de roda. Com eles, a travessia se fez lugar mito-poético de acolhimento da condição humana, a imagem, produtora de conhecimento, e o encontro foram condições indispensáveis na troca de saberes e fazeres para a construção da cena. Nesta experiência colaborativa e comunitária, considerou-se o imaginário dos repertórios expressivos, as fontes e referências poético-musicais, míticas, memórias, narrativas, histórias e modos de vida das crianças, das adolescentes e artistas coordenadores do Grupo de Teatro Ecosol e das mestras sertanejas – ressoando para a pesquisadora do vivido um Brasil negro-caboclo brincante, exceptivo aos sinais da Natureza e à Infância, geradora de poesia.**

**Maria Eugênia Millet**

LENA DUPEL MARIANO

Concepção, direção geral e figurino: Maria Eugênia Millet  
 Assistência de direção: Eliete Leite  
 Preparação Cênica: Fabiana Moraes  
 Bonecos e Adereços: Tereza Tereza e Renata Marinho  
 Coordenação: A-Últ (associação) do Grupo de Teatro Ecosol: bina, Inês e Rubens  
 Coordenação na Oficina de Cânticos de Roda de Verso: Ailza Umbriana  
 Implementação na Oficina de Samba de Roda: Inês e Maria Alice – (comunidade) Inopé  
 Coordenação da Oficina de Busca pelo Criar e Descriar: J. Camila  
 Apoio: Fig. (des) Alencar de Matos (engenharia na prática) e Dina (Terapia Integrada da arte)  
 Local: Sala de Juntas  
 Apoio nas Apresentações: L. clara Balbino, Estelina Mendes, Bruno Santos, C. A. do Castello  
 Fotos: Juarez de Melo, Maria Eugênia Millet e Lina Mendes  
 Vídeo: Lúcia Tigo e Rubens Marinho  
 FINEP: Grupo de Teatro Ecosol: Aracelis, Marlene, Edineia, Alice, Palm, Álvaro, Lopes, Cristina, Hanna, Felipe, Evelyn, Gustavo, Souza, Priscila, Santos, Juan, Vitor, Bárbara, Joo, Brás, Passos, Lúcia, Rebecca, Inopé, Sam, e, Santos, Tigo, Inopé, Vinícius, Paloma, Edineia, Gomes, Gabi, do Francisco.  
 Lentes de registro: Inês e Lina e Rubens Mendes.  
 Músicas: Detinho, Dina e Maria Alice (O. Ilarbi, de Tiquara e Arina Umbriana, Lúcia e Cristina.)

