



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Viviane Juguero



## Bando de Brincantes

Um caminho dialético  
no teatro para crianças

Orientação: João Pedro Alcantara Gil  
Porto Alegre, 30 de junho de 2014.



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Viviane Juguero

# **Bando de Brincantes**

Um caminho dialético no teatro para crianças

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Professor Doutor João Pedro Alcantara Gil

Porto Alegre, 10 de maio de 2014.

## CIP - Catalogação na Publicação

Juguero, Viviane

Bando de Brincantes: um caminho dialético no teatro para crianças / Viviane Juguero. -- 2014. 306 f.

Orientador: João Pedro Alcantara Gil.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Teatro para crianças. 2. Bando de Brincantes. 3. Retroalimentação criativa. 4. Relação entre arte e pedagogia. 5. Características do pensamento infantil. I. Alcantara Gil, João Pedro, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Resumo:** Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre o trabalho do Bando de Brincantes, percorrendo o caminho dialético entre teoria e prática, que construiu a trajetória desse coletivo de arte. Relata um breve histórico do teatro para crianças no Brasil. Analisa os espetáculos **Canto de Cravo e Rosa**, enfocando a dialética da diversidade; **Jogos de inventar, cantar e dançar** e seus diálogos imaginários, afetivos e sensoriais, assim como **Quaquarela**, no qual focaliza a construção da cena por meio *da lógica lúdica*. Expõe a elaboração de metodologias de trabalho, bem como de propostas artísticas e pedagógicas. Apresenta questões controversas como a adequação da linguagem ao pensamento infantil e o preconceito que o teatro para crianças sofre enquanto manifestação artística. Por fim, defende a relevância da linguagem teatral no desenvolvimento humano, explicitando as opções realizadas pelo Bando de Brincantes, no intuito de convidar o leitor para construir suas próprias ideias sobre o tema.

**Palavras-Chave:** Teatro para crianças. Arte. Pedagogia do teatro.

**Abstract:** This thesis presents a reflection on the work of Bando de Brincantes, covering the dialectical space between theory and practice that had been the basis for the history of this art collective. This study presents a brief history of theater for children in Brazil and an analysis of the performances of: **Canto de Cravo e Rosa** (Song of Carnation and Rose), focusing on the dialectics of diversity; **Jogos de inventar, cantar e dançar** (Inventing, singing and dancing games) and their imaginary, affective and sensory dialogues; and **Quaquarela**, which focuses on the construction of scenes from a ludic point of view. This study also presents work methodologies, as well as art and education propositions, and discusses controversial issues such as appropriateness of language to children's thinking and prejudice against children's theater as artistic expression. Finally, this thesis advocates the importance of theatrical language for human development, outlining the choices made by Bando de Brincantes in order to invite the reader to form his or her own ideas on the topic.

**Keywords:** Theater for children; Art; Theater pedagogy.

## **Dedico esse trabalho para**

todos os brincantes que construíram esta história, que participaram, com seus depoimentos e suas imagens, da escrita desta dissertação e que acreditam nas propostas deste coletivo de arte, de forma tão alegre e comprometida;

Henrique, meu filho, pela tranquilidade com que lidou com as muitas horas que dediquei a esta pesquisa, por sua alegria e por ser minha inspiração sem fim;

Éder Rosa, meu marido, apoio incondicional e imprescindível na realização deste trabalho;

minha mãe, Sandra Juguero, por me ensinar a lutar e por fazer a revisão dos textos da dissertação;

meu pai, Jesus Martins e meus avós, Nair e Firmino Martins, saudade eterna;

Eloá Afonso Rodrigues, minha amada Dodá, pela construção lúdica de importantes vivências de minha primeira infância;

meus irmãos, Cristiane Juguero Martins, por seu apoio e entusiasmo com minha carreira artística em todos os momentos de minha vida; Emmanuel Juguero Martins, pelas pacientes aulas de gestão econômica e Daniel Endrigo Dacás Martins;

minha amada tia, Sayô Martins, grande incentivadora e parceira de arte;

todas as crianças (alunos, familiares e público), mestres mirins que, gentilmente, participam da construção desse trabalho por meio de nossos *diálogos de mundos lúdicos*.

## **Agradeço muito**

a João Pedro Alcantara Gil, pela forma sábia, segura e serena com que me orientou nesse processo;

aos professores da banca, Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Antônio Hohlfeldt e Adriana Jorgge, pela disposição para com essa pesquisa e pelas essenciais contribuições apresentadas na qualificação;

a todos os meus professores no mestrado, na especialização e no bacharelado, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e à própria Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

a Marcos Eizerik e Propaganda Futebol Clube pela contribuição na arte gráfica da dissertação e pela parceria desde 2010, ao SESC/RS e a todos os demais parceiros culturais e instituições que viabilizam as ações e respaldam o trabalho do Bando de Brincantes há tantos anos;

a todos os pais e professores que acreditam e confiam no trabalho do Bando de Brincantes;

a Hamilton Braga, Paulo Freire Mello e Aline Lopes Tomazini Martins, pelo entusiasmo e incentivo e à Miriam Gress pelo auxílio na idealização e execução da impressão do trabalho;

a Cristiane Abelha, Lorena Machado do Nascimento, Simone Bittencourt, Francisco Velnecker e Marilene Pacheco, por acreditarem nas propostas dos encontros de *Arte e Expressão* desde o princípio;

ao programa *Quem quer brincar?* da UFRGS, pelo reconhecimento;

aos fotógrafos Bruno Gomes, Kati Wichinieski, Vilmar Carvalho, Lu Menna Barreto e Christian Benvenuti, também responsável pela revisão da tradução do resumo para o inglês.

## SUMÁRIO:

Resumo .....	03
Abstract .....	04
Prólogo .....	10
<b>1. Gênese .....</b>	<b>15</b>
1.1. Sob o foco de luz transversal .....	16
1.2. Hoje é o amanhã do ontem .....	22
<b>2. Bando de Brincantes .....</b>	<b>35</b>
2.1. Traços e trajetos .....	36
2.2. Caminho entre as ideias brincantes .....	46
2.3. Um coletivo de arte .....	54
<b>3. Multiverso .....</b>	<b>63</b>
3.1. <b>Canto de Cravo e Rosa: dialética da diversidade</b> .....	<b>67</b>
3.2. <b>Jogos de inventar, cantar e dançar: diálogos imaginários, afetivos e sensoriais</b> .....	<b>82</b>
3.3. <b>Quaquarela: a cena da lógica lúdica</b> .....	<b>102</b>



4. Controverso .....	129
4.1. Criança? .....	131
4.2. Atirando o pau na brincadeira .....	138
4.3. Teatro infantil e teatro para crianças .....	151
5. Pulguinhas acrobáticas .....	164
5.1. A arte mais humana .....	165
5.2. Bando de convicções .....	174
Epílogo .....	180
Ref(v)erências .....	184
Apêndice: textos dos espetáculos .....	193
<b>Canto de Cravo e Rosa</b> .....	194
<b>Jogos de inventar, cantar e dançar</b> .....	236
<b>Quaquarela</b> .....	274



*Atenção, atenção, bando de brincantes  
Preparem papéis, rodas e diamantes  
Sacudam a cuca e aqueçam o coração  
Terra fofa, fogo vivo, água fresca, fluido ar  
Aqui é o mundo da imaginação  
Onde há jogos de inventar, cantar e dançar!<sup>1</sup>*



<sup>1</sup> Poema do espetáculo/livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Na primeira imagem, Ana Cláudia Bernarecki no espetáculo **Canto de Cravo e Rosa** (foto de Vilmar Carvalho); na segunda imagem, ilustração de Monika Papescu para o livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**; na terceira imagem, Éder Rosa no espetáculo **Quaquarela** (foto de Bruno Gomes e Kati Wichineski).

## Prólogo

As páginas que seguem apresentam uma história de amor. Há dez anos, a arte para crianças vem tomando um papel cada vez mais importante na minha profissão e em minha vida. Falo de amor, porque amor não se planeja, mas acontece. A paixão se manifesta em um rompante. O amor precisa de tempo, convivência e doação. Quando a gente ama, para poder ser amado e continuar amando, precisa estar sempre disposto a ceder, a se transformar, a olhar para si e para o outro, generosa e humildemente. Amar de verdade é muito difícil para todo mundo e, para mim, não é diferente.

A pessoa adulta que sou hoje está atravessada por todas as infâncias que vivenciei e vivencia. A pessoa adulta que sou está em permanente processo de construção, aproveitando as águas da maturidade, que, a cada dia, a cada dor, a cada alegria, mostram a beleza de amadurecer. A pessoa adulta que sou cultiva suas dúvidas no estio da reflexão e da pesquisa, enraizadas em uma prática constante. A pessoa adulta que sou bebe, amorosamente, nas águas do universo infantil e trata com carinho de sua criança interior. Essa pessoa adulta que sou é mãe e aprende a cada dia com seu filho Henrique, hoje, com cinco anos.

Sou Bacharel em Interpretação Teatral e Especialista em Teoria do Teatro pela UFRGS, onde realizei a presente pesquisa de mestrado. Em 2003, apresentei a contação de histórias **Canto de Cravo e Rosa**, de minha autoria, na Escola Curumim. Nessa contação, eu narrava, interpretava diferentes personagens, tocava violão e cantava. Após a referida apresentação, para minha surpresa, fui convidada para dar aulas nessa Escola de Educação Infantil. No início, relutei muito, por não possuir os conhecimentos de um licenciado. Ao mesmo tempo, reconheci o desafio e a oportunidade. Eu não tinha a menor ideia de que essa experiência resultaria em uma proposta de

trabalho com tamanho vulto em minha profissão e que mudaria, inclusive, a minha vida. No entanto, minha primeira preocupação foi redigir uma proposta pedagógica que norteasse as minhas ações, buscando em meus referenciais como artista (nessa época com dez anos de experiência) uma forma de trabalhar com os pequenos. Sempre me coloquei em uma posição de diálogo com as crianças, em um processo de *retroalimentação criativa*.

Confesso que fiquei bastante surpresa com a rápida e positiva repercussão de minhas aulas de *Arte e Expressão*. Em pouco tempo, tinha diversos convites de escolas e pude escolher os locais com que mais me identificava para trabalhar. Essa situação me causou uma sensação ambígua: por um lado, a felicidade desse primeiro êxito e, por outro, uma necessidade imensa de buscar, a cada dia, uma qualificação melhor. Foi nesse processo dialético entre prática e reflexão, na leitura de textos teóricos, nos debates que coordenei e presenciei com artistas da área, que apareceu a necessidade de realizar um mestrado. Toda a dedicação que resulta nessas páginas é uma sincera tentativa de aprimorar esse trabalho, que hoje atinge milhares de pessoas, e de contribuir, de alguma maneira, com a qualificação de outros profissionais da área.

Esclareço que, ao abordar a criação de espetáculos, considero os aspectos artísticos e pedagógicos profundamente relacionados entre si. Portanto, reflexões sobre a recepção estarão presentes nessa dissertação que enfoca a atividade criativa, conforme proposta de Eugênio Barba, ao falar sobre atuação:

Quando se fala do trabalho do ator, sua técnica ou sua arte, sua interpretação, com frequência se esquece de que o teatro é relação. Todas as técnicas extracotidianas do ator correspondem, do ponto de vista do espectador, a uma necessidade primária: a espera por aquele momento no qual o véu da vida cotidiana é rasgado e o inesperado rompe (BARBA, 1995, p. 60).

Dessa forma, organizei o texto em cinco capítulos, apresentando entrelaçamentos entre teoria e prática, por meio da análise de espetáculos do Bando de Brincantes. A intenção é abarcar características dialéticas com base em proposta de João Pedro Alcantara Gil, criada a partir de Karl Marx, na qual

o conhecimento é visto como um todo construído de três momentos: empírico, abstrato e concreto. O empírico é o todo caótico, o abstrato é formado por conceitos simples e o concreto é complexo, uma totalidade articulada. De acordo com MARX, a abstração é um momento necessário para o conhecimento. O empírico é aquilo observável, mas não é concreto. O concreto é a unidade do diverso, é o verdadeiro ponto de partida para se chegar ao concreto do pensamento (GIL, 1999, p. 31).

No primeiro capítulo, **Gênese**, reflito sobre a questão da proximidade e do distanciamento presentes nessa proposta de olhar para meu próprio trabalho e para o tempo em que vivo. Exponho também um breve histórico do teatro para crianças desenvolvido no Brasil até chegar à atuação do Bando de Brincantes.

O segundo capítulo, **Bando de Brincantes**, elucida o que é esse coletivo de arte e como funciona. Relata também sua trajetória até o momento, revelando ecos de minhas vivências pessoais nesse processo.

O terceiro capítulo, **Multiverso**, apresenta discussões sobre opções estéticas, éticas e pedagógicas, a partir da análise de três espetáculos do Bando de Brincantes, desenvolvendo reflexões sobre a criação de arte para crianças.

O quarto capítulo, **Controverso**, fala sobre a educação estética da criança e sobre a responsabilidade do adulto nas oportunidades de formação dadas às crianças, ressaltando o papel dele como mediador no acontecimento teatral. Discute a ludicidade e o realismo nas obras para crianças, com o objetivo de elucidar a importância da compreensão do funcionamento do

pensamento infantil para dialogar efetiva e afetivamente com este. Reflete também sobre a discussão dos termos *teatro infantil* e *teatro para crianças*.

O quinto e último capítulo, ***Pulguinhas acrobáticas***, apresenta as convicções artísticas e pedagógicas do Bando de Brincantes e as questões conclusivas.

Não tenho intenção de redigir um manual de como fazer teatro para crianças. Aliás, não acho que isso seja possível, interessante ou pertinente. Tampouco tenho a pretensão de apresentar um trabalho livre de falhas.

É muito difícil escolher falar sobre si mesmo. É um risco, uma exposição. Há um medo de que pareça presunção. No entanto, o carinho e o respeito recebido por milhares de pessoas que acompanham o trabalho desenvolvido (crianças, pais, professores, artistas e interessados na área), bem como das instituições que nos respaldam ao nos contratar, não permitem que me exima da responsabilidade de refletir publicamente sobre as ações do Bando de Brincantes.

Para finalizar, saliento que, quanto mais estudo, mais sinto a necessidade de aprender. É um caminho que pretendo percorrer por toda a vida, com a segurança de que, a cada dia, novos pequenos mestres estarão dispostos a me revelar mistérios incríveis sobre a infância.



*Do ovo, o pintinho saiu: piu, piu!  
Da barriga, o gato nasceu: legal! miau!  
De uma estrela-do-mar quebrada...  
Opa! Duas estrelas marinhas de fada  
E a árvore de onde vem?  
E a flor saiu de onde?  
Devo perguntar a quem?  
Essa questão se responde?<sup>2</sup>*



---

<sup>2</sup> Poema do espetáculo/livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**. As duas primeiras imagens são de cenas do espetáculo. A terceira imagem é de um momento do ensaio geral, contando com Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Anderson Gonçalves, eu, Beth Mann, Carmem Lima, Renato Muller e Marcelo Rocha. As fotos são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## 1. Gênese

A metodologia deste trabalho foi criada com base no pensamento dialético já citado, o qual, conforme Gil (1999), é constituído pelos aspectos *empírico*, *abstrato* e *concreto*. Esses *três momentos* da construção do conhecimento não se dão de forma sucessiva e organizada em etapas estanques, mas sim, são profundamente atravessados uns pelos outros. A forma como as teorias são assimiladas dependem dos conhecimentos, valores, experiências e características de cada um. As práticas são modificadas conforme as reflexões e informações resultantes de momentos de abstração.

O conhecimento de cada pessoa é construído de forma bastante particular nessa relação entre vivências empíricas e abstratas, bebendo na experiência coletiva de sua comunidade, na história de sua nação e de toda a humanidade. O concreto, conforme Gil (1999) é a *unidade do diverso*, ou seja, é onde se encontra a existência de relações que unem experiências empíricas e abstratas, resultando no *concreto do pensamento*, o qual passará a influenciar novas práticas, em um movimento contínuo.

Coerente com essa abordagem, neste capítulo apresento vivências pessoais, bem como, informações acerca do desenvolvimento do teatro para crianças no Brasil, as quais considero determinantes na construção do processo de trabalho do Bando de Brincantes, aqui analisado.

Nas linhas a seguir, refiro também a posição em que me encontro enquanto pesquisadora envolvida ativamente com todo o processo. A intenção é que a informação a respeito do local em que me coloco (o qual influencia o ângulo que focalizo) seja levada em consideração na análise crítica que o leitor construirá sobre o trabalho.



## 1.1. Sob o foco de luz transversal

A brincadeira era assim: a luz entrava pela basculante do Quartelão. Assim chamávamos a peça maior do porão<sup>3</sup>, onde dormíamos e onde minha mãe, no inverno, me dava um delicioso banho morno na bacia, pois o banheiro ficava fora de casa. Quantas boas recordações do Quartelão! À tardinha, entrava uma luz pela basculante, e a Dodá, a senhora que até hoje eu e meus irmãos tratamos como “segunda mãe”, brincava comigo de adivinhar qual o vizinho que passava, conforme a sombra do sapato que era projetada na parede. Essa brincadeira era muito divertida. Somávamos a imagem ao som dos passos e, pimba: uma adivinhação! Nesse horário, o ângulo da luz estava perfeito para a brincadeira. Essa foi minha primeira experiência de apreciação do efeito que há no teatro de sombras, embora só tenha me dado conta disso depois de adulta.

Sob o foco de luz transversal, todo aquele universo foi reconstruído de forma criativa. Para mim, tão pequena, ele sempre foi assim: um mundo lúdico, afetivo, um útero aconchegante e acolhedor. Interessante é que depois de muitíssimos anos sem tocar nesse assunto, esses tempos liguei e perguntei à Dodá se ela lembrava daquela brincadeira, e ela me respondeu: *Mas como tu te lembra disso, pessoa? Tu era tão pequeninha, guria!* Ao mesmo tempo, o porão tinha acesso a um pátio amplo e iluminado, onde eu e meus irmãos podíamos brincar à luz do sol, quando não estávamos no Colégio São Luiz. Educação sempre foi prioridade para minha mãe, a incansável professora Sandra.

As reflexões do mestrado me fizeram ter consciência do quão profunda é a relação entre minha primeira infância e o amor e o respeito com que me dedico à arte para crianças. Percebi, dessa maneira (e utilizo isso em todos os cursos que ministro para educadores), que não podemos

---

<sup>3</sup> Local alugado por minha família e organizado como uma residência.

aprimorar o trabalho com crianças se não reconhecermos nossa infância interior, recordando-a, reelaborando-a e ressignificando-a. Por isso refiro, com muito carinho, o porão onde morei, dos dois aos seis, quase sete, anos de idade. Um porãozinho, que, por ser um tanto escuro, mostrava o desenho da luz. O negativo que se revela no breu, fazendo com que a imagem venha à tona.

Por outro lado, pensar o teatro para crianças, a partir da prática do Bando de Brincantes, é falar de algo que está acontecendo agora, de fatos recentes e de projetos futuros. Acima de tudo, é refletir sobre uma prática com a qual estou envolvida até os ossos: profissional, ética e afetivamente. Embora reconheça os riscos que esse envolvimento traz, e não os menospreze, essa relação dicotômica, de olhar de dentro e de fora simultaneamente, já me é familiar. Reconheço nela a potencialidade da experiência e a fragilidade na ausência do distanciamento necessário à visualização do quadro como um todo.

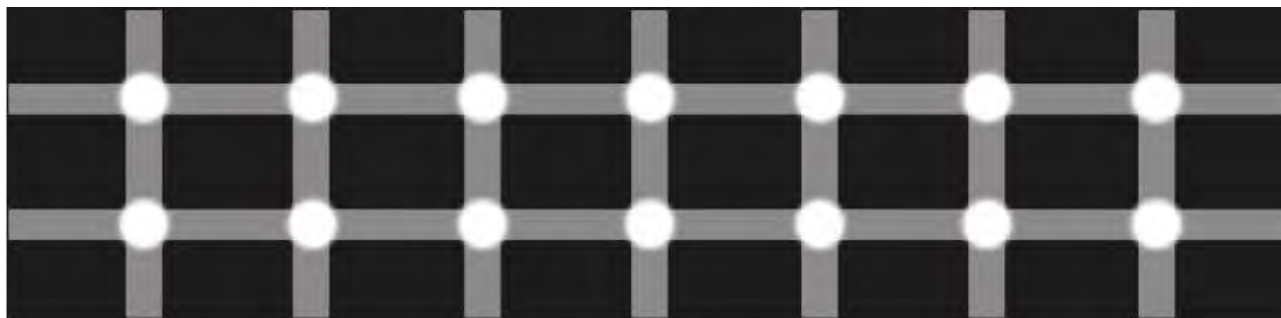
Como artista, trabalhei como atriz e diretora em um mesmo espetáculo, por mais de uma vez. É uma sensação paradoxal, porque, ao mesmo tempo que sou uma atriz que compreende exatamente o que a direção quer (embora nem sempre consiga executar), nunca serei uma diretora com a real noção do resultado final da cena, pois perceber o espetáculo dentro da ação é completamente diferente de assistir a ele desde fora. Ao mesmo tempo, essa realidade incentiva uma participação mais efetiva da equipe, no que concerne a sugestões para a cena.

Como refletir sobre o resultado desse experimento? Primeiramente, aguçando a percepção ao máximo e, depois de realizar as apresentações, escutar as considerações do público e da crítica. Até hoje, o retorno é bastante positivo. É isso que faz com que me encoraje na perigosa e fascinante aventura desta dissertação. O desafio aqui é duplo: por um lado, vou falar de um

coletivo de arte de que faço parte e coordeno; por outro, vou relacioná-lo com aspectos do tempo em que vivo.

Parto da reflexão de Agamben, quando afirma:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2009, p. 62).<sup>4</sup>



Uma característica pessoal que me aproxima das imagens criadas pelo autor é o fato de, desde os onze anos, conviver com uma miopia que hoje atingiu os vinte e dois graus. Desde cedo, meu problema visual me ensinou que o que vejo não é necessariamente o que os outros veem e que não é sem esforço que posso delimitar o que vejo nas sombras do que não vejo. Preciso ter uma relação intencional e consciente com o sentido da visão e, a todo o momento, preciso aceitar que é necessário rever e, a partir daí, talvez reviver e reelaborar. Ciente de que não posso ver tudo, observo meu próprio tempo e minha própria arte, objetiva, acadêmica e afetivamente. A intenção é estabelecer

---

<sup>4</sup> Mantenha fixo o olhar na imagem e veja não as luzes, mas o escuro, contando os pontos pretos. (Imagem de ilusão de ótica cedida pela agência publicitária Propaganda Futebol Clube).

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo* (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A reflexão é sempre processo. Ivan Izquierdo (em conferência de abertura do congresso da ABRACE<sup>5</sup>, de 2012) afirmou que trazemos à consciência lembranças selecionadas da memória, que nunca recontam o fato concreto com precisão, pois dialogam com a subjetividade, os referenciais e as percepções de cada um.

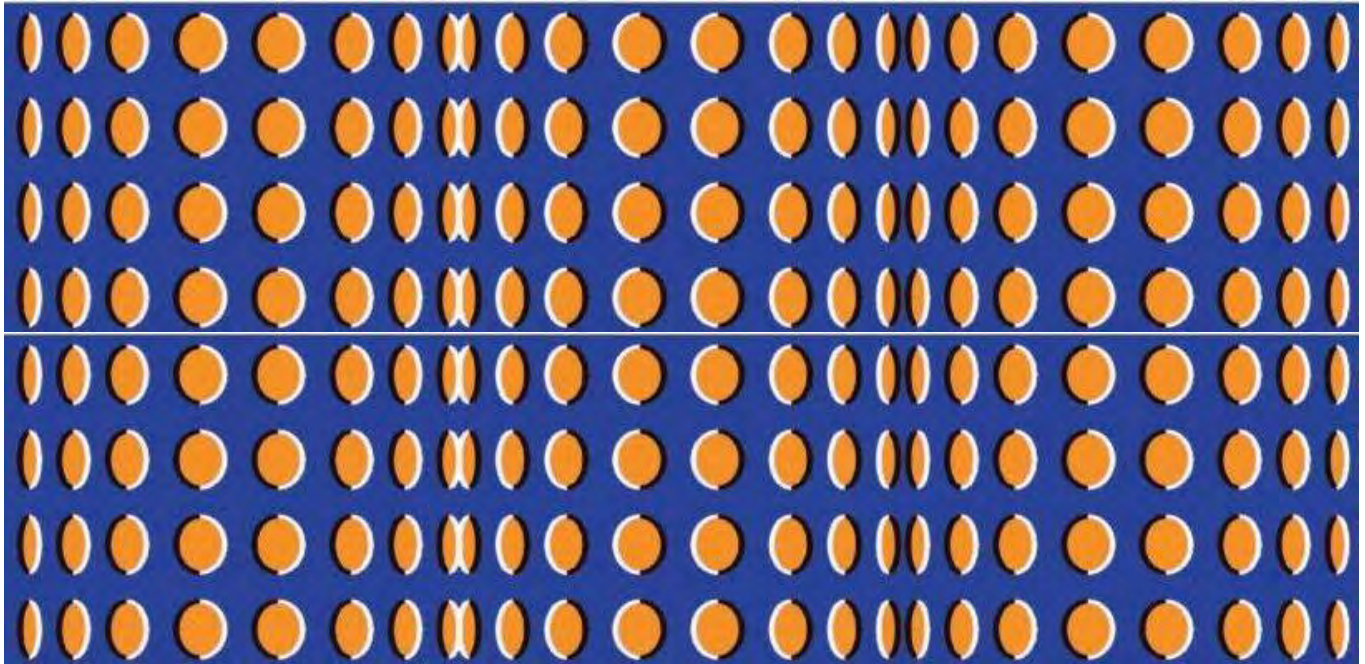
O enorme envolvimento emocional que tenho com o trabalho, muitas vezes, impediu uma análise técnica objetiva. Apesar disso, procurei utilizar a lente do distanciamento crítico para refletir sobre ele e convido a todos para que façam o mesmo: leiam com o coração disposto e a razão alerta.

---

<sup>5</sup> Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE).



Foco em movimento.



Movimento em foco<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Imagem de ilusão de ótica cedida pela agência publicitária Propaganda Futebol Clube.

## 1.2. Hoje é o amanhã do ontem

Tinha 4 anos e estava sentada na calçada, matutando. Naquele tempo, uma criança sozinha em frente à sua casa ainda era uma cena possível. Pensei, pensei e saí correndo pelo corredor que dava acesso à porta do porão, pelos fundos. Entrei em casa, exultante, e disse: “Mãe! Eu já sei! Hoje é o amanhã do ontem”.

A criança que fez essa descoberta vivia em um tempo distinto, em diversos aspectos, do que vivemos hoje. Não havia computador nas residências, não havia celular ou *Internet*. Telefone residencial era para poucos, o que não era o caso da minha família. Naquele tempo, as pessoas escreviam cartas e mandavam telegramas... Sou contemporânea dessa realidade. Sou contemporânea da explosão virtual. Todos somos contemporâneos de inúmeras contemporaneidades sincrônicas e diacrônicas distintas, conforme o contexto.

Assim, se *hoje é o amanhã do ontem*, considero importante comentarmos brevemente a trajetória do teatro para crianças no Brasil, buscando refletir o *hoje* dos espetáculos do Bando de Brincantes, a partir do *ontem* da área na qual está inserido.

A origem do teatro infantil no Brasil ocorre no século XVI, com o teatro catequizante do padre José de Anchieta. Conforme Gil:

Centrada na formação do homem moral que serve a Deus, os jesuítas implantaram a pedagogia cristã no Brasil, no sentido de educar a vontade, educar o caráter da população colonizada. E, durante mais de dois séculos, esta pedagogia se fez por meio de autos, dramas e tragédias (1999, p. 105).

No século XVII, Dudu Sandroni (1995) afirma que, apesar de Sábado Magaldi (1962) defender *um vazio de dois séculos* na arte teatral brasileira, encontrou

no livro de Luiz Edmundo O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-reis, um relato acerca do teatro de marionetes que se fazia com frequência pelas ruas da cidade para deleite das crianças e do povo em geral (SANDRONI, 1995, p.21).

Esse teatro de marionetes acontecia pelas ruas do Rio de Janeiro e vivia das doações espontâneas do público. Vale destacar a imensa importância que o teatro de bonecos ocupa na cena brasileira e sua relação com o nascimento do teatro profissional para crianças, com atores. No século XX, Maria Clara Machado escreve suas primeiras peças para teatro de bonecos, e Ilo Krugli os utiliza de forma revolucionária, junto com o teatro de atores.

Segundo Sandroni (1995), no século XVIII, as crianças interpretavam peças para agradar os adultos. Eram consideradas como mitos infantis e, muitas vezes, verdadeiras torcidas disputavam notoriedade, a partir da competência das atuações de cada intérprete mirim. Já Carlos Augusto Nazareth informa que *o nosso teatro no passado, não se preocupou com a criança como espectador. O que então se chamou de teatro infantil foi o teatro feito por crianças para adultos* (2012. p. 34).

Segundo Lúcia Benedetti, a princesa Isabel fazia teatro infantil, *nos longes de sua adolescência, talvez orientada pela condessa de Barral* (1969, p.75). Como nas demais cortes do mundo à época, a princesa representava em francês, idioma que era considerado a língua oficial da cultura.

Benedetti afirma que, no fim do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro, houve a realização de *alguns teatrinhos de sombras, que, durante algum tempo, foram as delícias das*



*crianças* (1969, p. 47). Conforme a autora, esses trabalhos eram influenciados pelo enorme sucesso do teatro de sombras realizado por Henri Rivière e Caran d’Ache, em Paris.

Sandroni (1995) esclarece que, no final do século XIX, surge o teatro escolar, no qual as crianças representavam textos moralizantes. Segundo o autor, esses precursores de uma literatura dramática propriamente dita eram inspirados em traduções de textos estrangeiros, destinados à representação feita por crianças. Embora ainda não seja o princípio de uma cena profissional, autores como Nazareth (2012) e Sandroni (1995) destacam o nome de Figueiredo Pimentel (1869-1914), na prática desse teatro didático, com o intuito de que as crianças aprendessem a decorar, a recitar e a se desembaraçar em público. Sandroni diz que Pimentel pressupõe que as crianças, em geral, tendem a se portar mal e embasa sua afirmação reproduzindo uma citação na qual Pimentel fala que *a criança que brinca não pensa* e que seus instintos às levarão *à mentira, à perversidade e aos maus costumes* (p.42). Assim, o teatro escolar de Pimentel segue o tom das peças jesuíticas, com a pretensão de doutrinar moralmente crianças e adultos. Benedetti afirma que Pimentel não foi propriamente um autor teatral, ao declarar que

a obra assinada por Figueiredo Pimentel não apresenta uma coleção de originais, mas de peças traduzidas “coleccionadas” do francês, talvez português, pois não há maior indicação de origem (1969, p. 100).

A autora destaca também a contribuição de Eustórgio Vanderley para o teatro escolar, afirmando que ele *fez o seu trabalho no dia a dia, publicando em revistas, suplementos e possivelmente em almanaques* (p. 99).

Sandroni (1995) refere que uma fase seguinte, que ele intitula de *O Teatro Nacionalista*, é protagonizada por Coelho Netto e Olavo Bilac. Esses autores produzem textos para fomentar sentimentos patrióticos nas crianças que iriam recitá-los. Para exemplificar essa intenção,

reproduzo um fragmento de texto publicado no livro **Teatrinho**, da Editora Elos, no Rio de Janeiro.

Este livrinho encerra, na sua singeleza, não apenas preceitos de moral mas, acima de tudo, exemplos da mais bela faceta do espírito humano, que a literatura dominante, em rígida e estranha coesão, se empenha para destruir: o sentimento ou sensibilidade (COELHO NETTO, 1960, p. 7).

Na peça **Uma Lição**, representada no início do século XX, Coelho Netto apresenta o diálogo entre um avô e seu neto que está decorando um texto em francês para ser apresentado na escola. O avô discursa sobre o absurdo de representar em francês no Brasil, defendendo a utilização da língua pátria, como faz na fala em que afirma que *nosso “jour de gloire” ainda está nas trevas da indiferença, e só o poderemos ter quando raiar nos corações o sentimento do patriotismo* (1960, p.17). Até esse momento, a encenação ainda era algo rudimentar, e o discurso do texto literário, o foco central de todas as propostas.

Segundo Benedetti (1969), Coelho Netto e Olavo Bilac assinaram o primeiro volume de teatro infantil do Brasil, publicado em 1905, pela Livraria Francisco Alves. A autora informa que *todas as peças têm um fundo educativo e são eminentemente didáticas* (p. 82).

É também Benedetti quem informa que o autor Carlos Góis teve seus primeiros trabalhos publicados em 1915. Segundo a autora, embora esses trabalhos fossem dirigidos às crianças, ainda não poderiam ser considerados como teatro infantil, o que vem a ocorrer quando Góis realiza a opereta **Branca de Neve**. Benedetti declara que *era um grande espetáculo, teatro para valer, em três atos e música do maestro russo Alexandre Weisseman* (1969, p. 91).

Carlos Góis, seguindo o caminho trilhado pelos colegas já citados, escreveu inúmeros textos para serem representados em escolas, com o intuito de passar mensagens morais, promovendo os

costumes e valores dominantes em sua época. O livro **Theatro para crianças**, ao qual tive acesso em sua quarta edição (1936), traz o texto **Branca de Neve** ao lado de diversas outras cenas. Essas últimas não alcançam a qualidade dramática da referida opereta (baseada em popular conto de fadas), apesar de apresentarem um certo ritmo cênico, diferentemente das obras dos autores precedentes.

Sandroni (1995) situa na década de 1930 as primeiras preocupações com a *carpintaria teatral*. Embasa sua afirmação em duas obras que foram publicadas na época e que, segundo ele, pretendem funcionar como manuais do fazer teatral: **A Teatrolgia Infantil** (1933), de Felix Carvalho e **Teatro para crianças** (1938), de Joracy Camargo e Henrique Pongetti.

A seguir, surge o teatro para crianças, enquanto linguagem artística destinada a um público específico. Recorro às palavras de Lúcia Benedetti para narrar um importante capítulo dessa história:

No verão de 1948 apareceu no Rio uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se “Juca e Chico” e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe foi ver o espetáculo e sentiu desejos de fazer também ele, um espetáculo para crianças. Pelo telefone convocou uma escritora para lhe dar o texto dentro de trinta dias. A escritora é a mesma que aqui está batendo essas linhas. Sua experiência de teatro imensa, porém como espectadora. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Góis, nos velhos tempos de escola. Nada mais. O velho e lírico empresário achou que aquilo era mais do que suficiente. Vá ver “Juca e Chico”, a peça que está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero” (BENEDETTI, 1969, p. 103).

Assim, foi escrito **O Casaco Encantado**. Vê-se o quão recente é a história do teatro profissional para crianças no Brasil. Sandroni (1995) afirma que é com o *Teatro do Gibi*, em 1944, projeto do embaixador Paschoal Carlos Magno, que se inicia a prática do teatro para crianças, feito por atores adultos. No entanto, o autor concorda com Nazareth (2012) e Camarotti (2005), quando

situam o marco inicial do trabalho profissional de teatro destinado à infância em 1948, a partir da estreia de **O Casaco Encantado**, de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro. A própria Benedetti declara que *tinha sido lançado o teatro para crianças fora dos moldes habituais. Nem escolar, nem amadorístico, mas o teatro como espetáculo de arte* (1969, p. 105).

O texto foi escrito em quinze dias, e a autora afirma que o criou refletindo em uma *história em termos de “visão e audição” em lugar de pura narrativa* (1969, p. 104). O empresário Francisco Pepe não deu prosseguimento à produção. A seguir, Benedetti apresentou o trabalho a Carlos Magno, o qual viabilizou a montagem de **O Casaco Encantado** pela renomada *Cia Artistas Unidos*, resultando em uma carreira de sucesso, com apresentações por todo o Brasil.

Como funcionou bem no seu serviço de alavanca, essa pequena peça para crianças! Poucos meses depois já o teatro Ginástico apresentava “O Sítio do Pica-Pau Amarelo”, de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira e no Fenix Maria Della Costa estrelava “O Anel Mágico”, de Rebelo de Almeida. Grupos de artistas jovens se reuniam pra fazer peças, montar, dirigir. (...) O Serviço Nacional de Teatro se interessou em ajudar o novo teatro infantil. E muitas subvenções foram dadas para a montagem de novas peças (BENEDETTI, 1969, p. 106).

Benedetti (1969) informa que em 1952 passou a vigorar a Lei Jorge de Lima, que ofertava prêmios em dinheiro para os melhores autores de teatro infantil em cada ano. Refere também o trabalho realizado por Fábio Sabag, na televisão carioca. Conhecido por *teatrinho das duas horas na televisão*, a programação oferecia, a cada domingo, uma peça nova para crianças, permanecendo no ar por dez anos, ininterruptamente. A autora diz ainda que, em 1962, o Serviço Nacional de Teatro buscou criar um curso de teatro infantil, cujo conteúdo era formado, prioritariamente por conhecimentos de literatura para crianças. O programa foi experimentado no Conservatório Nacional de Teatro, mas acabou sendo suspenso com a intenção de priorizar a publicação de livros sobre o tema. Benedetti comenta que, a partir das discussões em que

participou, chegou-se à conclusão de que um possível curso de formação para profissionais de teatro infantil deveria abarcar conhecimentos sobre literatura e teatro infantis, marionetes, mamulengos, sombras e psicologia infantil.

Lúcia Benedetti tem indiscutível importância na trajetória do teatro para crianças no Brasil. A autora do texto que resultou no primeiro espetáculo profissional para crianças, em 1948, realizou uma minuciosa pesquisa histórica da área no Brasil, que foi publicada, pioneiramente, no livro **Aspectos do Teatro Infantil**, pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1969. Benedetti deu aulas sobre teatro infantil no Conservatório de Teatro, hoje UniRio, trabalhou no Sistema Nacional de Teatro e teve diversos textos premiados. A autora faleceu em 1998.

O texto **O Casaco Encantado** foi recentemente publicado, em quarta edição, pela Editora José Olympio, em 2012. A obra, embora tenha inegável valor histórico, é extremamente datada e traz cenas inaceitáveis em nossa época, como a apresentação de ideias relativas à submissão feminina, inclusive com o espancamento da mulher do mágico por seu próprio esposo. Acredito que, apesar de ser improvável uma nova montagem, a recente publicação do texto indica um maior interesse de pesquisa sobre o teatro para crianças, embora os trabalhos acadêmicos ainda sejam em número inexpressivo em relação às demais áreas.

Não cabe aqui relatar todos os passos dessa trajetória. No entanto, é impossível falar em teatro para crianças no Brasil sem salientar o significado de Maria Clara Machado e Ilo Krugli. Foi também no Rio de Janeiro, na década de 1950, que o teatro para a infância se consagrou como manifestação artística, a partir do trabalho de Maria Clara Machado, à frente do grupo O *Tablado*.

Nazareth (2012) menciona que *Maria Clara Machado se destaca pela excelência de sua carpintaria teatral* (p.38). Machado lança as bases da dramaturgia para crianças compondo espetáculos baseados em seus textos teatrais, os quais, por terem propostas lúdicas e poéticas, resultam em montagens com encenações inovadoras e ousadas para a época. A autora afirma que

quando escrevemos para crianças somos apenas aqueles que estão abrindo o caminho, o caminho que vai do sonho à realidade. Estamos criando, através da arte, e a partir do maravilhoso, a oportunidade do menino sentir que a vida pode ser bonita, feia, misteriosa, clara, escura, feita de sonhos e realidades (1986, p.51).

Dentre as múltiplas montagens criadas com texto e direção de Maria Clara Machado, **O Rapto das Cebolinhas** (1953), **A Bruxinha que era boa** (1954) e **Pluft, o fantasminha** (1955) são alguns dos sucessos da autora. Seus textos são montados até hoje por diversas companhias brasileiras e estrangeiras, inclusive, pelo próprio *O Tablado*. Hoje em dia, o grupo é dirigido por sua sobrinha, Cacá Mourthé, que assumiu seu comando após a morte de Machado, em 2001.

Nazareth apresenta também um comentário escrito por Ana Maria Machado, no qual ela aponta Maria Clara Machado e Ilo Krugli como os grandes marcos do teatro para crianças no Brasil. Krugli revoluciona a cena teatral nos anos 1970, com a encenação de **Histórias de Lençoes e Ventos** (1973). Segundo Ana Maria Machado,

num espetáculo do Ilo, tudo chegava de maneira nova e integrada para uma celebração conjunta com a plateia, numa espécie de ritual mágico: bonecos, atores, música, dança, cenários, adereços, iluminação. Altamente sofisticado em termos estéticos, mas perfeitamente ao alcance da sensibilidade infantil devido a seu poder simbólico e a sua verdade interior, Ilo Krugli foi um fenômeno ímpar (2012, p.40).

Saliento que Krugli continua trabalhando ativamente na cena teatral brasileira, à frente do *Teatro Ventoforte*, em São Paulo. Em 2013, o grupo apresentou **Histórias de Lenços e Ventos**, com texto e direção de Ilo Krugli, que também fez parte do elenco.

Com o surgimento do teatro para crianças em caráter profissional, muitos artistas passaram a pesquisar distintas linguagens e possibilidades de cena, valorizando a ludicidade e buscando uma forma de comunicação efetiva com a criança, sem subestimá-la. Por outro lado, herdeiros do teatro escolar e jesuítico persistem até hoje, com montagens *didatizantes*. Eles reproduzem formatos de propostas teatrais nos quais a criança deve aprender as normas sociais estabelecidas para obedecer a elas, sem que tenha o incentivo de desenvolver o pensamento crítico e a autonomia criativa para buscar suas próprias conclusões.

Segundo Gil, na década de 1970, nas escolas, *o tecnicismo se apropria do teatro para aplicar métodos de ensino eficientes e produtivos* (1999, p. 123). As peças eram criadas para contribuir com o objetivo das escolas, as quais, conforme Gardner, *foram planejadas para produzir um tipo de cidadão que é desejado pela sociedade* (1998, p. 259).

Na educação tecnicista, a criança é excluída do processo criativo e passa a ser treinada para estar condicionada a ver o mundo a partir de verdades pré-estabelecidas, sem ser convidada a repensar, a avaliar e a transformar. Assim, multiplicam-se discursos e lições de moral em linguagens repletas de abstrações, em uma forma de comunicação bastante alheia ao modo de pensar da criança.

No pensamento infantil, fantasia e realidade convivem harmoniosamente, pois é por meio da ludicidade que a criança encontra as bases para compreender o mundo. Maria Lúcia Pupo, a

partir de entrevistas com autores e diretores que trabalham com teatro para crianças, concluiu que, *segundo eles, a instituição escolar busca antes de mais nada reproduzir o sistema social vigente e não se interessa em salientar o potencial de questionamento presente nas manifestações artísticas* (1991, p. 40). Em sua análise de textos teatrais destinados à infância, a autora afirmou que *o didatismo simplista acaba triunfando sobre uma visão da arte teatral enquanto possibilidade específica de conhecimento* (1991, p. 101).

Por sua vez, Clarice Cohn alerta que *as crianças não apenas se submetem ao ensino, mesmo em suas faces mais disciplinadoras e normatizadoras, como criam constantemente sentidos e atuam sobre o que vivenciam* (2009, p. 41). Dessa forma, é também, e prioritariamente, a partir das reações das crianças, que os profissionais de teatro, comprometidos com o desenvolvimento e o prazer infantis, buscam encontrar encenações que dialoguem de fato com os pequenos.

Acredito que um espetáculo para crianças pode não ter intenção de dar lições de moral, de ensinar como seria certo ou errado se comportar ou pretender passar algum conhecimento específico a partir do discurso. No entanto, quando os artistas escolhem uma maneira de falar, de se mover, de vestir, de cantar, de utilizar a luz e o cenário, todos esses elementos trazem consigo inúmeras significações. Tudo o que está em cena comunica e precisa ser criado com arte e responsabilidade. Infelizmente, certos espetáculos que são definidos como “só pra divertir”, reforçam padrões de comportamento e preconceitos disfarçados no riso alienado, mas politicamente comprometido, que ratifica verdades prontas do senso comum sem instigar a autonomia de pensamento para a análise crítica das mesmas.

Abordar ou não conteúdos educativos específicos não determina a qualidade artística da obra e é uma opção dos artistas. No entanto, ter uma concepção pedagógica não é uma opção. Dizer que



um espetáculo não tem um caráter pedagógico é uma inverdade. Quem afirma isso revela eximir-se de qualquer responsabilidade nesse sentido. Como afirma Vygotsky, *a ausência de filosofia é em si mesma uma filosofia bem definida* (2007, p. 89).

Assim, ainda que a peça não elucide um conteúdo específico, não cite informação precisa e não conte história determinada, sempre terá um caráter pedagógico e educativo, independente de o criador ter a dignidade de assumir suas opções ou de estar ciente delas. Todos os signos que são colocados em cena serão apreendidos pela criança. Ao mesmo tempo, se ela percebe uma movimentação extracotidiana, passará a buscar essas possibilidades em seu corpo; se aprecia uma canção, será incentivada a cantar; se percebe que um ator se transforma em diferentes personagens ou figuras, poderá se identificar e buscar transformações em si mesma.

Em Porto Alegre, inúmeros artistas têm realizado trabalhos de reconhecida qualidade nas últimas décadas, respeitando a criança e instigando suas distintas percepções. Cito, como exemplos, a Cia. de Teatro *Stravaganza*, a Cia. *Caixa do Elefante*, o grupo *Cuidado que Mancha*, as peças para crianças dirigidas por Airton de Oliveira, as criações de Cláudio Levitan, da Íris Produções ou da Cia *Ato Espelhado*, dentre outros. O pesquisador Gilberto Fonseca (2010)<sup>7</sup>, ao analisar trabalhos de diretores teatrais de Porto Alegre, apresenta o enorme destaque das montagens escritas e dirigidas por Dilmar Messias, na cena cultural gaúcha, tais como **A arca de Noé** (1981), **As aventuras de Mime Apestovich do início ao meio** (1985), **Serragem, Farinha e Farofa** (1987), **Anil** (1992); **Lili inventa o mundo** (com texto de Mario Quintana – 1993), **As aventuras do avião vermelho** (com texto de Érico Veríssimo – 1995), **A vida íntima de Laura** (com texto de Clarice Lispector, 1997) e **O Hipnotizador de Jacarés** (2006).

---

<sup>7</sup> Em sua dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Gilberto Fonseca expõe um interessante panorama da cena contemporânea do teatro para crianças (consultar referências).

Tive o prazer de trabalhar diversas vezes com Messias, em especial na remontagem de **Lili Inventa o Mundo**, em 2006<sup>8</sup>, realizada para comemorar o centenário do nascimento de Mario Quintana, autor do livro homônimo, que traz os poemas apresentados na peça. Com certeza, a arte de Dilmar Messias ecoa no trabalho do Bando de Brincantes.

A menininha que fui descobriu que hoje é o amanhã do ontem. Agora, procuro contextualizar o hoje, questionando o ontem que estamos construindo para ver amanhã e o amanhã que construímos hoje.

---

<sup>8</sup> Trabalhei sob a direção de Dilmar Messias nos espetáculos *Lili Inventa o Mundo* – teatro para crianças (2006-2011); *O Mundo da Lua* – circo-teatro (2007-2011); *Misto Quente* – circo-teatro (2009-2011) e *Pão e Circo* – circo-teatro (2011). Fui também a responsável pela aprovação do projeto *Circo Girassol – 10 anos*, realizado em 2011, no qual participei como artista e produtora cultural.



*Cri-cri, zum-zum.  
Todo o dia é assim.  
Blém-blém, tum-dum,  
Rá-tá-tá, nhec-fum,  
Tu-ru-ru, plim, plim,  
Coro e banda no jardim.*

*Joaninha ao violão,  
Grilo solta o gogó.  
Mosquito? Na percussão.  
E as formigas bailarinas,  
Elegantes, todas finas,  
Dançam alegres num pé só.*

*Já chegou a Borboleta,  
Arrasando na caixeta.  
E vem junto o vagalume,  
Abre-alas de costume.  
Sapateia a centopeia,  
Estremece toda a terra,  
Sua dança nunca erra,  
Encantando a Azaleia.*

*Pois, por se falar em flor,  
Sempre coisa tão formosa,  
Bate forte o coração.  
Senhor Cravo e Dona Rosa,  
Cor, perfume e amor,  
Revelados em canção.<sup>9</sup>*

<sup>9</sup> Rubrica versada do livro **Canto de Cravo e Rosa**. Imagens desse espetáculo, com os atores Rodrigo Marquez, Diego Neimar, eu, Éder Rosa, Maico Silveira, Ana Cláudia Bernarecki e Wagner Madeira.

## 2. Bando de Brincantes<sup>10</sup>

Uma árvore não pode crescer saudável se não tiver raízes fortes. O Bando de Brincantes é fruto de uma longa trajetória que não pode ser suprimida desse relato, para uma percepção mais profunda do processo dialético de sua construção.

A palavra dialética vem do grego, **diá**, advérbio e preposição que significa separação, e **lektikós**, capaz de falar, conveniente ao diálogo. A raiz da palavra, portanto, é a mesma de diálogo, que quer dizer dualidade de razões. Historicamente, a contradição sempre fez parte do raciocínio humano (GIL, 1999, p. 29).

Assim, estando em permanente construção e transformação, os traços que desenham o trabalho do Bando de Brincantes estão sempre em diálogo com os trajetos que levaram à sua criação. Como idealizadora e artista criadora no Bando de Brincantes, a minha história com a arte é um capítulo importante para a compreensão das práticas atuais desse coletivo. É no entrelaçamento dessas vivências com as dos demais artistas, na dialética das ideias e experiências brincantes, que surge esse bando<sup>11</sup>.



<sup>10</sup> Todas as declarações de artistas que participam do Bando de Brincantes, presentes nos textos dessa dissertação, são respostas daqueles que se dispuseram a responder à entrevista que enviei por e-mail, em novembro e dezembro de 2013.

<sup>11</sup> Imagem da logomarca do Bando de Brincantes, criada pela agência publicitária Propaganda Futebol Clube, a partir de ilustrações de Monika Papescu.

## 2.1. Traços e trajetos

Quando criança, nunca fui ao teatro, mas lembro de ter visto umas poucas peças no auditório do Colégio São Luiz. Dessa experiência, o que recorro melhor é da apresentação da comédia **Julieu e Rometa**, com texto e direção da minha mãe, que era a professora coordenadora do grêmio estudantil da escola, além de lecionar Estudos Sociais<sup>12</sup>. Os atores eram alunos do que hoje chamamos de séries finais do Ensino Fundamental. Eu estava na pré-escola (atual Educação Infantil) e participava de pequenas apresentações, além de cantar no coral, no qual permaneci até o 5º ano. Nas séries finais, fui a bruxa do clássico **Branca de Neve** e a protagonista Mariana de uma adaptação que fizemos de **A Porta Mágica**, de Haroldo Magalhães. No 1º ano do então 2º grau, para a aula de literatura, escrevi uma adaptação para peça **O diletante**, de Martins Pena, situando-a na periferia de Porto Alegre. Eu atuava e dirigia. Não tínhamos um professor auxiliando nos ensaios, muito menos orientação de alguém com conhecimento na área teatral.

Outras experiências que considero muito importantes são as apresentações realizadas para minha família nas férias em Bagé, ao lado de minha prima Anelise e contando com o auxílio, apoio, entusiasmo e produção de minha amada tia Sayô Martins, que criava figurinos, adereços e coreografias. Ela era a apresentadora e a grande estimuladora dessa brincadeira expressiva. Da cultura de Bagé, fica a carne assada em fogo de chão, as bergamotas no galinheiro, o chimarrão e os muitos ditos populares, citados a cada frase, por meu pai e tios, além dos belos *compuestos* declamados por meu avô, até os cento e três anos de idade.

---

<sup>12</sup> A disciplina de Estudos Sociais englobava aulas de Geografia, História, O.S.P.B. (Organização Social e Política Brasileira), além de Moral e Cívica.

Em Porto Alegre, a partir dos sete anos, no condomínio da rua Orfanatrópio, criava apresentações com minhas amigas Kika, Marúcia, Lizi e muitas outras crianças. Por breves períodos (não mais que um ano), no salão do condomínio, fiz aulas de balé e confecção de bonecos. Além disso, criávamos histórias incríveis, como os “mapas do tesouro”, com a Lívia, e as brincadeiras de detetive, com direito a coreografia de abertura nas escadas do prédio da Kika, com todas as meninas. Em minha história nos caminhos que levaram à arte, a parceria criativa e o apoio de minha irmã Cristiane, em todos os momentos da minha vida, com certeza, foram determinantes e imprescindíveis para que tudo isso fosse possível.

De 1991 a 1993, participei de oficina de teatro<sup>13</sup> ministrada pelo professor Clóvis Massa, no Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Nesse período, nesse colégio, aprendi a tocar violão, cantava no coral e descobri que temos de nos posicionar, ter opinião e agir em relação às questões sociais. Participava de passeatas e de discussões com os colegas. Embora estivesse longe de ser uma aluna exemplar, sempre passava de ano.

Nas oficinas de teatro, percebi que era preciso olhar e enxergar o outro de verdade; estando entregue ao trabalho coletivo de corpo e alma, pois, sem isso, não é possível improvisar uma cena. Nessa época, aprendi a ler partitura, estudando flauta com Mário Marmontel, na Casa de Cultura Mario Quintana.

Em 1991, assisti a dois trabalhos que me marcaram muito: **Antígona, ritos de paixão e morte**, na Terreira da Tribo, com o grupo *Ói nós aqui traveiz* e **A galinha idiota**, com atuação de Sandra Dani, direção de Luiz Paulo Vasconcellos e assistência de direção de Clóvis Massa. Essas duas peças me ensinaram o que era teatro de verdade, me ensinaram que a genuína arte teatral

---

<sup>13</sup> Oficina gratuita realizada pelo projeto *Descentralização da Cultura*, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.

desestabiliza, apresenta perguntas instigantes e não respostas prontas; mexe com os sentidos e as percepções.



A Roupas Nova do Rei (1994)



Panis et circenses... (1994)

Iniciei minha atuação profissional na Trupe de Experimentos Teatrais Bumba Meu Bobo, dirigida por Jessé Oliveira. Em 1994, a Trupe realizou dois espetáculos: **A Roupas Nova do Rei**<sup>14</sup> (teatro para crianças), com texto adaptado por Roberto Oliveira, a partir da obra de Hans Christian Andersen e **Panis et Circenses... para o povo**<sup>15</sup> (teatro de rua), com roteiro de Jessé Oliveira, o qual a definia como *uma comédia farsesca sobre a alienação do prazer na sociedade de consumo* (2010, p.37). A partir de então, comecei a viver teatro diariamente.

Todos os nossos ensaios eram permeados por fervorosas discussões éticas e estéticas. Jessé Oliveira me ensinou que o teatro para crianças deve convidá-las a decodificarem ativamente os diferentes signos, por meio de todas as percepções possíveis. Oliveira me mostrou que o teatro de rua é uma importante ferramenta político-social para viabilizar a democracia cultural e que é um veículo importante para dialogar criativa e respeitosamente com a cultura popular. Como ele mesmo diz, *o teatro de rua é, antes de tudo, meio e fim no que*

<sup>14</sup> Na foto, Tânia Farias, Maíz Junqueira e eu. Acervo pessoal.

<sup>15</sup> Na foto, Jessé Oliveira e eu. Acervo pessoal.

*diz respeito a sua importância no imaginário das cidades e no processo de conscientização política* (OLIVEIRA, J. 2010, p.12).

O Bando de Brincantes herdou da Trupe Bumba Meu Bobo e do Movimento de Teatro de Rua dos anos 1990, raízes éticas consistentes, como, por exemplo, a ideia de haver um *comprometimento com a coletividade, pensando a arte teatral não como um meio de atingir o sucesso pessoal, mas como instrumento para transformar a sociedade* (OLIVEIRA, J. 2010, p.36). Além disso, o teatro de rua trabalha com *diversas camadas de interferências de outras linguagens* (OLIVEIRA, J. 2010, p.19), o que verificamos em todos os espetáculos do Bando de Brincantes.

A Trupe realizou diversos trabalhos, mas um, em especial, é diretamente relacionado à história do Bando. Em 1999, montamos o espetáculo de teatro de rua **A Guarda Cuidadosa**<sup>16</sup>, a partir de texto de Miguel de Cervantes. Nesse trabalho, a concepção do diretor Jessé Oliveira situava a peça no Rio Grande do Sul, dialogando com a origem espanhola do povo gaúcho. Assim, dentro dos experimentos de

A Guarda Cuidadosa (1999)



<sup>16</sup> Nas imagens, Rodrigo Marquez, Evelyn Ligoeki, Roger Kichalowski, Messias Gonzalez, eu, Fernanda Beppler, Janaina Pelizzon, Nando Messias, Kailton Vergara e André Mubarak. Figurinos de Raquel Cappelletto. Fotos de Jessé Oliveira.



sonoridades que realizei<sup>17</sup>, foram pesquisadas diversas cantigas de roda, das quais menos de uma dezena foi usada no trabalho. Após a estreia da peça, segui pesquisando cantigas e o universo folclórico, encantada com as sonoridades e com as inúmeras reflexões que esse material suscitava sobre o universo infantil e a cultura genuinamente popular.

Essa relação íntima entre teatro e música, que se iniciou no Colégio Júlio de Castilhos, teve continuidade em minha formação e atuação profissional. Em 1995, ingressei no curso de bacharelado em Interpretação Teatral do Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS. Nessa universidade, aprendi muito com diversos professores durante a graduação (1995-1999), a especialização (2001-2003) e o mestrado (2011-2014).

Ecoam de forma mais explícita, no trabalho do Bando de Brincantes, os aprendizados sobre teatro político, ao estudar Bertold Brecht e Augusto Boal com o professor Flávio Mainieri, com o qual também aprendi muito sobre dramaturgia, aprimorando os conhecimentos sobre a área nas discussões estéticas com o professor Antônio Hohlfeldt e técnicas com o professor Luiz Paulo Vasconcellos (depois de formada, em curso no TEPA<sup>18</sup>, em 2003).

Ainda na graduação, as professoras Maria Lúcia Raymundo e Carmem Lenora foram marcantes no desenvolvimento da percepção e da expressividade corporal, além da interpretação teatral propriamente dita. O trabalho mais vivamente presente no Bando de Brincantes é o da professora Marlene Goidanich, com a qual estudei expressão vocal em diversas cadeiras na graduação e fiz aulas particulares durante muito tempo. Goidanich fez ainda a preparação vocal de **Canto de**

---

<sup>17</sup> Trabalho de composição de trilha sonora realizado com Roger Kichalowski. Vale citar que repercutiram nesse trabalho importantes conhecimentos adquiridos com Guillermo Santiago, quando eu e Kichalowski executamos a trilha sonora do espetáculo para crianças **O Equilibrista** (1998), realizado pelo Grupo Gromerô, sob direção de Gina Tocchetto, contando com roteiro de Jessé Oliveira e grupo, com base no texto homônimo de Fernanda Lopes de Almeida.

<sup>18</sup> Teatro Escola de Porto Alegre, fundado pelos atores Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa.

**Cravo e Rosa**, e os exercícios por ela ensinados permanecem no treinamento de todos os trabalhos do Bando.

Enquanto cursava a graduação, realizei diversos cursos de extensão de teoria e percepção musical e de composição<sup>19</sup>, na Faculdade de Música da UFRGS, sempre com uma produção artística permanente.

Na especialização, além do já citado professor Flávio Mainieri, os estudos pedagógicos do professor João Pedro Alcantara Gil e as análises semióticas e estudos de recepção de Clóvis Massa, contribuíram sobremaneira para um aprofundamento na compreensão da relação da criação da obra de arte como um diálogo permanente com os referenciais do público. Pude aprofundar os estudos com os dois últimos professores nas aulas do mestrado. Também no mestrado, muito aprimorei meus conhecimentos, graças às contribuições das professoras que nomeio a seguir: Mirna Spritzer, que propiciou uma profunda percepção do processo de criação por meio de uma abordagem nada convencional da palavra; Inês Marocco, que desenvolveu reflexões sobre etnocenologia; Sílvia Nunes, que discorreu sobre aspectos da redação da dissertação; e as professoras Marta Isaacsson e Mônica Dantas, que apresentaram importantes conhecimentos sobre *performance* e o desenvolvimento de linguagens cênicas contemporâneas. Destaco, em especial, a professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, que faz parte de meus estudos teóricos sobre a infância desde o início de 2005. Os estudos de Santos contribuíram de forma imensurável na criação e concepção dos trabalhos do Bando de Brincantes.

Em 2004, realizei o primeiro espetáculo com texto de minha autoria. Chamava-se **Desencontros**<sup>20</sup>. Era teatro para adultos. Eu dirigia e atuava ao lado de Daniel Freitas, Raquel

---

<sup>19</sup> Estudei composição com o professor Fernando Mattos, durante um semestre.

Alfonsin e Paulo Bocca, contando com trilha sonora original de Christian Benvenuti, dentre outros integrantes da equipe técnica. O trabalho recebeu ótimos comentários, inclusive nas críticas redigidas por Antônio Hohlfeldt, publicadas no Jornal do Comércio.<sup>21</sup> No mesmo ano, recebi o Prêmio Habitasul Revelação Literária na Feira, pelo texto **Cristina**, que foi publicado no livro dessa edição do Prêmio<sup>22</sup>. No ano seguinte, o texto foi integrante do projeto vencedor do Prêmio Montagem Cênica<sup>23</sup>, constituindo uma das cenas do espetáculo **3X Amor e Morte**, com direção de Dilmar Messias e atuação de Adriane Azevedo e João França. Com certeza, foram fatos importantes em minha trajetória autoral.

Também em 2004, conheci o programa **Quem quer brincar?** da FAGED/UFRGS<sup>24</sup> que apoiou o trabalho que eu realizava com crianças desde 2003 e, até hoje, incentiva e reconhece as realizações do Bando de Brincantes, o qual bebe nas sábias águas de materiais fornecidos por este programa.

Como disse no prólogo, em 2003, iniciei um intenso trabalho diário, o qual chamava de encontros de *Arte e Expressão*, que foi realizado em instituições de Educação Infantil (Escola Curumim, Escola Aprender e três unidades da Mãe Comerciária). Nesses encontros, por meio de atividades que utilizavam recursos do teatro, da música, dança e literatura, eu buscava trabalhar com a *retroalimentação criativa*, construindo atividades que dialogassem com a expressividade das crianças. Assim foram criadas as canções e atividades de **Jogos de inventar, cantar e dançar e**

---

<sup>20</sup> De uma das cenas desse espetáculo, criei o monólogo **Doutor**, publicado no livro **Contos de Abandono**, pela Editora Libretos, em 2009.

<sup>21</sup> Consultar referências.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Prêmios oferecidos pelo Palco Habitasul.

<sup>24</sup> Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

os exercícios *Diálogos de mundos lúdicos*, que uso com muita frequência em cursos de formação de professores.

É interessante relatar que essa proposta de estar com a escuta atenta aos alunos iniciou bem antes, quando fui professora de teatro<sup>25</sup>, por alguns meses, na antiga FEBEM<sup>26</sup>, em 2001. Os adolescentes falavam uma linguagem própria, incompreensível para quem não fazia parte daquele grupo social. Para poder dialogar de fato com eles, busquei valorizar os conhecimentos próprios da cultura que vivenciavam todos os dias. Propus que fizéssemos uma permuta de aprendizagens e assim, começamos a trocar experiências e conhecimentos... A primeira troca foi entre as definições das palavras *mascada*<sup>27</sup> e *maniqueísta*. Trocamos também experiências expressivas. A turma realizava exercícios teatrais que eu propunha, e eles me ensinavam passos e músicas de *hip-hop*. Eu os convidava a cantar samba ou bossa-nova, comigo ao violão e com eles na percussão, e eles apresentavam outra proposta a seguir. Nesse processo, os adolescentes criaram textos, figurinos, cenário e trilha sonora de sua apresentação, a partir de fatos relevantes de suas realidades, viabilizando importantes reflexões. Dessa maneira, aprendi que, para ensinar algo, é preciso sempre estar disposto a aprender, valorizando o conhecimento dos alunos, em qualquer idade, e abrindo portas para novas experiências.

Encerrei o trabalho em escolas de Educação Infantil em 2007, quando assumi a direção do Teatro de Arena de Porto Alegre, onde lutei muito para fazer minhas ideologias virarem centenas de atividades culturais. As experiências do Arena, aliadas às da realização do Curso Superior de

---

<sup>25</sup> A convite de Christian Benvenuti, que fazia a coordenação pedagógica do projeto.

<sup>26</sup> A FEBEM (Fundação Educacional do Bem Estar do Menor), hoje chamada de FASE-RS (Fundação de Atendimento Sócioeducativo) é um órgão do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, responsável pela execução das medidas sócio-educativas de internação e de semiliberdade, aplicadas judicialmente aos adolescentes que cometem ato infracional. Foi criada a partir da Lei Estadual nº 11.800, de 28 de maio de 2002, em substituição à Lei nº 5.747, de 17 de janeiro de 1969.

<sup>27</sup> Grande volume de dinheiro.

Tecnologia em Produção Cênica<sup>28</sup>, que idealizei<sup>29</sup> em 2010, e coordenei no ano de sua implementação (2011), também ecoam no Bando de Brincantes, em especial na forma como o trabalho é administrado, criando relações profissionais comprometidas e ações empreendedoras. Nesse sentido, apresento o depoimento dos brincantes Monika Papescu<sup>30</sup> e Anderson Gonçalves<sup>31</sup>:

Tenho acompanhado o trabalho do Bando de Brincantes desde o “Canto de Cravo e Rosa”. É animador perceber um amadurecimento estético e profissional do trabalho do Bando. São poucos os grupos que se preocupam não somente com o espetáculo, mas com tudo que envolve a realidade do projeto; o espetáculo, sua divulgação, o envolvimento das crianças, o trabalho paralelo com educadores e apresentação de aspectos pedagógicos do projeto. E também a participação de eventos como o Dia do Brincar criado pelo Bando para o público infantil, adulto e estudantes. Não podemos deixar de lado o setor empresarial do Bando, sua visão empreendedora e cuidado financeiro para que todos do grupo sejam contemplados, sintam-se valorizados e honrados em fazer parte do Bando de Brincantes (Papescu).

O trabalho do Bando de Brincantes se destaca pela versatilidade dos integrantes e pela maneira como são vistos pela coordenação da Viviane Jughero. Existe uma relação aonde todos, todos mesmo, são considerados “Brincantes”. O iluminador, o bilheteiro, os atores, músicos, pessoal do apoio de mídia e divulgação, cada um é considerado parte desse todo e somos sempre tratados com muito respeito, algo difícil muitas vezes de se encontrar em coletivos artísticos (Gonçalves).

Registro a colaboração de meu irmão, Emmanuel, no que se refere ao meu aprendizado em gestão de recursos, fundamental para a administração do Bando de Brincantes.

---

<sup>28</sup> Realizado na FATO - Faculdades Monteiro Lobato, em Porto Alegre.

<sup>29</sup> Contando com a assessoria e participação dos professores Jessé Oliveira e Hamilton Braga, além dos demais professores que criaram as propostas específicas de cada disciplina.

<sup>30</sup> Ilustradora dos livros **Jogos de inventar, cantar e dançar** e **O Macaco Bacana**.

<sup>31</sup> Ator/bonequeiro do espetáculo **Jogos de inventar, cantar e dançar**, sendo o responsável, junto com Carmen Lima, pela criação, confecção e manipulação de diversos tipos de bonecos, além de atuar junto aos demais brincantes em cena.

Outro depoimento interessante sobre as práticas do Bando é o de José Renato Lopes<sup>32</sup>, estudante do Curso de Produção Cênica das Faculdades Monteiro Lobato:

Qual a melhor forma de por em pratica meu trabalho como produtor cênico do que estar ao lado da pessoa que vibra e transpira produção e além disso trata seus colegas de trabalho com o respeito e a generosidade que todos sempre queremos ser tratados ao trabalharmos com arte?

Lá fui e desde então, tanto na turnê, quanto na temporada que veio a seguir, me percebi, não só contaminado pelo fazer artístico do bando, mas já me sinto um brincante também!!!

Relatei alguns passos desse trajeto e percepções de colegas que dialogam com a realidade atual do Bando de Brincantes. Não contei os fatos de forma cronologicamente progressiva porque isso não seria possível. Essas experiências estão completamente atravessadas em um processo dialético contínuo e interminável. A todo o momento sou revisitada por essas memórias e elas ganham novos significados junto com todos os demais conhecimentos e vivências dos outros brincantes.

---

<sup>32</sup> Operador de luz (*stand by* de Miguel Tamarajó) e atual assistente de produção no espetáculo **Quaquarela**.

## 2.2. Caminho entre as ideias brincantes<sup>33</sup>

A trajetória que culminou em **Canto de Cravo e Rosa** e em **Jogos de inventar, cantar e dançar** aconteceu paralelamente, em anos de amadurecimento das propostas e de muito, mas muito suor para torná-las realidade. Em 2004, todas as escolas começaram a insistir para ter em CD as canções compostas para os encontros de *Arte e Expressão*. Em 2006, comecei a ministrar cursos de formação de professores e agentes culturais, a convite do SESC e de outras instituições. Também os professores passaram a demonstrar interesse em ter um registro das atividades, dos textos e das canções que criei. Assim, após uma seleção dentre o material produzido, iniciou a longa luta para viabilizar projetos que se concretizaram entre 2007 e 2010.

As canções foram executadas em apresentação pública, pela primeira vez, em 2005, em evento do Dia do Comerciante, realizado pelo SINDEC<sup>34</sup>, no Ginásio da Brigada Militar. Foi a primeira vez que usamos o nome *Bando de Brincantes*. Na equipe, além de mim, os músicos Toneco da Costa, Renato Muller, Jorge Vieira, Thiago Gonçalves e os atores Caio Prates, Janaina Pellizzon, João Carlos Castanha e Daniel Freitas. Depois dessa apresentação, foram realizadas algumas outras, com uma equipe menor (eu, Toneco, Thiago e Jorge, sendo que Jorge foi substituído por Éder Rosa, em 2007). Apresentamo-nos ainda, no Espaço Bastidores, contando com iluminação de Miguel Tamarajó (2006), na travessa dos Cataventos da Casa de Cultura Mario Quintana (2007) e na Feira do Livro de Porto Alegre (2007).

Enquanto as apresentações iniciais eram feitas, seguia a luta para conseguir os meios para gravar o CD. Foram escritos projetos para leis de incentivo, conquistados parceiros e, por vezes,

---

<sup>33</sup> Segundo o site Wikipédia, a tradução literal de dialética significa "caminho entre as ideias". Consulta realizada no dia 15/12/2013, no link '<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dial%C3%A9tica>'.

<sup>34</sup> Sindicato dos Comerciantes.

a ideia quase foi abandonada, devido a tantas dificuldades. Havia um belo projeto aprovado na Lei Ruanet<sup>35</sup> mas, como a maioria dos projetos brasileiros aprovados nessa lei, apesar do esforço das três pessoas que trabalhavam na captação de recursos, nunca foi obtido um real de patrocínio. A realidade das leis de incentivo cultural brasileiras mereceria uma dissertação à parte.

Ao mesmo tempo, eu e o diretor Jessé Oliveira trabalhávamos no projeto para a realização de **Canto de Cravo e Rosa**, com texto reescrito, com base na experiência de 2003, e com a proposta bastante amadurecida, devido aos estudos de Jessé sobre o universo popular brasileiro. Assim, apesar de sempre receber todas as recomendações, foi na quarta tentativa que o projeto foi aprovado no FUMPROARTE<sup>36</sup>, viabilizando a montagem.

Em 2007, estreamos<sup>37</sup>, com texto de minha autoria, direção e iluminação de Jessé Oliveira, direção musical de Toneco da Costa, figurinos de Raquel Cappelletto, cenário de Élcio Rossini e preparação vocal de Marlene Goidanich. No elenco, além de



---

<sup>35</sup> A *Lei Federal de Incentivo à Cultura* (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) é a lei que institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. Essa lei é conhecida também por *Lei Rouanet* (em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura de quando a lei foi criada). Consulta realizada no dia 23/12/2013, no link '[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei\\_Rouanet](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Rouanet)'.

<sup>36</sup> FUMPROARTE - Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Prefeitura Municipal).

<sup>37</sup> Na imagem, Maico Silveira, eu, Rodrigo Marquez, Wagner Madeira e Éder Rosa, em foto de Vilmar Carvalho.



mim, Éder Rosa, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez, Maico Silveira e Wagner Madeira. Nos anos seguintes, participaram de substituições no elenco os atores Valquíria Cardoso, Diego Neimar, Ravena Dutra e Álvaro RosaCosta. O espetáculo foi apresentado 77 vezes em 14 cidades.

Na época de estreia de **Canto de Cravo e Rosa**, ainda não havia a concepção que existe hoje do Bando de Brincantes. Ainda não se percebia que todas as ações faziam parte de uma mesma proposta artística e pedagógica. Dessa forma, havia o espetáculo **Canto de Cravo e Rosa** e o projeto **Bando de Brincantes**. Por isso, é tão difícil precisar o início do Bando de Brincantes, como o coletivo de arte que é hoje. O nome passou a englobar todas as ações, oficialmente, em 2008, mas a prática e o discurso já estavam presentes desde 2003. Assim, não há dúvidas de que a trajetória do Bando inicia em 2003, mas não tenho ideia de como fazer para contar quantos anos de existência esse coletivo de arte tem. Nasceu em 2003? Em 2005? Em 2008?

**Canto de Cravo e Rosa** teve um excelente resultado nos comentários do público e da crítica. Fato importante dessa história foi o enorme destaque que o trabalho recebeu ao ser escolhido pelo professor e crítico teatral, Antônio Hohlfeldt, em crítica publicada no Jornal do Comércio, em 04 de janeiro de 2010, como melhor espetáculo do ano de 2009, além de melhor figurino para Raquel Cappelletto; melhor direção musical para Toneco da Costa; melhor atriz para Viviane Juguero e melhor atriz coadjuvante para Ana Cláudia Bernarecki. Esse reconhecimento fez o Bando acreditar que estava no caminho certo e colocar mais energia em sua trajetória.

O livro com o texto do espetáculo foi lançado em 2009, pela Editora Libretos, contando com ilustrações de Ricardo Machado (criadas a partir de cenas, figurinos e máscaras do espetáculo, conforme ideia do diretor Jessé Oliveira<sup>38</sup>), design gráfico de Clô Barcellos, revisão de textos de Sandra Juguero e assessoria na redação final de versos de Jorge Rein, o qual comenta:

Procurei, na revisão dos versos do “Canto de Cravo e Rosa”, voltar a ouvir os sons e o ritmo das palavras que marcaram a minha infância, a essência e a raiz de todo encantamento. Para isso, precisei crescer para dentro. Não é fácil, mas compensa.

Das informações que possuo sobre a utilização do texto, sei que foi apresentado em leituras dramáticas no projeto Teatro Lido (edições 2008, antes da publicação em livro, e 2013)<sup>39</sup>, realizado em Juiz de Fora, sob a direção de Marcos Marinho. O texto também foi montado por um grupo teatral da terceira idade, em Florianópolis, no ano de 2012, sob a direção de Cíntia Lentz, além de ser utilizado em escolas.

O livro faz parte ainda dos estudos do professor de literatura da Faculdade de Erechim, Fabiano Grazioli, o qual apresentou a conferência *Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Juguero*:



<sup>38</sup> Nas imagens, ilustração criada por Ricardo Machado e foto do espetáculo, clicada por Vilmar Carvalho, comigo e Éder Rosa em cena.

<sup>39</sup> TEATRO LIDO - CICLO DE LEITURAS DE TEXTOS TEATRAIS DA AMÉRICA LATINA, realizado por Produções Mezcla/Espaço Mezcla. Acontece todos os anos, desde 2003 e, até dezembro de 2013, participaram 92 dramaturgos de 16 países da América Latina. O projeto foi premiado duas vezes pela Prefeitura de Juiz de Fora; recebeu o prêmio Myrian Muniz/FUNARTE (Fundação Nacional de Artes: instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura); o prêmio CENA MINAS/Secretaria de Estado da Cultura e o prêmio PRO CULTURA/Ministério da Cultura.

*apontamentos sobre a dramaturgia e a criança leitora* no 5º. Seminário de Literatura Infantil e Juvenil de Santa Catarina. O material integra o projeto de doutorado do professor, o qual afirmou, em conversa *online*, na rede *facebook*:

No meu projeto de tese, eu selecionei várias obras para, na tese, formar o conceito de dramaturgia para a infância. O seu livro, justamente pela questão das rubricas, é o mais interessante do conjunto. É a partir dele que pretendo criar grande parte do conceito de que te falava (Grazioli, 26/6/2013).

Depois de uma longa jornada, contando com a colaboração de artistas e parceiros, com um investimento grande da produção e com o financiamento do FUMPROARTE (que custeou, mais

ou menos 30% do investimento total), em 2010, foi lançado o trabalho **Jogos de inventar, cantar e dançar**, em livro, CD e espetáculo<sup>40</sup>. Nessa equipe, sou autora dos poemas e canções, assino a concepção geral e a coordenação pedagógica, assim como atuo no espetáculo onde canto a voz principal, como no CD.

No espetáculo, a direção de cena é de Jessé Oliveira e a direção musical e os arranjos são de Everton Rodrigues

(arranjador e produtor musical do CD). Em cena, além de mim e do Everton, os músicos brincantes Toneco da Costa, Beth Mann, Renato Müller (também presentes na gravação) e

<sup>40</sup> Na imagem, todos os artistas do elenco, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Marcelo Rocha, além de Anderson Gonçalves e Carmen Lima (brincantes bonequeiros, responsáveis pela concepção e confecção dos bonecos e materiais cenográficos). Os figurinos são de Valquíria Cardoso e a iluminação é de Miguel Tamarajó. O CD contou ainda com o músico Jorge Vieira, o primeiro a incentivar e buscar meios de viabilizar a gravação. Sempre que possível, as apresentações têm sonorização feita por Paulo Kuhn e equipe. O livro, lançado pela Editora Libretos, tem ilustrações de Monika Papescu, *design* gráfico de Clô Barcellos e revisão de Sandra Juguro.

O CD **Jogos de inventar, cantar e dançar** recebeu Prêmio Açorianos de Música como Melhor CD Infantil lançado em 2010 e ganhou espaço no Brasil e no mundo. A todo o momento, sabemos da utilização do livro e do CD em escolas e lares de diversas cidades. Em 2011, o trabalho participou da Jornada Internacional de Literatura de Passo Fundo. Em 2012, **Jogos de inventar, cantar e dançar** recebeu Troféu Especial do Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil.<sup>41</sup> Em 2013, foi lançada a segunda edição do livro/CD, com apresentações no Teatro Renascença de Porto Alegre. O trabalho foi apresentado 58 vezes em 15 cidades.

Em outubro de 2012, estreou o espetáculo teatral **Quaquarela**<sup>42</sup>. Nesse trabalho, assino dramaturgia e direção, além de atuar. Também fiz a idealização do cenário e a concepção dos figurinos. A direção musical e os arranjos são de Toneco da Costa, que está



<sup>41</sup> Os prêmios Açorianos e Tibicuera são realizações da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre.

<sup>42</sup> Na imagem, os artistas do elenco, em foto de Christian Benvenuti.

em cena, tocando violão e atuando comigo e Éder Rosa. Este último, além de participar como ator, foi responsável pela criação e confecção de materiais cenográficos e figurinos, assim como pela preparação corporal. A iluminação é de Miguel Tamarajó.

O trabalho obteve excelentes resultados de público e crítica. Novamente, o elogioso comentário redigido por Antônio Hohlfeldt, publicado no Jornal do Comércio, em 22 de março de 2013, foi de suma importância para o reconhecimento de nossa pesquisa cênica. **Quaquarela** recebeu três troféus no Prêmio Tibicuera de Teatro de 2013: Melhor Trilha Sonora, para Toneco da Costa; Melhor Ator, para Éder Rosa e Melhor Dramaturgia, para Viviane Jughero. Além disso, o espetáculo foi destacado com indicações para concorrer nas categorias Melhor Espetáculo, Melhor Espetáculo do Júri Popular, Melhor Direção, Melhor Atriz e Melhor Produção. O trabalho foi apresentado 73 vezes em 21 cidades, até maio de 2014.

Na equipe de produção de materiais de divulgação dos espetáculos, desde 2010, contamos com a arte gráfica da Propaganda Futebol Clube (com coordenação de Marcos Eizerik), configuração técnica do *site* feita por Marcelo Spalding e Tatiana Perez, locuções em áudios promocionais e institucionais de Telmo Martins (Estação Voz) e produção de VTs e edição de vídeos da Bactéria Filmes, sob a coordenação de Dani Israel e Pedro Marques. Desde 2011, Raul Fernando da Silva realiza o transporte e faz parte da equipe de apoio, em viagens do Bando. A direção de produção de todos os trabalhos é realizada por mim, contando com o auxílio de Éder Rosa, na produção executiva, além de outros brincantes, como José Renato Lopes, Michelle Perceval, Wagner Madeira e Anderson Rosa, em trabalhos específicos.

Além dos trabalhos citados, o Bando de Brincantes realiza oficinas e palestras, com regularidade. O programa de rádio **Ding Ling Rataplá**, esteve no ar durante dois anos (2010-2012), com

direção técnica de Telmo Martins. O monólogo **Romualdo, a Chácara e o Rosilho**, com textos de Simões Lopes Neto<sup>43</sup>, foi apresentado em diversas escolas de Ensino Médio do estado, comigo na atuação e na assinatura do roteiro e direção de cena de Jessé Oliveira, em 2012, ano no qual o CD **Natal Brincante** foi lançado.

Em 2012 e 2013, o Bando realizou o projeto **Maió-Mês do Brincar**, com diversas atividades. **Literatura Brincante**, onde atuo ao lado de Éder Rosa e assino roteiro e direção, fez oito apresentações na Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo de 2013 e segue em atividade em 2014. Na Feira do Livro de Porto Alegre de 2013, foi lançado o primeiro livro da *Série Diversidade*, intitulado **O Macaco Bacana**, com texto de minha autoria e ilustrações de Monika Papescu.

O Bando mantém ainda um *site* com informações e um informativo virtual enviado semanalmente, além de perfil na rede social *facebook*.

Pode parecer estranho que, em meio à exigente dedicação para o mestrado, o Bando tenha tantas atividades. No entanto, não haveria sentido em paralisar o trabalho, já que a intenção dessa pesquisa é justamente aprimorar o que está sendo feito. Por isso, considero fundamental que, paralelamente à reflexão teórica, beba-se na fonte da experiência, aqui e agora.

Como diz Gil, *a prática é o critério de verdade da teoria, pois o conhecimento parte da prática e a ela volta dialeticamente* (1991, p.7).

---

<sup>43</sup> Do livro **Casos do Romualdo** (consultar bibliografia).



### 2.3. Um coletivo de arte

Como visto, o Bando de Brincantes é um coletivo de arte que realiza diversas ações ligadas à arte e à educação, apresentando espetáculos, livros, CDs e promovendo oficinas, cursos e palestras. O Bando não foi fundado ou inaugurado. A concepção que hoje temos do Bando de Brincantes é fruto de um amadurecimento de anos, em uma trajetória na qual as diversas práticas sempre foram permeadas pela reflexão. Não houve uma concepção prévia que iniciou um trabalho, mas sim, uma trajetória de trabalho que foi delimitando uma proposta em permanente evolução.



Segundo Anderson Gonçalves,



o mais interessante no trabalho do Bando é a forma como, de alguma maneira, todos os espetáculos estão interligados e são fruto de longa pesquisa que inicia em sala de aula, na vivência professor-aluno da própria Viviane, em escolas nas classes de expressão e teatro para crianças. Essa vivência pedagógica, aliada à experiência da Viviane como atriz, faz com que cada obra tenha um viés educativo sem ser didático e chato por consequência, além de serem peças artísticas sem apelações e que apresentam conteúdo e forma muitas vezes inéditos.



O Bando de Brincantes<sup>44</sup> não é um grupo na acepção tradicional utilizada pelos grupos de teatro. Há brincantes de diferentes projetos que nem se conhecem. A noção de bando traz uma ideia de aglomerado de pessoas. É uma opção por deixar clara uma relação embasada em vínculos artísticos e éticos, em projetos específicos. Rodrigo Marquez<sup>45</sup> afirma que *o Bando de*



<sup>44</sup> Nas imagens, Jessé Oliveira, Éder Rosa, Everton Rodrigues, Toneco da Costa e eu, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>45</sup> Ator do espetáculo *Canto de Cravo e Rosa*.

*Brincantes é um coletivo de energia, alegria e compromisso, com um teatro de boa qualidade e aprofundado no teatro para crianças e adolescentes.*

Bando de Brincantes é um grupo de profissionais de áreas diversas, todos ligados à cultura, que se dedicam, profissionalmente e “na vida”, à educação e multiplicação do conhecimento pela cultura, seja ela a literatura, música, teatro, artes plásticas, todos interligados por um só projeto do “Bando de Brincantes”. (Monica Papescu)

É um bando de gente que se reúne de forma não homogênea, em trabalhos diferentes. Ao mesmo tempo é um coletivo de arte com organização profissional e fruto de uma ação autoral de todos os brincantes. O brincante Toneco da Costa<sup>46</sup> afirma que o Bando de Brincantes é

uma usina de criatividade, ensinamentos e aprendizados, um foco claro e bem definido do que seja o “fazer arte para crianças”. (...) Vejo o trabalho do Bando de Brincantes com extrema criatividade, inventivo, com o dom da simplicidade que alcança a boa profundidade. (...) É muito bom e uma grata satisfação ver os trabalhos do Bando, passando ao largo dos modismos e das mesmices, deixar marcas, estimular sensações e o privilégio de ganhar muitos e muitos novos amigos. O trabalho do Bando me faz bem.

Para o brincante Everton Rodrigues<sup>47</sup>,

o Bando de Brincantes é um grupo de pessoas muito sérias. Liderados pela verve criativa de Viviane Juguero e muitas vezes contaminados por seu entusiasmo, um grupo de artistas com capacidades e vivências distintas que é capaz de produzir arte com um único propósito: o desenvolvimento da criança. É um grupo de pessoas dispostas, com diferentes formações e capacidades, reunidos para fazer arte para crianças, respeitando seu imaginário e apostando em seu desenvolvimento.

Marcelo Rocha<sup>48</sup> diz que

---

<sup>46</sup> Músico do espetáculo e do CD **Jogos de inventar, cantar e dançar** (sendo o arranjador da música **Canção do Bebê**); diretor e arranjador musical do espetáculo **Canto do Cravo e da Rosa**; diretor, músico, ator e arranjador musical do espetáculo **Quaquarela**; músico e arranjador do CD **Natal Brincante**.

<sup>47</sup> Produtor musical do CD, diretor musical do espetáculo e músico no trabalho **Jogos de inventar, cantar e dançar**.





o trabalho do bando de brincantes é lúdico, e o legal é que contagia, não só a gurizada, como a nós, que fazemos o espetáculo acontecer, e ao público adulto, resgatando em todos nós a criança interior.

Já Jorge Rein declara:

Vejo o Bando como um gesto lúdico, um jeito meigo e cúmplice de participar do universo infantil sem a prepotência – tão comum nos adultos – de impor regras ao jogo. Talvez venha daí, dessa postura de respeito à criança, a sintonia que os brincantes conseguem com seu público. (...) Acredito que existem diversos caminhos, ruas, estradas e avenidas que conduzem a criança até a arte e vice-versa. Identifico no Bando um desses tantos acessos. Com certeza não é um beco.

Miguel Tamarajó<sup>49</sup> define o Bando<sup>50</sup> como *peessoas que acreditam no que fazem, e o fazem com todo o amor*; Éder Rosa<sup>51</sup> afirma que o Bando de Brincantes é *alegria, prazer e responsabilidade*; Marlene Goidanich<sup>52</sup> diz que é *um trabalho sério e muito musical que respeita a inteligência das crianças e* Telmo Martins<sup>53</sup> o define como *a união de pessoas que mantém o lúdico e a pureza do coração infantil, independente de idade*. Já José Renato Lopes diz que

é um coletivo de pessoas que percebem o teatro como uma forma de brincadeira e que generosamente convidam, acolhem outros artistas e técnicos que acreditam acrescentarem algo em suas propostas. Em minha opinião, ainda é mais que isso, é uma trupe sonhadora e ao mesmo tempo com o “pé no chão” e muita simplicidade, muito respeito e carinho ao fazer artístico.

<sup>48</sup> Percussionista brincante de **Jogos de inventar, cantar e dançar**.

<sup>49</sup> Iluminador dos espetáculos **Jogos de inventar, cantar e dançar** e **Quaquarela**.

<sup>50</sup> Nas imagens, Carmem Lima, Anderson Gonçalves e Marcelo Rocha, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski. Por fim, Diego Neimar, em foto de Vilmar Carvalho.

<sup>51</sup> Ator do espetáculo **Canto de Cravo e Rosa** e **Quaquarela**, no qual realizou preparação corporal e criação e confecção de materiais cenográficos. Atua como oficina e artista em diversas iniciativas, além de fazer produção executiva, junto comigo, em todos os trabalhos.

<sup>52</sup> Preparadora vocal do espetáculo **Canto de Cravo e Rosa**.

<sup>53</sup> Diretor técnico do programa de rádio **Ding, Ling, Rataplá**, produtor de áudio, cantor e criador de arranjos vocais em **Natal Brincante** e diretor técnico e locutor de áudios promocionais e institucionais de espetáculos e eventos.

A brincante Beth Mann<sup>54</sup> declara:

Vesti a camiseta da ideia Bando, porque sabia que não era somente o Jogos..., nem somente o Canto de Cravo e Rosa ou Quaquarela , etc, mas uma ideia diferenciada de ensinar e envolver crianças, instigando a sua imaginação, apurando seus sentimentos e ajudando, com isso, na formação do seu caráter. (...) ser brincante é não perder de vista este conceito, esta atitude diante da educação infantil.

Para ela, o Bando de Brincantes

pode ser uma pessoa, um grupo ou vários grupos, que se formam em torno de trabalhos específicos para crianças, que tem uma linha conceitual e pedagógica que os identifica, uma filosofia de relacionamento entre si e com o público.

Gosto de dividir experiências e de trocar ideias. Para isso, preciso trabalhar com pessoas que tenham atividades em lugares diferentes, com propostas diferentes, para estar sempre renovando os referenciais. A diversidade impregna minha prática sob todos os ângulos possíveis e, por isso, preferi constituir um bando. Nele, as pessoas poderiam participar da forma como se dispusessem, assumindo suas responsabilidades e realizando outros projetos extra bando, conforme seus interesses profissionais.

O depoimento de Ana Cláudia Bernarecki<sup>55</sup> contribui nesse sentido:

o rumo que meu trabalho tomou nos últimos 2 anos puxou meu olhar e minha dedicação de forma muito intensa para o circo, tanto que dentro de Canto de Cravo e Rosa, o fazer circense está muito presente na minha atuação  
Pra mim, ser uma brincante e pertencer a esse bando é acreditar que novas brincadeiras sempre serão possíveis e que a velha brincadeira chamada Canto de Cravo e Rosa ainda é muito presente e viva dentro do Bando.

---

<sup>54</sup> Cantora brincante (vocais), no espetáculo e no CD **Jogos de inventar, cantar e dançar**.

<sup>55</sup> Atriz do espetáculo **Canto de Cravo e Rosa**.



Minha experiência artística sempre esteve vinculada à cultura popular, em grande parte devido ao envolvimento do diretor Jessé Oliveira com a expressão do povo brasileiro. Assim, a palavra *brincante*, muito utilizada para designar os participantes de folguedos nacionais, me pareceu extremamente conveniente para a proposta que eu já vivenciava com diversos companheiros. As realizações do artista Antônio Nóbrega<sup>56</sup>, o qual admiro sobremaneira, também serviram como inspiração.

Em 2005, o trabalho já envolvia artistas de diversas áreas e *Brincante* pareceu o nome ideal, pois indicava uma relação com o lúdico e com um acontecimento cênico, mas não necessariamente demarcava uma função artística específica. Lembro de ter apresentado a proposta do nome *Bando de Brincantes*, em momentos diferentes, para Jessé Oliveira, Everton Rodrigues, Toneco da Costa e Jorge Vieira, e todos acharam uma boa maneira de nomear nosso trabalho<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Antônio Nóbrega nasceu em Recife, Pernambuco, Brasil, em 1952. É violinista desde criança. No final dos anos 1960 participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife quando, convidado por Ariano Suassuna, passou a integrar, como instrumentista e compositor, o Quinteto Armorial - grupo precursor na criação de uma música de câmara brasileira de raízes populares. A partir dos anos 1970 percorreu quase todo o Brasil estudando as manifestações populares, aprendendo cantos, toques instrumentais, danças, modos de representar dos brincantes, folgazões e demais artistas populares. Fruto desse envolvimento, a partir de 1976 começou a desenvolver um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música, a partir da cultura popular. Juntamente com sua mulher, Rosane Almeida, idealizou e dirige, em São Paulo, o Instituto Brincante, local de cursos, oficinas, mostras e encontros que procuram apresentar aos próprios brasileiros um Brasil ainda pouco conhecido. Fonte: <http://www.zntonionobrega.com.br/biografia.php>

<sup>57</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez e Wagner Madeira, em fotos de Vilmar Carvalho. A seguir, Beth Mann e Renato Muller, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Ser brincante é estar disposto a fazer arte para crianças, é respeitar a criança e acreditar que seu desenvolvimento é vital para todos. É fazer a atividade/Espectáculo/Disco/Livro funcionar como um alicerce no todo da educação e da vivência infantil. Ver o mundo com os olhos da criança, sem nunca ditar caminhos ou soluções, mas sim, através da visão infantil. (Everton Rodrigues)

Miguel Tamarajó diz que *um brincante é toda aquela alegria que é compartilhada entre todos os envolvidos, o bando e o público*; Marcelo Rocha afirma que ser brincante é *estar em cena brincando* e Éder Rosa diz que *é ser um artista feliz, tendo, em cada apresentação, um grande reconhecimento do público e dos amigos que fazem parte desse coletivo de arte*. De minha parte, me encontrei no termo brincante e reconheço em nosso coletivo de arte muitos brincantes híbridos profissionalmente, como eu. Diga-se de passagem, esta é uma característica nada incomum nos artistas populares brasileiros<sup>58</sup>.



<sup>58</sup> Nas fotos, Sayô Martins, Marlene Goidanich, Valquíria Cardoso, Ricardo Machado, Miguel Tamarajó, Telmo Martins, Clô Barcellos, Raquel Cappelletto, Maico Silveira, Monika Papescu, Sandra Juguero, Álvaro RosaCosta, Anderson Rosa, Dani Israel, Jorge Rein, Marcos Eizerik, Éder, Henrique, Toneco, eu, Raul Fernando da Silva e José Renato Lopes. Acervo do Bando.

Quando a professora Mirna Spritzer, em aula do mestrado, gentilmente, me chamou de *trovadora*, redigi um texto que foi aceito com alegria pelos colegas e que utilizei em minha qualificação. Achei interessante transcrevê-lo aqui, porque considero que me traduz de forma muito brincante. Apresento-o na página ao lado.

A maioria das realizações do Bando de Brincantes é dedicada a crianças ou a profissionais que trabalham com elas. No entanto, nascido da diversidade, não existe uma ideia de que o Bando trabalhe exclusivamente com o público infantil. O certo é que a infância nos encanta e que sempre trabalharemos com arte para crianças.

O Bando me faz sair de casa com meus filhos. O Bando me faz desligar a TV. O Bando faz meus filhos saírem da casinha. O Bando me faz ligar a imaginação.  
(Marcos Eizerik<sup>59</sup>)

---

<sup>59</sup> Diretor da Propaganda Futebol Clube.

## *Sou brincante, sou popular*

*O artista popular  
cria, interpreta, canta,  
prega, carrega, declama,  
para fazer o que ama.  
Nenhuma bandeira levanta  
no ato de se expressar.*

*Assim, não carimba o nariz  
como cantor, poeta ou atriz  
e perambula feliz.*

*Passista sem estandarte:  
é o que considero a mim,  
com o elogio da professora<sup>60</sup>,  
que chamou de trovadora  
– numa gentileza sem fim –  
essa trabalhadora da arte.*

*O teatro me dá a vida,  
mas um dia, cá entre nós,  
da tamanha disciplina,  
é certo, ainda me mata,  
pois eu chego a ser chata,  
aquecendo corpo e voz,  
como aprendi, em menina,  
com a Marlene<sup>61</sup> querida.*

*Os versos invadem a dança.  
De declamador, eu sou neta  
e verseio desde criança,  
ficando toda sem jeito,  
achando um desrespeito,  
se dizem que sou poeta.*

*E fico rubra de fogo  
- coisa comprometedora -  
Se algum, em meio ao jogo,  
declara que sou cantora.*

*Estudo, treino, pratico.  
Me escabelo na burocracia  
pra fazer da arte um fato,  
pois não vou pedir pinico  
pra dureza de cada dia  
que, por vezes, me faz trapo.*

*Componho cantando na rua  
ou no aconchego do violão.  
Com o lápis que posso, desenho.  
Teatreira, criadora nua e crua,  
abro o meu coração  
e luto com as armas que tenho.*

*E já vou pedir desculpa  
por essa escrita tétrica,  
aos letrados entendidos.  
Eu afirmo: não tenho culpa.  
É rebelde comigo, a métrica.  
Que não fiquem meus inimigos!*

---

<sup>60</sup> Prof.<sup>a</sup> Mirna Spritzer.

<sup>61</sup> Refiro-me à Prof.<sup>a</sup>  
Marlene Goidanich.



*Em mundo de faz-de-conta  
Pele em pelo tudo sente  
Experimenta, prova, desmonta  
Seja bicho ou seja gente<sup>62</sup>*



---

<sup>62</sup> Poema do livro/espetáculo **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Nas imagens, de cima para baixo, aparecem a atriz Ana Cláudia Bernarecki, em cena de **Canto de Cravo e Rosa** (foto de Vilmar Carvalho), a atriz Carmem Lima, em cena de **Jogos de inventar, cantar e dançar** e Éder Rosa e eu, em cena de **Quaquarela** (ambas fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski).

### 3. Multiverso

No colégio São Luiz, no sexto e sétimo ano do, então, Primeiro Grau (hoje Ensino Fundamental), tive aulas de português com uma freira chamada Irmã Clara. Vestia-se como freira, portava-se como freira e fazia-nos decorar listas com pronomes e verbos de ligação, como de costume, na época. Mas Irmã Clara tinha um comportamento singular. Com sua varinha, ia apontando a listagem que tínhamos que repetir, e aos poucos, criava uma sonoridade cadenciada e começava a saltar entre os acentos, enquanto acompanhávamos a dança com uma ritmada percussão nas classes, criando diferentes possibilidades sonoras para aquelas palavras, como um “jogral musicado” ou uma narração com distintos andamentos.

Aquela atividade, que poderia ser enfadonha e monótona, ganhava um sabor especial quando a professora, apesar de manter o planejamento habitual, subvertia a forma de ensino, alegremente, com movimentos saltitantes, um sorriso no rosto e uma generosa compreensão dos anseios da pré-adolescência. Mesmo depois de termos passado de ano, continuávamos compondo paródias de músicas e poemas para a Irmã Clara, “invadindo” a sua aula. Ela nunca nos reprimiu. Ao contrário, sempre nos aplaudiu e aproveitava nossas brincadeiras para analisar a construção da língua portuguesa e sua utilização. Ela sabia, ou intuía, que o conhecimento, para ser apropriado pelos neurônios, precisava passar pelos sentidos, como hoje comprovam os estudos de neuroeducação<sup>63</sup>.

Irmã Clara, com sua atitude, ao mesmo tempo obediente às normas escolares e irreverente na sua condução particular, ensinou que as regras mais autoritárias são aquelas que desconsideram

---

<sup>63</sup> Conforme informações apresentadas pela Professora Anna Lúcia Campos, na conferência “Educação Infantil de qualidade na primeira infância”, disponível no link ‘<http://www.youtube.com/watch?v=0EMFNPHwRbU>’. Acesso em 18 de outubro de 2013.



o contexto. Muitas vezes, por termos passado tantos séculos acreditando que há normas rígidas que determinam o certo e o errado, independente do contexto, substituímos uma norma por outra tão engessada e impositiva quanto a primeira. Contra a rima pobre, a proibição do diminutivo. Contra os moralismos excessivos, a proibição de haver uma mensagem. Contra os didatismos superficiais, a proibição de haver qualquer informação educativa em uma obra de arte.

O trabalho do Bando de Brincantes não segue uma hipotética cartilha com as normas que regem o universo poético. Procura vivenciar os multiversos possíveis, com o coração aberto e a mente alerta, em um diálogo permanente com o universo infantil e a cultura popular.

Retomo aqui a afirmação já citada<sup>64</sup> de Gil (1999), na qual o autor defende que *a prática é o critério de verdade da teoria*. A proposta artístico-pedagógica do Bando de Brincantes é construída em um caminho dialético entre criação e reflexão. Os espetáculos são elaborados com a participação criativa de todos os envolvidos. No decorrer do processo, conforme a necessidade, surgem conversas sobre adequações artísticas, filosóficas e pedagógicas, naturalmente, fazendo com que todos os aspectos da criação venham ao encontro da concepção central de cada obra.

Rodrigo Marquez afirma que

ser brincante também é compartilhar com teus colegas de cena os conhecimentos que cada um tem, sejam corporais ou mentais, no plano das ideias e criativo. Assim se cria unidade, assim se cresce enquanto ser humano, assim se cria um Alfabeto artístico de cada ator, atriz, diretor, cantor(a), bailarino, bailarina, cenógrafo, figurinista etc. que passa por esse Coletivo.

Para apresentar as premissas que norteiam o trabalho do Bando de Brincantes, vou analisar as experiências de três espetáculos desse coletivo de arte, ressaltando os entrelaçamentos das

---

<sup>64</sup> Na página 53.

concepções e a singularidade de cada uma. Assim, a *dialética da diversidade*, de **Canto de Cravo e Rosa**, continua presente nos demais trabalhos, com outras abordagens. A ideia de *diálogos imaginários, expressivos e sensoriais*, que se solidifica em **Jogos de inventar, cantar e dançar**, se origina em **Canto de Cravo e Rosa** e ecoa em **Quaquarela**. Já *a cena da lógica lúdica* que se estabelece em **Quaquarela**, resulta da experiência dos outros dois.

Para o historiador e crítico teatral Jorge Dubatti,

o teatro se define como um acontecimento constituído lógico-geneticamente por três subacontecimentos relacionados: o convívio, a *poiesis* e a recepção<sup>65</sup>.

Portanto, para que esse relato englobe os *subacontecimentos* do encontro teatral, junto às análises dos espetáculos, há depoimentos de pessoas do público e da crítica, além de profissionais da equipe, para que seja possível vislumbrar como acontece esse diálogo estético.

Do grego, **aiestesia** é a faculdade de perceber pelos sentidos, pelas sensações, enfim, pela sensibilidade. No sentido de ciência da criação artística, a palavra estética indica o conhecimento da sensibilidade (GIL, 1999, p. 17).

Essa definição tem uma relação direta com a concepção geral do trabalho realizado pelo Bando de Brincantes. Buscando suscitar a sensibilidade, torna-se sensível. Buscando incitar transformações, transforma-se, em um processo de permanente evolução.

---

<sup>65</sup> “El teatro se define como um acontecimiento constituído lógico-geneticamente por três sub-acontecimientos relacionados: el convívio, la *poiesis* y la expectación” (2008, p. 28).



*Cravo todo apaixonado,  
Para Rosa, a sua flor,  
Dedica, em verso afinado,  
Sua declaração de amor.  
Ele de terno e gravata,  
Ela, um pouco encabulada,  
Feliz e maravilhada,  
Com tão bela serenata.*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Rubrica versada do livro **Canto de Cravo e Rosa** e imagem de cena desse espetáculo, com os atores Rodrigo Marquez, Diego Neimar, eu e Éder Rosa. Foto de Vilmar Carvalho.

### 3.1. **Canto de Cravo e Rosa**: dialética da diversidade

**Canto de Cravo e Rosa** foi criado a partir de cantigas de roda e de manifestações da cultura popular brasileira. Em 2002, comecei a escrever a primeira versão do texto, a partir de uma pesquisa que iniciou em 1999, como relatei em *Traços e trajetos*. Depois de alguns encontros com a atriz Débora Rodrigues, construí uma *contação de histórias* que apresentei sozinha, em 2003, com o Cravo e a Rosa em bonecos de pano e uma aranha de luva, feitos à mão, por mim mesma. A história dos materiais artesanais do Bando inicia aí.

A partir dessa experiência, do estudo estrutural da narrativa fabular popular e de aprendizagens sobre o universo infantil, no contato direto com as crianças, em sala de aula, reescrevi o texto várias vezes, até chegar à versão aprovada no projeto do FUMPROARTE. Nesse momento, a proposta já estava bastante amadurecida, devido aos estudos do diretor Jessé Oliveira sobre o universo popular brasileiro.

O trabalho foi dirigido por um diretor negro, contando com um elenco majoritariamente afrodescendente. A força dessa imagem era uma proposição consciente a partir da importância de as crianças do povo brasileiro poderem se identificar com os artistas que estão no palco. Essa fala imagética sempre souo eloquente e enfatizou a relação de nossa vivência real com o comprometimento que temos com a diversidade.

A encenação, concebida por Jessé Oliveira, é repleta de acrobacias, e a música é executada ao vivo pelo elenco<sup>67</sup>, seja enquanto personagens na cena ou enquanto atores em atitude cênica. As



acrobacias são coerentes com as movimentações dos personagens e não números de demonstração virtuosística. As músicas estão a serviço da cena, integradas na dramaturgia que criei, como pontua Grazioli (2012):

O texto em questão, de maneira geral, remete o leitor ao universo popular, pois a cada cena percebemos referências a cantigas e brincadeiras folclóricas. Tais cantigas, além de influenciarem na criação do clima poético das cenas, são utilizadas pela autora de modo a se tornarem fundamentais para o desenvolvimento da ação dramática, isso porque, em diversos momentos, os versos dessas cantigas se tornam diálogos (que em cena, na montagem do texto, serão falados ou cantados pelos personagens), recurso que influencia diretamente no desenvolvimento do enredo (2012, p. 06).

Ao mesmo tempo em que a música é parte da ação dramática, distintas sonoridades compõem a trilha sonora e a sonoplastia, contribuindo para a construção das diferentes atmosferas. Diego Ferreira, em crítica publicada no *blog Olhares da Cena*<sup>68</sup>, comenta:

Viviane consegue um verdadeiro milagre dramático, pois ao mesmo tempo que pode parecer fácil construir um roteiro deste, justamente pela simplicidade que ele apresenta, penso que foi uma tarefa difícil, pelo fato de que a narrativa se ajusta muito bem às canções escolhidas e apresentadas em cena. Percebo que se teve realmente uma preocupação desta ligação entre a história e a utilização das canções, pois não se tem simplesmente uma narrativa e um amontoado de canções aleatórias

---

<sup>67</sup> Na imagem, os atores Ana Cláudia Bernarecki, Ravena Dutra, Diego Neimar, Éder Rosa e eu. Foto de Vilmar Carvalho.

<sup>68</sup> Publicado originalmente no Blog *Válvula de Escape*, em 04 de novembro de 2010. Fonte: <http://olharesdacena.blogspot.com.br/search/label/CANTO%20DE%20CRAVO%20E%20ROSA%20%28RS%29> (acesso em 23 de dezembro de 2013).

sem sentido, em cena. Temos uma construção sensível e muito bem pensada e amarrada.

O espectador acompanha uma história linear, com início, meio e fim, conduzida pelo texto dramático. Por outro lado, o texto performativo<sup>69</sup> revela os procedimentos teatrais, relativizando a ilusão. Os atores estão em cena o tempo todo, executam as mudanças de personagens ou agem como intérpretes em atitude cênica quando estão nas laterais da cena. Nesse momento, os artistas tocam instrumentos, colocam novos adereços, tudo em frente ao público, abertamente. Os atores representam mais de um personagem, revelando técnicas de construção da cena e as diferenças de interpretação, resultantes de um mesmo ator representar vários personagens, sem procurar dissimular esse fato. Somente a atriz que interpreta Dona Aranhosa atua nesse único papel, no desenrolar da trama, apesar de também sair da personagem, em alguns momentos, como os demais.

Assim, as crianças são convidadas a acompanhar a narrativa, mas, ao mesmo tempo, reconhecem o simulacro, com os procedimentos próprios da arte teatral, ampliando os níveis de percepção. Além de a criança ter de se situar entre realidade (estou em uma sala de teatro) e ficção (o que acontece no palco é fruto da imaginação), deve reconhecer e construir significados a partir da relação *metateatral*, pois a peça desnuda os procedimentos da construção cênica.

---

<sup>69</sup> Os estudos de Josette Féral (2004) expõem que o texto dramático é a obra literária escrita em linguagem teatral e o texto performativo é o discurso de todos os elementos da cena no momento da representação: a entonação de voz e a expressão corporal, os figurinos, cenário, iluminação, trilha sonora, enfim, a transformação de todos os signos presentes em cena e de suas relações.

A utilização e a não utilização das máscaras<sup>70</sup> possibilitam um jogo entre ator-personagens-público, pois há personagens que utilizam máscaras e outros que não fazem uso delas.

O grande mérito da produção é o de não subestimar a inteligência do público, pois grande parte das produções dirigidas aos pequenos, quase sempre caem em uma situação de, ou tentar passar de maneira forjada uma "mensagem", ou de ser "extremamente didática", ou seja, ao invés da criança ir ao teatro, assistir a uma peça, feita por atores, curtir um programa cultural, parece que a criança está numa sala de aula, frente ao professor, e um professor chato, diga-se de passagem. (...) Felizmente não é o que acontece neste "Canto de Cravo e Rosa", extremamente criativo, poético, bonito e muito bem produzido em todos os aspectos (FERREIRA, 2009).



A diversidade de linguagens artísticas desafia os sentidos e as percepções das crianças que relacionam as distintas artes na construção teatral, participando ativamente na decodificação cognitiva e na elaboração sensorial de todos os estímulos. Música, circo, literatura, artes visuais e dança estão entrelaçados no desenvolvimento dessa dramaturgia<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Nas imagens, os atores Rodrigo Marquez, eu, Ana Cláudia Bernarecki, Ravena Dutra, Diego Neimar, Éder Rosa e Maico Silveira, em fotos de Vilmar Carvalho.

<sup>71</sup> Concebe-se a dramaturgia do espetáculo como algo construído na relação dos elementos teatrais como um todo (BARBA, 1995; PAVIS, 1999; UBERSFELDT, 2010), onde a união do jogo do ator, da luz, cenários e figurinos são fundamentais na construção do

Antônio Hohlfeldt, em crítica publicada no Jornal do Comércio, em 30 de agosto de 2009, comenta:

Não sei o que mais me encanta neste trabalho: se a boa ideia do enredo, de Viviane Juguero; se a direção eficiente de Jessé Oliveira, que escolheu a dedo cada um dos intérpretes (e não deve ter sido fácil, diante das necessidades que se tinha pela frente). Os instrumentos são variados, o espaço cênico de Élcio Rossini, embora deixe a cena aparentemente vazia, sublinha a idealização de uma teia de aranha em que Ana Cláudia se desdobra em manobras tentaculares. Por fim, os coloridos figurinos de Raquel Cappelletto e as lindíssimas máscaras de Sayô Martins: tudo isso faz de Canto de Cravo e Rosa um espetáculo de exceção, em que tudo é bem cuidado, como a excelente preparação vocal de Marlene Goidanich, a coreografia bem desenvolvida, o preparo de ginástica e malabarismo de todos os atores, e assim por diante. (...)

Tudo está, enfim, nos seus lugares; cada movimento está medido e calculado, levando o ator justamente ao lugar em que deveria estar; potência de voz, entrada das músicas, conjunto na dança e no canto – eis aí um espetáculo verdadeiramente diferente, que atesta, uma vez mais, o detalhismo que Jessé Oliveira costuma dar a todos os seus trabalhos.

A fábula acontece em um jardim, no qual todos os bichos e plantas estão em harmonia. Na percepção de Diego Ferreira,

quando a peça inicia vemos os atores entrando em cena neutros, colocando-se no espaço cênico, para logo em seguida, acordarem de modo bastante teatral e adiante compõem a imagem de uma centopeia através dos corpos dos atores e uma máscara. Esta imagem de imediato já me conquista, me alertando para o que viria em seguida. E o que veio foram sucessões de imagens de imensa beleza, cantos e canções de arrepiar a alma e uma sucessão de acrobacias precisas. (2009)

Nesse jardim, a música é a atividade que mais encanta a todos, e o Cravo e a Rosa são os cantores prediletos, já que, inspirados pelo amor que os une, cantam juntos belas canções. No entanto, a venenosa Senhora Aranhosa pretende tomar todas as atenções para si e ser o grande astro musical do local. Para impedir que a Rosa e o Cravo sigam cantando juntos, resolve fazê-

---

discurso da cena. A esse respeito, Féral afirma que o texto literário é apenas mais um dos componentes que constroem o discurso da cena (2004).



los brigar e inventa uma intriga para acabar com o namoro deles. A Aranha engana o Sapo guloso. Ele acredita que se pedir um beijo à Rosa ficará impregnado com seu perfume e atrairá insetos para suas refeições, sem ter de fazer nenhum esforço. O beijo e mentiras da Aranha provocam a maior confusão, envolvendo todos os outros moradores do jardim.

Como na canção *O Cravo brigou com a Rosa*, o Cravo desmaia de desgosto, resultando na tristeza geral do jardim. Até a Senhora Aranhosa fica triste, pois, por ser desafinada, não alcança nenhum êxito em seu canto. Ela está tão entusiasmada com a perspectiva de seu sucesso pessoal que nem repara a sua dificuldade em cantar. Ao final, a Rosa desperta o Cravo, com um beijo, cantando *Se essa rua fosse minha eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhante para o meu amor passar*. O Cravo pede desculpas à Rosa e todos acabam admitindo seus erros, inclusive o Senhor Sapo e a Aranha. O jardim retoma a sua harmonia e todos festejam a alegria da diversidade, ao reconhecerem as distintas habilidades que cada um tem.

Ao final, as intrigas são esclarecidas e o que fica é que cada ser é diferente de outro, cada um tem habilidades diferentes e através desta diversidade é que construímos uma sociedade que valoriza as diferenças. (FERREIRA, 2009).

Bruno Bettelheim (2012) insiste na importância do final feliz das narrativas, afirmando que é um recurso psíquico valioso para que os pequenos tenham esperança em vencer os desafios que são apresentados a eles. Embora respeite opiniões diversas, em minha dramaturgia procuro incitar o pensamento crítico, mas, ao mesmo tempo, faço incidir uma generosa luz no amanhã, visto que a realidade já é, tantas vezes, bastante adversa.

O espetáculo é encerrado com os atores, despidos de qualquer personagem, cantando um *pout pourri* de cantigas de roda, lembrando a forma alegre com que são encerrados diversos folguedos folclóricos.

Marcelo Spalding<sup>72</sup>, no site *Artistas Gaúchos*, apresenta a seguinte apreciação do espetáculo:

Viviane Juguero, a dramaturga, e Jessé Oliveira, o diretor, conseguem mesclar cantigas, música popular brasileira e muita acrobacia com uma narrativa instigante e universal, usando como mote as intrigas de uma aranha para separar o Cravo e a Rosa de seu jardim por invejar suas belas vozes.

O texto não subestima as crianças, sem medo de ser triste, de usar palavras "difíceis", de recorrer a monólogos e trocadilhos, e também não evita fechar com uma "moral da história", valorizando a diversidade como muito mais importante que a fama ou o talento individual. Mas é no intertexto com cantigas populares como "O Sapo não lava o pé", "Marcha Soldado", "Ciranda Cirandinha", "Escravos de Jó", "Mulher Rendeira" e, claro, "O Cravo brigou com a Rosa", que se constrói a narrativa, e o grande acerto de Vivianeaneane foi costurar música e narrativa de forma que ambos se completem e levem a história adiante, sem referências forçadas nem prejuízo para o interessante conflito que se desenha em cena.

A dialética da diversidade de linguagens expressivas que compõem o espetáculo é evidente também no processo de criação. Desde o princípio, a diversidade era vivenciada em todos os momentos da construção, das mais diversas formas. É interessante relatar que a fala que festeja a diversidade, encerrando o espetáculo, surgiu somente algumas semanas antes da estreia, como resultado natural de um processo dialético em que a prática invadia e elucidava a reflexão:

– Todo mundo tem talento,  
também tem dificuldade.  
Cada coisa em seu momento,  
com problema e qualidade.  
Ninguém é igual na vida,  
eis aqui uma verdade.  
Mais bonita e colorida,  
é a nossa diversidade.

A mensagem é apresentada em uma ação dinâmica, evitando discursos em tom impositivo e criando uma identificação que revela a importância de cada um reconhecer a beleza de ser quem realmente é.

---

<sup>72</sup> Fragmento de comentário postado em '<http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=300>', dia 07 de setembro de 2009.

O texto aprovado no projeto inicial foi reescrito diversas vezes a partir das improvisações dos atores nos quatro meses de ensaios comandados por Oliveira. O diretor queria que cada artista potencializasse ao máximo suas habilidades na construção de cada personagem. Esse processo parece ter ecoado na cena, pois Diego Ferreira o refere em sua crítica.

Quanto à direção do Jessé, penso que ele consegue tirar o melhor de cada ator, ou seja, consegue que o elenco seja preciso, coeso e que transpareçam em cena uma alegria e energia que contagia a todos, somando a isso muitas doses de criatividade característico do diretor. (2009)

Se de um lado, as habilidades eram aproveitadas, de outro, todos deviam enfrentar desafios e descobrir possibilidades novas, em um processo generoso e colaborativo entre os colegas.

Rodrigo Marquez conta que

uma das contribuições que esse espetáculo também mais me trouxe na época do seu ensaio, foi a da DIREÇÃO COLABORATIVA. Nada a ver com direção coletiva. No nosso caso, o diretor Jessé teve que viajar em diversos momentos para outro Estado para dirigir outro espetáculo paralelamente e nos deixava tarefas. Ficávamos às vezes uma ou duas semanas trabalhando sozinhos em cima do material que tínhamos do texto dramatúrgico e dos exercícios e ideias deixadas pelo diretor. Quando ele retornava, mostrávamos o que tínhamos feito e criado, e ele pegava aquilo e ressignificava para manter uma coluna vertebral da peça. E pelo tudo que ficou na peça, nota-se que fomos num caminho certo como atores colaborativos com a concepção da direção. Havia um bom diálogo entre nós.

O processo colaborativo era diário. Ao mesmo tempo em que o elenco tinha dois acrobatas, Ana Cláudia Bernarecki e Éder Rosa, tinha também uma outra atriz, com dificuldades corporais, por ter um problema no joelho desde a infância e que, depois de cirurgia feita aos 21 anos, não se considerava capaz de aprender algo além de uma cambalhota. Essa atriz, nessa época com 30 anos, era eu e, graças às técnicas do diretor e ao apoio dos colegas, na estreia, eu já fazia

diversos movimentos acrobáticos, inclusive uma segunda altura<sup>73</sup> em movimento, o que considere uma grande conquista.

O elenco tinha pessoas com e sem formação acadêmica, com diversas formações empíricas. Os artistas tiveram que desenvolver e aprimorar o trabalho vocal, a partir das aulas com Marlene Goidanich. Nesse sentido, eu apresentava maior domínio técnico, contribuindo com meus conhecimentos para o treinamento da equipe. Éder Rosa comenta:

No espetáculo *Canto de Cravo e Rosa* as minhas dificuldades começaram a aparecer nas aulas de técnica vocal com a professora Marlene Goidanich. Eu tinha dificuldade pra achar a minha afinação e minha projeção vocal. Isso me deixava chateado. Outra dificuldade que eu encontrava no espetáculo era fazer vários saltos acrobáticos e dar textos, sem perder o ritmo.

O espetáculo *Canto de Cravo e Rosa* foi o primeiro espetáculo para crianças que eu fiz. Quando eu fui convidado pelo diretor Jessé Oliveira para fazer o personagem Sapo, nem imaginava que seria divertido e, ao mesmo tempo, seria difícil, porque fazer teatro pra crianças exige uma doação muito especial.

**Canto de Cravo e Rosa** foi um processo de alegre entrega e superação, pois o artista acima, que reconhece as dificuldades do processo, é o mesmo que obtém o reconhecimento abaixo:

Éderson<sup>74</sup> me ganha pelo seu apuro técnico, perfil acrobático e precisão. A cena em que o sapo dorme é muito engraçada, um dos pontos altos do espetáculo (FERREIRA, 2009).

Hohlfeldt afirma que é

um elenco de primeiríssima qualidade, não apenas do ponto de vista de suas interpretações, em sentido estrito, quanto de sua variada potencialidade, porque todos interpretam, tocam instrumentos musicais, cantam e dançam (2009).

---

<sup>73</sup> Ação de ficar em pé sobre os ombros do colega.

<sup>74</sup> Refere-se a Éder Rosa.

A trilha sonora, executada ao vivo por todo o elenco, partia das habilidades de cada um. A maioria dos artistas já tocava algum instrumento e todos tinham uma musicalidade satisfatória para o aprimoramento dentro do processo. Com base na escuta de materiais iniciais criados pelo elenco, o diretor musical Toneco da Costa compunha os arranjos, propondo desafios muito prazerosos. A beleza das sonoridades que criava fazia com que o treinamento fosse sempre uma alegria a cada conquista na execução musical. Para Toneco da Costa, os processos de criação do Bando de Brincantes apresentam *muitas conversas, reconhecimento e experimentação musical, troca de ideias, novas propostas e uma simpática, leve e gostosa liberdade criativa!*

Essa experiência ocorreu com todos os artistas da equipe técnica. Todos assistiam aos ensaios,



criavam os materiais a partir do que tinham visto, e esses materiais intervinham diretamente na atuação, em um processo dialético da diversidade criativa. As máscaras de Sayô Martins resultaram em distintas movimentações corporais, assim como os figurinos de Raquel Cappelletto. O cenário de Élcio Rossini incitou a criação de diversos movimentos acrobáticos, em especial, da Senhora Aranhosa, interpretada pela atriz Ana Cláudia Bernarecki. Como dito em capítulo anterior, Ricardo Machado<sup>75</sup> assistiu aos ensaios para criar os desenhos, primeiramente para o material gráfico e, a seguir, para o



<sup>75</sup> Nas imagens, ilustração criada por Ricardo Machado e foto de cena do espetáculo, clicada por Vilmar Carvalho, com os atores Rodrigo Marquez, Maico Silveira, Ana Cláudia Bernarecki e eu.

livro, sendo os mesmos inspiradores de momentos das rubricas versadas, as quais criei, a partir de tudo isso, em um diálogo poético com o escritor Jorge Rein.

Essa teia, que unia a toda a equipe durante a criação, era formada por fios ideológicos, artísticos e emocionais, já que todos acreditavam na importância dessa realização.

Em tempos de peças que propõem o uso de personagens da TV e outras adjacências da cultura pop, trabalhar com cantigas de roda, poesias, histórias do imaginário popular contadas há anos e que passam durante gerações de famílias, é o mais importante para formar um indivíduo crítico e sabedor do que é arte e cultura para sua história de vida. E trabalhando com plateias recheadas de crianças, atingimos também os pais e avós que os acompanham tornando, muitas vezes, a reflexão em família um aprendizado sobre o mundo e como se desenvolver numa perspectiva sócio-educativa nele.

Rodrigo Marquez

Acredito que o trabalho do bando se fortalece e se destaca muito por ter um acompanhamento reflexivo e pedagógico ao redor do fazer artístico. Dentro da formação esse tipo de trabalho é muito importante e valioso, a arte abre uma porta que permite ensinar e aprender através da emoção e acredito muito que somos movidos, motivados pelas emoções. Quanto mais prazeroso e instigante for o momento do aprendizado mais verdadeiro ele será.

Ana Cláudia Bernarecki

Quanto ao meu envolvimento com o trabalho, a descrição apresentada por Ferreira, diz que

não poderia deixar de falar de Viviane Juguero, que imprime uma emoção ímpar a sua Rosa, lógico por ser uma boa atriz, mas também pelo fato de ela ser uma das mentoras do projeto, ficando evidente que ela faz o que faz, movida pela paixão, pelo amor que tem em se dedicar aos pequenos, e isso transparece no palco, alegria que contagia a todos, viva, presente, além de cantar muito bem, principalmente na canção "Como pode um peixe vivo", acompanhada do trompete da atriz Ana Cláudia Bernarecki, é lindo demais! (2009)

No que concerne ao público, o espetáculo tem um excelente resultado na relação com crianças e adultos, os quais cantam, emocionados, as canções de suas infâncias e sempre ficam curiosos sobre aquelas que não conheciam. É ainda Ferreira quem diz:

Pude presenciar um belo espetáculo, e nem vou me dedicar aqui a rotular o espetáculo de teatro infantil, pois trata-se de uma produção dirigida, lógico às crianças, mas pelo tratamento dado a ele e com o destaque dado às canções folclóricas do imaginário popular, acaba agradando em cheio a todas as idades, me peguei em vários momentos cantarolando algumas canções.

Como todo o processo tem o seu contraponto, o ator Maico Silveira, que fez parte do elenco em 2007, 2008 e 2011, ao assistir o espetáculo, em apresentação realizada em 2009, pontuou diversos aspectos que, em sua opinião, deveriam ser aprimorados. Com certeza, artista apaixonado que é, sempre com o intuito de contribuir, o que efetivamente fez por esse trabalho. Suas sugestões são permeadas de elogios para a peça, encerrando o texto com uma observação que considero de fundamental importância no trabalho do Bando de Brincantes:

Agora, se eu pudesse deixar aqui registrado o pitaco oficial deste que fez parte do processo de criação do espetáculo e tem muito orgulho do que viu como público, eu diria que, principalmente nesta peça, fazer teatro é brincar. Uma imagem, um gesto, uma intenção... tudo pode ganhar dimensões diferentes somente a partir da brincadeira. O espetáculo é uma cantiga, os atores estão (quase) em roda, e se a necessidade básica for a de se divertir, o resto (amadurecimento dos personagens, nuances, precisão) será consequência dessa diversão.

O mais importante é que o espetáculo avança, cresce cada vez mais. Olhando de fora, sinto aquela sensação de recompensa que temos quando olhamos para traz e vemos a linda história da qual fizemos parte<sup>76</sup>.

Já o crítico teatral Rodrigo Monteiro apresentou um comentário em seu *blog*<sup>77</sup>, no qual dizia:

Tudo mais são lugares para onde nos levam a linda voz de Viviane Juguero, o lindo violão de Diego Neimar e todas as cantigas de roda interpretadas como parte e nunca como todo ou adendo. A proposta de recuperação dessas canções, muitas já esquecidas, é um bem pelo qual agradecemos, parabenizamos e aplaudimos.

O escritor Bruno Brum Paiva<sup>78</sup> também se manifesta sobre a peça:

---

<sup>76</sup> Comentário postado no blog do artista, maicosilveira.blogspot.com, em 02 de setembro de 2009.

<sup>77</sup> Fragmento de crítica escrita por Rodrigo Monteiro e publicada dia 30 de agosto de 2009 no blog <http://teatropoa.blogspot.com>

A roda da cantiga mergulha no imaginário. O ambiente é lúdico. A leveza da flauta substitui o aroma matutino. Os bichos estão soltos no olhar de cada instinto. Alguém chama, dá o tom, bota a engrenagem a funcionar e a pequena floresta alvorece lentamente. O vaga-lume belisca as plantas como se fosse um beija-flor. O grilo acorda, a aranha tece, o cravo se faz presente, a rosa exala. E o canto encanta o desfilar cântico de nossa infância. Todos se veem na construção daqueles valores um tanto inocentes e nem por isso ingênuos. Pais disfarçam ao cantarem para os filhos aquilo que cantam para si mesmos. Canto de Cravo e Rosa, o último trabalho de Vivianeane Jughero em temporada no Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre, coloca-nos no quintal de casa, uma casa povoada de palavras, versos, cantigas, medos, curiosidades e muita vontade de resolver um conflito.

Selecionei, também, alguns comentários publicados na *Internet* para representarem as percepções do público.

Apreciamos muito o CANTO DE CRAVO E ROSA. Belo trabalho! Queria levar meu neto, o Lorenzo, (três anos) mas não deu. Tenho certeza que seria mais um a sair encantado pelo espetáculo. Levei um casal de amigos que se impressionou com a interpretação do ator que fez o personagem do sapo<sup>79</sup>. Vocês todos são bons e transmitem paixão pelo que fazem. Bom trabalho e boa luta. Um abraço, Olívio Dutra.<sup>80</sup>

Amamos o trabalho de vocês! Durante a apresentação já pude perceber o quanto as crianças estavam encantadas! O espetáculo foi muito apreciado. Ainda está sendo assunto e motivo de pesquisa de canções e brincadeiras conhecidas pelas crianças e suas famílias! As crianças fizeram releituras através das artes plásticas e da expressão corporal e nos encantaram com a riqueza de detalhes que ficaram dos afetamentos que resultaram desta experiência! As canções apresentadas foram tantas, que ficou difícil resgatar tudo. Seria possível enviar-nos a relação de todas as canções apresentadas no espetáculo?  
Obrigada a todos!  
Um abraço de todos nós! Vânia Maria Paganela Muliterno (Prof. da Sec. Municipal de Educação de Porto Alegre)<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Fragmento de comentário postado no blog *Rumores da Ventania*, em 06 de setembro de 2009.

<sup>79</sup> Refere-se a Éder Rosa.

<sup>80</sup> Comentário enviado por e-mail, em 04 de dezembro de 2007.

<sup>81</sup> Comentário enviado por e-mail, em 05 de dezembro de 2007.



Parabéns pelo belo espetáculo! Sucesso!!! Vida longa!! Assisti ontem com minha bebê de 3 meses... Curtimos demais! Lindo, delicado, gostoso de ver, ouvir...e deve ser uma delícia fazer!

Simone Telecchi (atriz do Grupo dos Cinco de Porto Alegre)<sup>82</sup>

Olá queridos atores!

Assistimos a peça e adoramos. A peça é para pais e filhos, pois juntos com os pequenos, nós pais podemos lembrar a infância através das cantigas. A peça é muito bonita.

Parabéns a todos! Já indicamos a vários amigos.

Um abraço a todos!

Márcia Lutz (mãe de Miguel Ângelo de Castro)<sup>83</sup>

Olá.. assisti a peça 'o canto do cravo e a rosa' e achei espetacular! O trabalho perfeito e feito com amor, muito lindo minhas filhas amaram.. Até hj lembram do dia da peça.. ficou na memória pois prendeu a atenção delas o tempo todo. Será que não haverá mais apresentações desta peça? Trabalho com educação infantil e com certeza seria uma ótima indicação. Gostaria de assistir novamente, pois encantou ate a mim e a vovó que acompanhávamos as crianças. Foi muito bom. Trabalho de qualidade deve ser reconhecido.. por onde vcs, andam??? Abraços  
Katia Cristiane Johner (Pedagoga e especialista em Ed. infantil)<sup>84</sup>

A partir da experiência de **Canto de Cravo e Rosa**, o Bando de Brincantes utiliza, efetiva e afetivamente, todos os recursos de que dispõe para festejar, promover e vivenciar a diversidade em todos os sentidos, com todos os sentidos.

---

<sup>82</sup> Comentário enviado por e-mail, em 18 de maio de 2008.

<sup>83</sup> Miguel Castro é conhecido no Rio Grande do Sul como “Alarico”, pois faz parte de um popular programa de culinária na televisão, intitulado *Anonymus Gourmet*, transmitido pela RBSTV. Comentário enviado por e-mail, em 21 de agosto de 2009.

<sup>84</sup> Comentário enviado pela rede social *facebook* (inbox), no dia 23 de fevereiro de 2012.



*Toca o trompete e o xilofone  
Anunciando o chulé  
Pois logo, logo um telefone  
Vai tocar bem no teu pé*

*Eta perfume supimpa  
Tem quem ache fedorento  
O meu corpo tudo pinta  
Com um pincel de movimento<sup>85</sup>*



---

<sup>85</sup> Poema do espetáculo/livro **Jogos de inventar, cantar e dançar** e imagens de cenas desse espetáculo, comigo, Anderson Gonçalves e Carmem Lima. Fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

### 3.2. Jogos de inventar, cantar e dançar: Diálogos imaginários, afetivos e sensoriais

Entrei na sala de uma turma com crianças de dois anos. Elas já me conheciam e se sentiam muito à vontade comigo. Uma aluna colocou o pezinho na orelha e os demais acharam muito engraçado. Aproveitei o movimento e, sentada no chão como toda a turma, imitei a criança e propus que o pé era um telefone. Assim, eu ia chamando as crianças pelo nome, falando com o meu pé-telefone encostado na orelha. Alternava os pés que “vibravam” no chão, enquanto eu fazia o som vocal que imitava um telefone tocando. As crianças faziam o mesmo, falando comigo e entre os colegas. Fomos brincando de convidar uns aos outros para fazer diferentes coisas legais, criando movimentos e sons expressivos para andar de navio, de gangorra, comer um lanche e dormir um pouco, dentre outras coisas. Assim nasceu uma das atividades mais citadas, na apreciação das crianças, a partir do espetáculo e do CD: *Trim, trim, trim*.

Em outra ocasião, quando entrei na sala com bebês de um ano, um deles iniciou a vibrar os lábios. Os demais acharam interessante e começaram a vibrar também. Comecei a acompanhá-los, brincando com todos. Depois de pouco tempo, passei a explorar outros sons vocais e, para minha surpresa, os bebês apresentaram novos sons também. Ficamos um bom tempo, estalando língua, apertando bochechas infladas, mandando beijos apertados, etc. Improvisei pequenas narrativas junto aos sons. Em casa, formalizei a atividade *Carrinho*, a qual, até hoje, é cantada em inúmeras cidades, por milhares de crianças. Esse processo resultou na orquestra vocal criada por Everton Rodrigues, para o CD e o espetáculo, em um arranjo sem nenhum outro instrumento além da voz.

Em processos como esses foram criadas as atividades presentes em **Jogos de inventar, cantar e dançar**, fruto do trabalho artístico-pedagógico *Arte e Expressão*, que realizei, entre 2003 e 2007.

As atividades foram elaboradas em processos de *retroalimentação criativa*, por meio de uma atenta escuta aos pequenos. A criação acontecia de duas formas. Algumas vezes, eu idealizava as atividades previamente e levava histórias, canções e movimentos que propunha às crianças. Conforme a reação delas, eu fazia modificações de abordagem e ia lapidando o material tanto junto às crianças quanto em momentos em que trabalhava sozinha. Nesse tipo de processo, nasceram, por exemplo, *Alvorço* (reconhecimento e movimentação de partes do corpo) e *A Banda do Burro* (a diversidade é abordada com um burro muito inteligente e um carneiro que, dentre os demais bichos-músicos, não sabe tocar, mas sabe dançar; há também o reconhecimento e a execução de instrumentos musicais de cordas, sopro e percussão).

Outras vezes, quando eu estava em sala de aula, as crianças realizavam movimentos ou sons espontaneamente e eu os aproveitava para criar brincadeiras em que nós explorávamos a expressividade corporal e vocal, a teatralidade e possíveis sonoridades. Depois disso, eu trabalhava o material sozinha, lapidando, criando canções e histórias que retomava com esses e outros grupos, como *Trim, trim, trim* e *Carrinho*, descritas acima.

É interessante constatar que essas atividades sempre tiveram uma excelente aceitação em diferentes grupos, mesmo naqueles que não participaram de sua construção. Hoje, esse envolvimento ocorre com milhares de crianças que apreciam o livro ou o CD ou assistem ao espetáculo, como confirma o depoimento a seguir.

Oi Viviane,

Estou escrevendo para te dar parabéns pelo excelente trabalho, na peça que assisti ontem (domingo) junto com minha esposa e o meu filho. Ele tem 2 anos e, como ainda não está em escolinha, não chega a ter muita interação, não costuma gostar de ambientes com muitas pessoas e não fica muito independente nestes lugares.

Confesso que fomos meio sem esperança que nosso filho assistisse à peça. Imaginávamos que ele iria choramingar e querer sair, ou ficar correndo pra lá e pra cá. Pois, pelo contrário, ele adorou a peça, ficou vidrado o tempo todo em tudo, desde os bonecos, a música, os músicos... Ele bateu palma em todas as músicas (sem precisar do nosso estímulo), fez gestos e coreografias, apontou para os bonecos, chamou os bichinhos (cocó, cavalinho (era o maestro burro), etc...). Teve uma hora que ele foi para a beira do palco e chegou a ficar alguns minutos sozinho ali no meio das outras crianças, o que pra nós já pareceu uma grande conquista. Ele nos surpreendeu e até me emocionei, pois não enxergava meu filho já com esta "autonomia". Ficamos muito felizes e só temos a te parabenizar e agradecer por proporcionar este momento de felicidade junto ao nosso filho. Transmita este agradecimento a toda a turma da peça... estão todos de parabéns!

Ronaldo<sup>86</sup>

Acredito que esse amável envolvimento está impregnado no trabalho por ser fruto do que chamei de *diálogos de mundos lúdicos*. Esse processo foi fundamental para que eu passasse a perceber o quão importante era estabelecer uma relação dialógica e afetiva com o universo infantil no processo de criação. Ao dialogar com as crianças, elas me ensinaram a inventar atividades e canções com desafios motores, vocais, sensoriais e cognitivos, em uma relação de confiança e de cumplicidade.

Essas atividades foram criadas para construir um profundo envolvimento com as crianças, focando o momento de cada encontro. No princípio, não havia intenção de realizar um espetáculo, livro ou CD a partir desse material.

Em janeiro de 2005, buscando informações para aprofundar esse trabalho, entrei em contato com a produção teórica da professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, a qual foi de suma importância

---

<sup>86</sup> Mensagem enviada por e-mail, em 12 de junho de 2012.

para o aprimoramento da criação das atividades. Santos (2004) apresenta uma interessante relação entre a brincadeira de faz de conta e a representação teatral, com base nas fases de desenvolvimento propostas por Jean Piaget.

O trabalho de Santos embasou minha busca de uma comunicação efetiva com a infância, auxiliando a encontrar as melhores maneiras de aprender com as crianças. Sempre procurei dialogar com respeito e humildade com o universo infantil e foi determinante compreender que a brincadeira de faz de conta é a origem da representação teatral, conforme explanado por Santos (2002, 2004).

Desde bebê, a criança oferece elementos expressivos que podem ser reelaborados e *ressignificados* pela arte. Assim, podem ser concebidos espetáculos com os quais a criança se identifique e se sinta instigada a experimentar, a criar e a transformar. Nos exemplos citados no início deste capítulo, constata-se que bebês muito pequenos já brincam com as diferentes sonoridades e descobrem as extremidades do corpo, buscando novos movimentos a cada dia, oferecendo ricas e singelas fontes de criação para a movimentação e a musicalidade teatral.

À medida que desenvolve a mobilidade corporal, a criança passa a brincar com o seu corpo e com os objetos, observando os movimentos que é capaz de fazer com as mãos e pés, explorando também as suas possibilidades sonoro-rítmicas e tácteis e relacionando-se com diferentes objetos na busca de experimentar ações que lhe são correspondentes (SANTOS, 2012, p. 58).

A autora explana que os jogos simbólicos surgem a partir das imitações, que o bebê pouco a pouco vai aprimorando em suas brincadeiras. Esses jogos são a atividade que diferencia os seres humanos de outros animais, pois possibilitam a representação de um objeto ausente.

Sabe-se que, a partir do momento em que a criança constrói a assimilação representativa, caracterizada pela evocação do objeto ausente mediante um

significante que o torna presente, ocorre o nascimento da representação. Tal função é identificada nos protocolos de Piaget desde a imitação diferida, atribuída a crianças de apenas um ano e meio de idade (SANTOS, 2012, p. 65).

A partir de então, a criança passa a descobrir e compreender o mundo por meio de suas brincadeiras, em uma constante troca entre realidade e fantasia, construindo dramatizações. Conforme Peter Slade (1978), essa representação é realizada por meio do *Jogo Pessoal* (a criança se transforma em distintos personagens) e do *Jogo Projetado* (a criança transforma objetos e bonecos em distintos seres de suas histórias). Para Elkonin (1938), seria *jogo protagonizado*.

Analisando a ação da criança ao criar um olhar fictício sobre os objetos e sobre si mesma, Simone Moschen estabelece uma relação com a ideia de *desobjetos*, apresentada pelo poeta Manoel de Barros, como a maneira que temos de simbolizar e *ressimbolizar* o mundo, afirmando a singularidade de ser humano.

Estranhamente, o que confere consistência e estabilidade ao artifício humano, ao mundo e a nós mesmos, é uma série de desobjetos (nas palavras de Manoel de Barros) produzidos por obra de um investimento amoroso que captura a coisa, desloca-a de sua suposta Natureza e a faz viver no mundo dos símbolos, no mundo da linguagem. Ao brincar, somos iniciados na arte da construção dos desobjetos que nos humanizam (1990, p.97)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> A autora refere-se ao seguinte texto: “O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente (BARROS, 2008, p.27)”.

A infância é um período da vida que passa e que podemos resgatar em nossa memória, conforme Izquierdo (2012), de forma sempre atualizada com o momento presente. Já o infantil, permanece durante toda a vida. Maria Lúcia Müller Stein diz que

à parte da infância que se constitui num tempo histórico e social, gostaria de pensar o infantil, dar-lhe bordas que permitam diferenciá-lo da infância, tomando-o como uma experiência “extratempo” (1990, p.11).

Nas atividades de *Arte e expressão*, aprendi que, bebendo nas águas da memória da infância e sensibilizando a percepção do meu infantil interior, era possível dialogar com o universo da criança. Ainda que mergulhada no ambiente adulto, pude vivenciar a lógica do pensamento infantil, ao relacionar-me com as crianças de forma sensível e verdadeira. Stein afirma que

a fantasia produz esse efeito de abolir de certa forma o tempo da diacronia, revelando a nós mesmos essa outra dimensão do tempo, a atemporalidade dos processos inconscientes. A fantasia é portadora do infantil (1990, p.16).

Esse pensamento fantástico, repleto de imagens, sonoridades e narrativas foi a matéria-prima dessa criação. O processo realizado nas aulas de *Arte e Expressão* viabilizou uma identificação íntima das crianças com o espetáculo, livro e CD **Jogos de inventar, cantar e dançar**, pois há uma familiaridade com a maneira infantil de pensar o mundo. O resultado é que a criança se sente segura e valorizada, apta a seguir adiante em um universo no qual não é subjugada por uma linguagem adulta ou subestimada por construções simplórias. É claro que as percepções de cada criança são diferenciadas, conforme sua idade, seus referenciais culturais e suas características individuais.

Tomando por base a possibilidade desse diálogo imaginário na relação dialética entre o universo infantil e os meus referenciais artísticos e teóricos, criei atividades para os encontros nas escolas de Educação Infantil.



Como dito em capítulo anterior, a primeira necessidade de registro artístico, apresentada pelas escolas, foi em relação às canções, pois as professoras queriam cantá-las em momentos nos quais eu não estava na escola, visto que eu trabalhava trinta minutos por semana com cada turma, em aulas especializadas. Como as canções foram compostas e experimentadas em atividades lúdicas de artes integradas, desde o princípio acreditei que seria importante que as músicas estivessem relacionadas com as demais linguagens, em uma realização artística plural.

Em outubro de 2005, quando apresentamos essas músicas pela primeira vez, as canções eram ligadas por diálogos entre os brincantes. Nesse momento, a maioria dos movimentos eram reproduções das atividades de sala de aula. Os únicos bonecos presentes em cena eram uma lula e uma aranha de luva, as quais tinham sido utilizadas em aula, desde a primeira versão da atividade *A Lula e a Aranha*.

No mesmo ano, Everton Rodrigues começou a trabalhar na criação dos arranjos, em um processo que foi concluído em 2010. Sobre esse trabalho, desenvolvido durante cinco anos, o artista comenta:

Comecei no bando como produtor musical do CD “Jogos de Inventar, Cantar e Dançar”. Durante o processo, ao lado de Viviane Juguero, descobrimos que gostaríamos ambos que o registro gravado das canções que Viviane desenvolvera em sua experiência de educação infantil deveria conter o lúdico, o criativo e o emocional. A forma importava menos do que o conteúdo. Fazendo instrumentos e linhas melódicas caminharem juntos para envolver a criança ouvinte em possibilidades criativas. Instrumentos e vozes inverteriam seus papéis, utensílios comuns se transformariam em instrumentos, ritmos brasileiros e locais se fundiriam a essa instrumentação incomum. Assim, propusemos uma abordagem diferenciada que visa o encanto e a criatividade.

Em um segundo momento, a tarefa era transpor essa instrumentação para o palco, no espetáculo “Jogos de Inventar, Cantar e Dançar”. Como diretor musical meu papel era enriquecer ou tornar mais evidente aquilo que estava proposto na gravação e fazer com que os outros músicos brincantes o fizessem também, para que

estivessem preservados no espetáculo o encanto e a criatividade da gravação, ampliados ainda mais no palco.

Enquanto acontecia o desenvolvimento das canções, a proposta era amadurecida. Assim, em 2007, conheci a ilustradora Monika Papescu em encontros do *Saindo da Gaveta*<sup>88</sup> e fiquei encantada com sua arte. Nos identificamos imediatamente e, a partir do trabalho de Papescu<sup>89</sup>, percebi que o CD devia estar junto com um livro, no qual poemas, ilustrações e músicas dialogassem na proposição de múltiplas leituras, por meio de um somatório de estímulos. Por isso, a cada página do livro, um poema e ilustrações convidam para uma viagem em uma faixa do CD, vinculando as distintas linguagens literária, musical e visual, apesar de manter a autonomia expressiva de cada uma.

A intenção era apresentar um trabalho que instigasse a imaginação e a experimentação, brincando com as sonoridades, significados, cores e composições imagéticas, trazendo uma sensação de prazer e alegria às crianças. Como um estímulo afetivo secreto, escolhemos crianças de nossas famílias para serem ilustradas, junto a um menino imaginário que representaria todos os demais. Papescu comenta que teve *total liberdade para criar as*

---

<sup>88</sup> *Saindo da gaveta: encontro de escritores, atores, etc e tal*, que idealizei e coordenava junto com Letícia Schwartz e Jorge Rein. Eram encontros sobre processos de criação que aconteceram de 2006 a 2008, quinzenalmente, na Palavraria, em Porto Alegre.

<sup>89</sup> Na imagem, ilustração de Monika Papescu presente no livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**.



*ilustrações. Isso fez com que o trabalho fosse agradável, divertido e bem sucedido. Segundo ela, o livro ficou realmente muito bonito.*

Os poemas foram inspirados nas atividades que eu realizava nas aulas, mas brinquei com as palavras, mantendo a energia criativa que eu usava nos encontros em escolas. O vocabulário utilizado buscava não subestimar a capacidade de compreensão das crianças e instigar a curiosidade. A escolha de palavras ocorreu de forma que as qualidades sonoras destacassem a musicalidade da fala na fluência narrativa. A combinação de ideias também devia chamar a atenção dos pais e professores, visto que é por meio deles que os pequenos têm acesso à leitura. A proposta do livro parte da convicção de que os trabalhos de arte não são momentos descartáveis. Assim, não há a preocupação com a compreensão racional dos poemas em um primeiro contato, mas sim, que, retomados, tragam novas percepções, abrindo a possibilidade de os pequenos fazerem suas próprias interpretações.

Os poemas e as canções convidam para uma brincadeira com diversos elementos que fazem parte das descobertas das crianças sobre o corpo, os animais, a natureza, meios de locomoção e diferentes instrumentos musicais. As alusões são completamente lúdicas, enfocando a expressividade artística e considerando possibilidades de ressignificação e associação.

Em 2010, a partir da criação do livro e do CD, percebi que o trabalho tinha amadurecido muito e que a linguagem da cena devia acompanhar essas novas percepções, colocando a encenação a serviço de elaborações sensoriais e afetivas. Foi em uma conversa com Sayô Martins que surgiu a ideia de trabalhar com bonecos em cena, compondo. não um teatro de bonecos, mas um espetáculo com bonecos, dentre outros recursos expressivos.

Nesse momento, lembrei de uma dupla que fazia teatro de bonecos, formando a *Trupi di trapu* e que eu tinha conhecido em 2009, quando eu dirigia o Teatro de Arena. Eles tinham apresentado uma sensível e inteligente montagem da lenda **O negrinho do pastoreio**, na qual, de forma muito simples, construíam uma encenação poética e encantadora.

Chamei Anderson Gonçalves para conversarmos e, após aventarmos algumas possibilidades, decidimos que a dupla faria a criação e confecção dos bonecos, valendo-se da ideia de que esses bonecos poderiam ser manipulados em frente ao público, como eu fazia em minhas aulas. Anderson Gonçalves e Carmem Lima trouxeram uma contribuição autoral determinante na construção do espetáculo. Nesse sentido, Gonçalves relata:

os textos são poemas cuja interpretação é feita por dois bonecos de manipulação direta. Durante as canções, diversos tipos de bonecos são utilizados como um desenho da ação muitas vezes proposta na própria canção, fantoches de luva francesa, bonecos de chapéu, fantoches de bocão, luz negra, objetos e bonecos de manipulação direta fazem parte do espetáculo. O processo de escolha e criação dos bonecos foi bem dinâmico e nos sentimos à vontade para propor e experimentar coisas que através das apresentações foram se modificando e se transformando de acordo com as necessidades. O grande barato desse trabalho é que, na maior parte do espetáculo, trabalhamos expostos com os bonecos, ou seja, aos olhos do público, um exercício interessante, já que na maioria das vezes o bonequeiro está sempre escondido por alguma estrutura ou pela iluminação, tendo foco apenas no boneco. Estar aos olhos do público e trabalhar com o distanciamento entre boneco/ator, além de interagir com os demais colegas de cena é algo que nos trouxe muito crescimento pessoal e profissional.

O espetáculo apresenta poemas do livro e músicas do CD (na mesma ordem em que as mesmas foram gravadas), assim como o livro e o CD trazem poemas e canções que estão no espetáculo, sem hierarquia comunicativa, como acontece quando há um texto dramático<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Como, por exemplo, no caso de **Canto de Cravo e Rosa**.

Após a fixação dessa concepção inicial, Jessé Oliveira passou a fazer parte da equipe, assinando a direção de cena. Oliveira orientou as movimentações de artistas e bonecos para que fossem leves e fluentes, construindo uma encenação envolvente e poética. Toda a equipe se dedicou para transpor ao espetáculo a afetividade presente em seu processo de criação. Nesse sentido, o depoimento abaixo me emociona.

Oi Viviane, meu nome é Rodrigo, fui ver a apresentação do bando de brincantes no teatro com meu filho... a ultima vez que fui eu tinha 9 anos e me lembro como ontem, eram os saltimbancos trapalhões...depois nunca mais... Agora, com 35 anos, casado e pai de dois filhos, levei meu filho Abdul no teatro para ver vocês... E sabe duma coisa? me emocionei vendo vocês e as crianças.... Não tenho palavras... que Deus recompense e abençoe vocês... Sou Muçulmano e Sheikh (guia religioso) da comunidade Islâmica de Porto Alegre e compartilho com vocês todo bom sentimento de amor, paz e alegria. É o que pessoas adultas precisam lembrar com quem faz nossas crianças, nosso futuro sorrir que são vocês. Não tinha dimensão do trabalho de vocês, queria muito, muito mesmo conhecer vocês, às vezes os nossos corações ficam duros com o dia a dia... mas são momentos que a Arte nos faz recordar o que realmente somos. Mais uma vez Viviane... queria dar meus parabéns não só por fazer meus filhos alegres... mas por fazer eu retornar à minha infância.

Rodrigo, pai do Abdul-Rahman, 4 anos e Mariam, 1 ano.

SALAM ALEIKUM

QUE A PAZ DE ALLAH ESTEJA COM VOCES

Sheikh Rodrigo Rodrigues<sup>91</sup>

Talvez essa sensação seja fruto da integração que todos os artistas possuem no momento da encenação. Sempre fazemos uma roda, antes de todos os espetáculos, nos damos as mãos e dizemos palavras afetivas, buscando estabelecer uma relação carinhosa e receptiva com o público.

Esse espírito colaborativo também está presente nos elementos expressivos; os poemas e as canções são tão importantes quanto os bonecos e a movimentação. A atuação constrói a cena

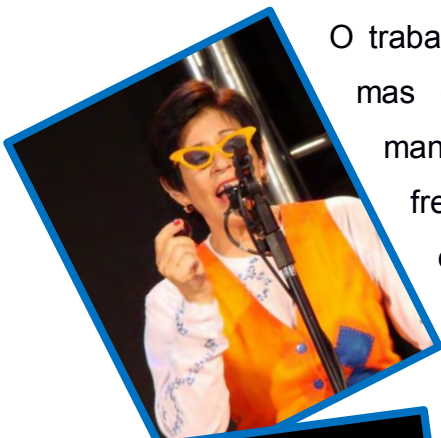
---

<sup>91</sup> Mensagem enviada por meio da rede social *facebook* (*inbox*), em 19 de junho de 2012.

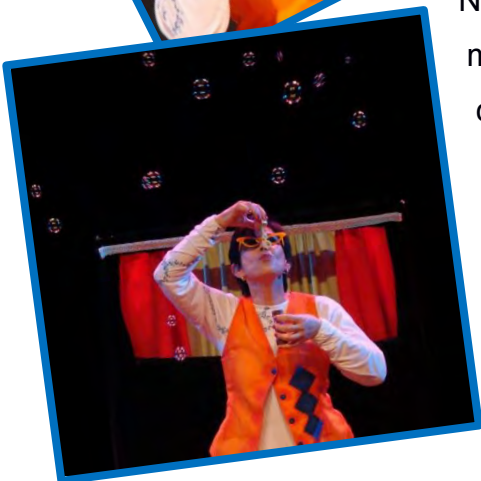
completamente integrada aos demais recursos cênicos. A iluminação de Miguel Tamarajó desenha as cenas, contribuindo na construção das diferentes atmosferas. Os figurinos, criados por Valquíria Cardoso, são simples macacões que trazem nuances de cores nas tonalidades do suave colorido das ilustrações do livro (à exceção dos macacões dos bonequeiros, que são pretos, para dar destaque aos bonecos). Nos macacões dos demais artistas, há uma cor predominante em cada um, em tons pastéis, o que traz um visual suave e delicado.

**Jogos de inventar, cantar e dançar** é composto por elementos do teatro (convencional e de bonecos), da música e da literatura. O espetáculo proporciona um ambiente criativo, por meio de uma construção coletiva, na qual todos os artistas da equipe participaram ativamente. A passagem de uma situação para a outra, na maioria das vezes, não contém explicação racional. A música não é uma trilha sonora para a ação, mas vai além disso. É parte da ação, instigando a percepção sonora e as expressividades vocal e corporal. Os músicos que estão em cena constroem sonoridades com timbres, intensidades e ritmos diversos, desde bases em computador, até instrumentos vocalizados, teclado, violão, gaita, carrilhão, *cajón* e outros instrumentos de percussão, cuidando para haver riqueza, mas nunca poluição sonora.

A dramaturgia da cena apresenta as distintas linguagens vinculadas de forma colaborativa e não em subordinação. Essa relação possibilita que a criança combine os diferentes elementos ou perceba as partes do todo, de forma independente. A fluência do texto espetacular é sustentada pelo encadeamento rítmico dos diferentes momentos, havendo a possibilidade de criar distintas associações que vinculam uma cena à outra, como as crianças fazem nas combinações lúdicas de suas brincadeiras, ao criarem *desobjetos*.



O trabalho traz oito brincantes em cena: músicos que, por vezes, interpretam, mas que sempre se relacionam com a situação cênica<sup>92</sup>; artistas que manipulam bonecos, na maioria das vezes, explicitando a manipulação em frente ao público, mas que também jogam com a possibilidade de estar escondidos, atrás de empanadas ou de participar das cenas como atores, sem bonecos, em alguns momentos.



Não há diálogos que conduzam a ação e nem uma história com início, meio e fim. Quando as cortinas abrem, os músicos estão em cena, criando uma ambiência sonora doce e mágica para a entrada de dois livros voadores manipulados por brincantes, de onde saem, suavemente, algumas notas musicais. O último livro que entra é trazido por mim e é onde “leio” o poema inicial.

Este é um livro sapeca  
Não pode apenas ser lido  
Tem que ser jogado, dançado, vivido  
Pro moleque e pra moleca

Este é um CD esperto  
Não pode só ser escutado  
Tem que ser cantado, descoberto, reinventado  
Sem errado, nem certo

Minha leitura é acompanhada por dois bonecos (Nino, um menino negro e Nina, uma menina morena) que convidam o público para viajar pelo mundo da imaginação, repleto de sons, cores, bonecos e poesia. Anderson Gonçalves e Carmem Lima criaram Nino e Nina, inspirados nas ilustrações de Monika Papescu. Esses dois bonecos conduzem o encadeamento teatral,

---

<sup>92</sup> Nas imagens, Beth Mann, em fotos de Jessé Oliveira.

interpretando os poemas. Durante as músicas, treze bonecos se revezam, de forma singela e dinâmica, na construção das cenas<sup>93</sup>.

Os brincantes estão em *estado de atuação*, conforme a teoria apresentada por Eugênio Barba e Nicola Savarese (1995), em seus estudos sobre Antropologia Teatral. No entanto, há momentos em que a minha atuação brincante apresenta personagens, como quando brinco de ser cada um dos dedos da mão, modificando corpo, voz e interpretação, voltando, entre a apresentação de cada dedo, a ser “eu mesma” em energia *extracotidiana*. É um jogo com os brincantes Anderson Gonçalves e Carmem Lima, que anunciam as características de cada dedo, seguida da sua representação.

Algumas situações são narradas nos poemas e canções, como a história da Lula e da Aranha que resolveram conhecer um mundo novo: a Lula, saindo do mar, e a Aranha, da terra. Elas se encontram no meio do caminho e partem para uma bela aventura, na qual cada uma conhece o ambiente da outra: o mar e a terra, com suas plantas e animais. Essa história tem começo e meio, mas não tem fim. Esses personagens são enormes chapéus de bonecos que aparecem na dança dos bonequeiros, em um momento onde há brincadeira, mas não interpretação.



<sup>93</sup> Nas imagens, Carmem Lima e Anderson Gonçalves (Beth Mann ao fundo), em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



Tudo é muito leve, simples e suave, para que a criança pequena se sinta acolhida e segura, dentro de um universo em que pode se encantar e brincar. **Jogos de inventar, cantar e dançar**, nascido da relação com a primeira infância, tem um diálogo íntimo e afetivo com os pequeninos, em uma troca constante. Felizmente, inúmeras vezes, escutamos depoimentos como o que transcrevo a seguir.

Olá,

Tive a grata oportunidade de levar meu sobrinho, de então 03 anos ao teatro para "ver" "Jogos de inventar, cantar e dançar " no Teatro Renascença. (...) Quando chegamos, o acolhimento ali no saguão de teatro já deixava uma marca de que algo diferente aconteceria ali.

O Pedro muito resabiado, quis sentar bem atrás, respeitei. Ele é meio arredio a coisas novas, muita gente. Respeito e deixo no seu tempo. Perguntei se ele queria ir pra frente do palco junto das outras crianças que já estavam ali. Disse um não e respeitei. Ao começar a peça, ele continuava com a testa franzida, mas aos poucos ele foi se soltando. E foi tão bonito vê-lo se permitir gostar e se permitir tocar pelas músicas. Lá pelas tantas, ele estava em frente ao palco, encantado, de boca aberta e completamente integrado.

Não existia mais barreira, vocês, com a música, o mágico, o lúdico, proporcionaram ao meu menino um momento onde ele não precisava de mais ninguém e quando vi ele já estava na beirada da escada querendo subir ao palco. Tive que dar uma interferida e explicar que o lugar de curtir era ali embaixo. Ele prontamente entendeu e continuou ali encantado, batendo palma, brincando.

E eu, tão encantada quanto ele, não só por vê-lo tão envolvido, mas por ver o quanto de cuidado e profissionalismo e principalmente respeito a esta etapa tão cheia de significados, que é a infância.

Sou uma educadora (hoje atuando em outras áreas), mas acredito que não há educação sem arte. Sem música, sem desenho, sem teatro. E respeitar estas crianças, reconhecendo seus lúdicos, e não as tratando como pequenos consumidores de poucas sílabas, ali se faz a diferença, ali se produz conhecimento e mais ali se produz cidadã e cidadão. Pois reflexão se aprende refletindo. É incentivando o pensar, que pensamos mais!

Compramos os livros e CDs e ainda hoje brincamos juntos. (...)

Enfim, Viviane, foi um momento único, como só o teatro pode nos proporcionar e sigo acompanhando pelo face e parabenizo pelas iniciativas e "pensações" entre arte e educação. Se pudermos aproximar cada vez mais estas áreas, não tenho dúvida que teremos outro mundo possível.

Um grande abraço,  
Cris Pires<sup>94</sup>

A criança se envolve porque o espetáculo a acolhe, apresentando imagens que ela pode reconhecer, de forma que fique curiosa e atenta. Os estímulos mudam de um quadro a outro, brincando com as múltiplas possibilidades da imaginação. Por exemplo, em determinado momento, após uma cena na qual cacarejam e fazem sons de pintos, perus e patos, os músicos discutem se devem ou não devem tocar, apesar de o maestro, o burro mais inteligente do mundo, ainda não ter chegado.

O maestro chega, e os músicos são nominados como cachorro, vaca, porco, carneiro e gato, sem colocar nenhum adereço ou mudar de postura, apenas entrando na brincadeira. Nessa cena, os bonequeiros entram com um burro, que é um boneco pela metade, explicitando a manipulação. Enquanto isso, narro a história pelo palco, na letra da canção, sem eu mesma ser personagem do que conto (canto). No final da cena do maestro, os músicos e o resto da equipe do espetáculo são apresentados ao público, com seus nomes reais, aproveitando para nominar instrumentos e funções (que são alegremente identificados pelas crianças). Isso acontece sempre com a música ao fundo. Quando ela termina, há um foco de luz central, na parte dianteira do palco, e a cena volta a posição do princípio do espetáculo. Nesse momento, a canção do início é retomada com outro arranjo, e volto a ler o livro junto com os bonecos Nino e a Nina.

Na roda da fantasia  
Quem vem primeiro afinal:  
A galinha ou o ovo?  
A grande viagem final  
É um convite, com alegria  
Pra começar tudo de novo!

---

<sup>94</sup> Enviado por e-mail, em 20 de dezembro de 2013.

Enquanto executamos a música, todos os bonecos do espetáculo vão passando pelo palco sucessiva e alegremente. Ao final, eu, Nino e Nina<sup>95</sup>, fechamos o livro. O fato de abrimos o livro



no início e o fecharmos no final, evidentemente, simboliza que toda aquela magia pode ser encontrada e construída na relação com um livro.

Como não há uma narrativa linear, as crianças interagem com o espetáculo das mais distintas formas, conforme suas percepções cognitivas, emocionais e sensoriais. Bebês participam durante

sessenta minutos de cena, dançando e balbuciando. As crianças dançam, cantam, ficam em completo silêncio, observando atentas e, por vezes, interagem diretamente com a cena.

Em **Jogos de inventar, cantar e dançar**, os pais e professores se emocionam com a delicadeza do espetáculo e, muitas vezes, vêm nos cumprimentar sinceramente como vidos, como nas declarações abaixo:

Assistimos hoje Jogos de inventar, cantar e dançar! Espetáculo poético, sensível, animado, que envolve, não apenas os pequenos, mas as crianças grandes também! Quem tem filhos ou afilhados pequenos não perca a oportunidade. Quem não tem, peça emprestado para o amigo ou vizinho! Ou então, bata um papo com sua Criança Interior e leve ela para despertar novamente para este mundo encantado!  
Patti Cruz<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Na imagem dessa página, eu, Nino e Nina. Nas fotos da página ao lado, o personagem Nino, em ilustração de Monika Papescu e como boneco no espetáculo, sendo manipulado por seus criadores, os brincantes Anderson Gonçalves e Carmem Lima. Fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Assisti o espetáculo "Jogos de inventar, cantar e dançar". Simplesmente Perfeito. Interpretação Impecável de Viviane Juguero, assim como de todos os músicos que estavam no palco. A Felicidade que foi compartilhada pelo Elenco, Irmanou a Todos os presentes, deixando-nos com a pulsação ritmada de Alegria e Alma com a Brandura de um Menino. Parabéns a Todos! O Brasil Merece Tê-los por Perto...!!!  
Telmo Martins<sup>97</sup>

17 de junho, um domingo de chuva, escuro e feio, mas o Teatro Renascença estava todo iluminado e repleto de alegria. Iluminado pelo brilho dos olhos e pelo sorriso das crianças e dos adultos que lá estavam, encantados, assistindo o espetáculo JOGOS DE INVENTAR, CANTAR E DANÇAR.  
Maria Luiza Frazanitto Wolf<sup>98</sup>

Olá Viviane  
Estivemos domingo no Teatro Renascença assistindo vocês e Alarico aproveitou para dar a Dica no Blog do Anonymus! Dá uma olhadinha. Copio abaixo para ti! Sucesso para vocês e Parabéns pelo belo trabalho!!!!  
Beijo  
Marcia Lutz (mãe do Alarico)

#### Dica teatral do Alarico<sup>99</sup>

20 de junho de 2012

No último domingo, dia 17, Alarico assistiu a peça Jogos de inventar, cantar e dançar, do grupo Bando de Brincantes, um espetáculo sensível e criativo! Dedicado à primeira infância, os artistas utilizam elementos do teatro convencional e de bonecos, da música e da literatura, criando um ambiente envolvente e



<sup>96</sup> Postado na rede social *facebook*, em 24 de junho de 2012.

<sup>97</sup> Postado no site do Bando de Brincantes, em 26 de junho 2012.

<sup>98</sup> Postado na rede social *facebook*, em 19 de junho de 2012.

<sup>99</sup> <http://wp.clicrbs.com.br/anonymus/2012/06/28/dica-teatral-do-alarico/> (último acesso em 24 de dezembro de 2013).

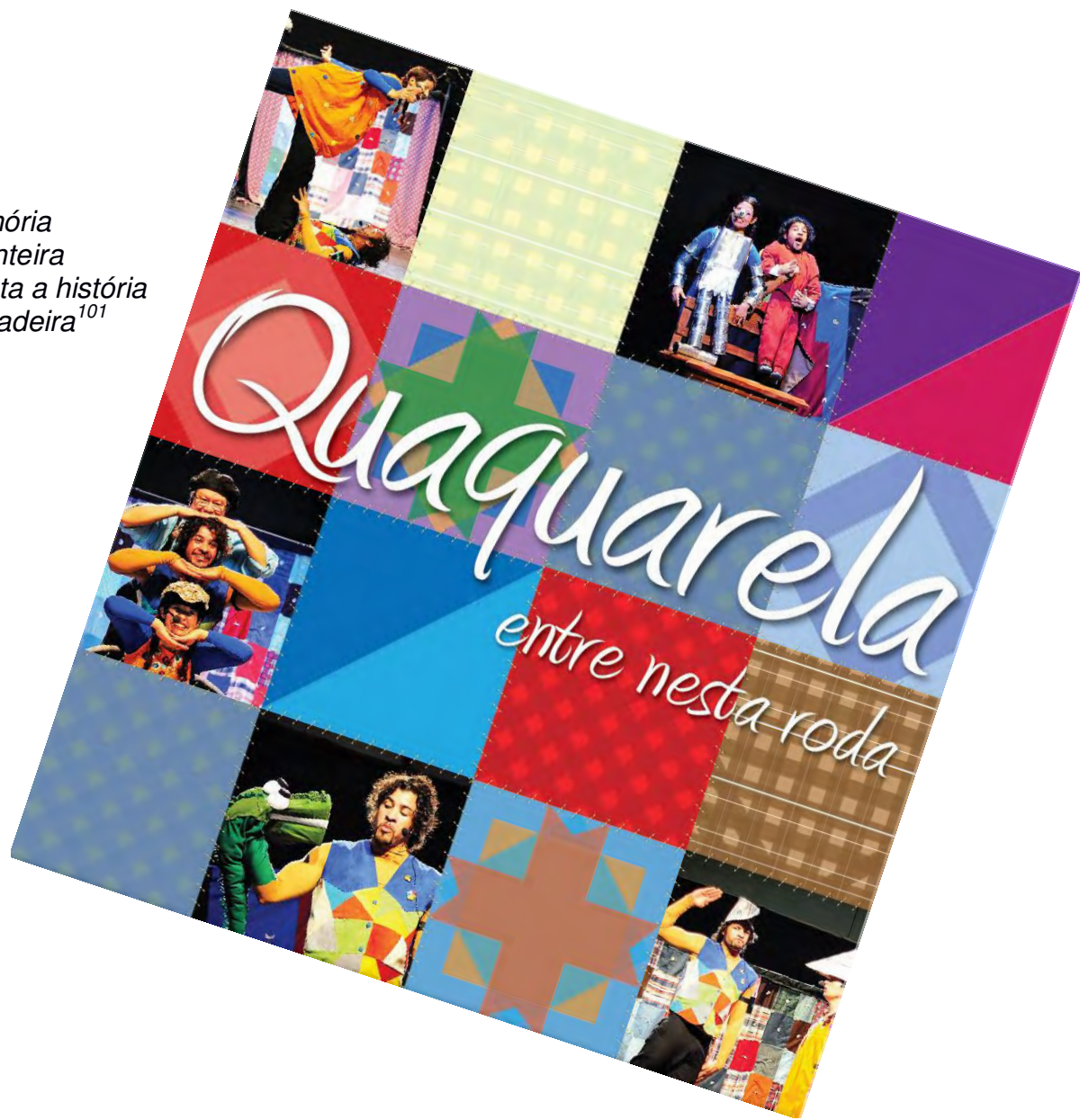
delicado. É conduzido pela narrativa de dois bonecos, Nino e Nina, que convidam o público para viajar pelo mundo da imaginação, repleto de música, cores, bonecos e poesia. Uma peça espetacular, colorida, e animadíssima, que além de transmitir uma mensagem que apresenta de forma lúdica as partes do corpo humano possui figurino e personagens alegres. Na trilha sonora, cantigas maravilhosas que as crianças sentem vontade de subir ao palco e fazer parte do espetáculo! A apresentação dura cerca de uma hora e está imperdível!<sup>100</sup>

Assim como a diversidade está presente em **Canto de Cravo e Rosa**, em todos os sentidos, com todos os sentidos, em **Jogos de inventar, cantar e dançar** há diálogos imaginários, afetivos e sensoriais de todas as formas que foi possível elaborar, também festejando a diversidade. Em uma equipe de todas as cores, com distintas formações, com pessoas dos vinte aos setenta anos e que atinge um público lindamente heterogêneo, há a afirmação de uma diversidade em que a prática, vivida naturalmente, procura construir um discurso concreto, singelo e afetivo.

---

<sup>100</sup> Enviado por Marcia Lutz por e-mail, em 21 de junho de 2012.

*Gira a roda da memória  
Dia e noite, a vida inteira  
Canta, conta, reconta a história  
E recomeça a brincadeira<sup>101</sup>*



<sup>101</sup> Poema do espetáculo **Quaquarela** e imagem de material gráfico do espetáculo, criado pela Propaganda Futebol Clube, com fotos do elenco, clicadas por Christian Benvenuti.

### 3.3. **Quaquarela**: a cena da lógica lúdica

Convidei Toneco da Costa e Éder Rosa para um novo trabalho, criado a partir de brincadeiras folclóricas, quadrinhas, parlendas e adivinhas populares. Ambos aceitaram, mas, confesso, sem uma grande empolgação inicial. Acho que não soube explicar bem a proposta. No entanto, os dois, ao lerem o texto que apresentei, apaixonaram-se pela ideia, iniciando um fluxo criativo intenso.

Do dia em que tive a ideia até a estreia, em outubro de 2012 (ou pré-estreia, visto que o trabalho foi ter repercussão em 2013, após a primeira temporada oficial), passaram-se apenas dois meses. No entanto, esse processo é fruto de um amadurecimento do Bando de Brincantes como um todo. A equipe de criação conta com brincantes que participam de realizações há muitos anos: eu (2003), Toneco da Costa (2004), Miguel Tamarajó (2006) e Éder Rosa (2007).

O envolvimento com a cultura popular, apresentado em **Quaquarela**, é fruto de uma pesquisa que já tinha gerado **Canto de Cravo e Rosa**, sendo um assunto de permanente interesse em todos esses anos. Deste trabalho anterior, **Quaquarela** herdou também o treinamento corporal proposto por Jessé Oliveira, agora sob a coordenação de Éder Rosa. A experiência de Rosa no Bando, no Grupo Caixa Preta e como acrobata do Circo Girassol, me permitiu, como diretora, explorar suas múltiplas possibilidades de atuação (perna-de-pau, saltos, malabares, portagens), manifestações extremamente presentes em folguedos populares e que foram determinantes no discurso da encenação, construído nesse processo.

O trabalho com **Canto de Cravo e Rosa** já tinha evidenciado a importância de abordar o folclore popular, reafirmando a identidade cultural de nosso povo. Em **Quaquarela**, a intenção era

*presentificar* a brincadeira, evidenciando que as formas antigas de brincar são altamente atuais e que devem ser cuidadas com carinho. Assim, amanhã, as crianças terão a alegria de brincar com jogos e cantigas contemporâneos, como o fazem as que brincam hoje e as que brincaram ontem, uma vez que a noção de contemporaneidade se dá no momento presente, em cada época.

Ao brincar com cantigas e jogos folclóricos, a criança se apropria deles e se percebe como parte integrante dessa cultura popular, e não como alguém que observa algo obsoleto. Mesmo no tempo do excessivo apelo a brinquedos tecnológicos, as crianças continuam criando *desobjetos* espontaneamente, inventando e transformando. Para que aproveitem as brincadeiras tradicionais, precisam ter acesso a elas e condições espaço-temporais que permitam a sua realização.

Ao mesmo tempo, as brincadeiras, canções, parlendas e adivinhas populares propiciam momentos nos quais a singularidade de cada um encontra espaço na unidade de uma expressão coletiva.

Eu e o João Francisco assistimos e adoramos! No dia que assistimos, a sala estava cheia e adultos e crianças cantavam com os atores/músicos/brincantes as lindas canções - super bem arranjadas e afinadas - que embalam a infância de geração após geração, partilhando a riqueza da nossa cultura e vivendo um momento em que a diferença de idade entre os pais e os filhos se esvai, na alegria do cantar. E, no fim da peça, ficamos brincando na pracinha que o Bando preparou para esperar a gurizada. Muito legal! Recomendo!

Dedy Ricardo (atriz do Grupo Usina do Trabalho do Ator e professora de Teatro na Escola de Arte Pequeno Príncipe)<sup>102</sup>

No momento em que a televisão e a *Internet* colocam todas as culturas dentro das casas das pessoas, é imprescindível que vivenciemos o prazer das histórias, brincadeiras e canções de nosso povo.

---

<sup>102</sup> Comentário postado na rede social *facebook*, em 19 de abril de 2013



Me reportei à própria infância, lembrando de minha tia cantando 'A velha a fiar' e fiquei pensando nas crianças da plateia, que talvez estivessem ouvindo estas lendas e canções, eternizadas de geração em geração, talvez pela primeira vez.  
Vera Pinto (jornalista do Correio do Povo)<sup>103</sup>

O que se percebe é que, ao verem os adultos envolvidos com as canções e brincadeiras, a atmosfera de jogo e comunhão faz com que as crianças sintam que são parte daquele acontecimento lúdico coletivo. Assim, cantam as músicas que conhecem e observam curiosas o que buscam aprender, muitas vezes retornando ao teatro mais de uma vez. É a cultura popular que proporciona essa unidade do povo e reforça os laços afetivos que podem resguardar e retomar a alegria de cooperar, ao invés da ansiedade de competir.

QUAQUARELA é um convite a fazer uma viagem musical no tempo! Um espetáculo que prende a atenção no primeiro acorde e se ilumina com a graça, carisma e versatilidade de cada cena. Toca na memória pelas melodiosas canções/cantigas/jogos e brincadeiras que há muito ficaram na infância. O espetáculo traz momentos de grande alegria e interação, onde crianças e adultos se fazem entregues.

Parabéns Bando De Brincantes!  
Simone Telecchi (atriz do Grupo dos Cinco)<sup>104</sup>

**Quaquarela** foi criado em um momento no qual eu estava profundamente envolvida com as reflexões do mestrado e sentia uma grande necessidade de vivenciar ideias que partiam da relação entre atuação e brincadeira de faz de conta, que ganhou novos contornos a partir da análise acadêmica de **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Outra experiência importante é que, em 2012, realizei alguns encontros na instituição Mãe Comerciária (de abril a dezembro, uma vez por mês em três unidades diferentes, totalizando três encontros mensais com as crianças e um, com as educadoras). Nesses encontros, que chamei de *Arte, brincadeira e expressão*, além de

---

<sup>103</sup> Comentário enviado por e-mail, no dia 13 de março de 2013.

<sup>104</sup> Comentário postado na rede social *facebook*, em 24 de novembro de 2013.

retomar algumas práticas anteriores, propus jogos e brincadeiras às crianças, sendo que criei uma atividade que encadeava canções e jogos folclóricos por meio de associações lúdicas.

Em **Quaquarela**, eu queria experimentar intencionalmente essa relação existente entre brincadeira e atuação. Ao mesmo tempo, queria manter momentos singelos, poéticos, e a beleza musical presente nos outros trabalhos do Bando. Toneco da Costa comenta:

Quando Viviane Juguero liga para mim ou se comunica por e-mail e pergunta, "Tonis, tu achas que dá para colocar música/trilha num texto que estou criando?", eu já sei que terei um bom desafio pela frente. Assim foi também com Quaquarela. Viviane me passou o rascunho, pediu para que eu desse uma olhada e comentasse. Quando nos encontramos falei sobre a sonoridade do texto e de como as canções e cantigas deveriam receber um tratamento harmônico, rítmico e de colorido tal que, mesmo no silêncio, se mesclassem com os diálogos, monólogos, cenas, climas e intenções. Como o material musical é de amplo domínio público, a possibilidade e a liberdade de (re)interpretação das peças fluiu e se espalhou por nossas mentes e corações da maneira mais natural possível. Como Quaquarela. De repente, já existia. Como se, sempre fôra.

A proposta foi estabelecer uma linguagem na qual a criança se reconheça, em uma cena criada com base nas características do universo infantil e na forma de pensamento das crianças. Aqui, interpretamos distintos personagens, criando um manto sob o qual transparece o brincante que se diverte com o jogo.

Novamente, o Bando de Brincantes busca a matéria-prima do trabalho no universo lúdico da criança. A ideia é que os artistas estimulem o seu infantil interior, sem buscar um falso retorno à infância. Somos adultos e, para a criança, é muito importante perceber um adulto fazendo teatro, sinceramente entregue à atuação, a partir de uma lógica que lhe é familiar. Ao mesmo tempo, é fundamental não perder de vista que a arte teatral feita para crianças é uma atividade profissional adulta que, se guarda similaridades com a brincadeira, também apresenta distinções muito claras.

A percepção da arte e da brincadeira como atividades pertencentes ao mesmo universo é evidente no vocabulário do artista popular, o qual, como nesse coletivo de arte, muitas vezes se considera um *brincante*.

O homem do povo nordestino classifica o seu teatro, ou seja, o Mamulengo, o Bumba-meu-boi, o Fandango, o Pastoril, não com a palavra “teatro”, com a qual ele não convive, mas com “brinquedo”. Representar, para ele, se expressa com o verbo “brincar” (CAMAROTTI, 2005, p. 93).

O teatro e a brincadeira se encontram na atemporalidade da fantasia, pois

as atividades lúdicas se assemelham às atividades cênicas, nas quais o tempo e o espaço tratados dizem respeito ao que é representado e a encenação da peça pode ser retomada de seu início vezes sem conta, guardando contudo, a singularidade de cada representação. Nos jogos acontece algo parecido. Há como que uma suspensão do tempo, pois estamos entrando em um terreno simbólico (OLIVEIRA, V., 2010, p. 37).

Nesse estado distinto da energia cotidiana, para haver um diálogo respeitoso com a infância, não é preciso *imitar a criança com um olhar exterior*, a partir de uma construção que busque uma lógica racional e objetiva para a causalidade dos fatos. Somente uma *compreensão interior do pensamento infantil* pode evitar os estereótipos de interpretação teatral de uma criança.

Quando os adultos tentam copiar a maneira como as crianças desenham, geralmente não fazem mais do que desenhar mal, eles tentam renunciar à lógica de seu próprio modo de ver, empobrecem-na, deixando sua mão ao acaso, evitam a precisão, imitam modos infantis de desenhar. Em outras palavras, infantilizam.

Ao adulto, de fato, os desenhos das crianças parecem mostrar a falta de alguma coisa, são malfeitos ou rabiscados. Mas, na verdade, eles aderem a uma lógica férrea. Uma criança não desenha o que vê, como o vê, mas o que ela vivenciou. Se ela conhece um adulto como um par de pernas longas com um rosto que subitamente se inclina sobre ela, ela desenhará esse adulto como um círculo no cimo de dois bastões (BARBA, 1995, p. 60).

Para estabelecer uma relação genuína e verdadeira com a infância, o adulto, ao realizar espetáculos para crianças, poderá partir do universo infantil, por meio de um movimento dialógico. Assim, o resultado não será uma imagem estereotipada da criança, nem um pensamento infantil natural, mas uma expressão afetiva e consciente do adulto que reconhece o seu universo infantil pessoal, se emociona e se intriga com a infância.

Nos trabalhos de um verdadeiro pintor, *numerosas lógicas* agem simultaneamente. Elas se enquadram numa tradição, usam suas regras ou as rompem conscientemente de modos surpreendentes. Em acréscimo à transmissão da maneira de ver, elas também representam um modo de experimentar o mundo e traduzem na tela não apenas a imagem, mas também o *gestus*, a qualidade do movimento que guiou o pincel.

Assim, pode-se dizer que o pintor “conservou a criança em si mesmo”, não porque manteve a inocência, a ingenuidade, não porque não tenha sido domesticado por uma cultura, mas porque, na concisão seca de sua arte, teceu lógicas “paralelas” ou “gêmeas”, sem substituir uma pela outra.

Ser-em-vida é a negação da sucessão de fases diferentes de desenvolvimento; é um crescimento simultâneo por meio de entrelaçamentos cada vez mais complexos. Talvez seja por isso que Meyerhold aceitava um ator apenas quando podia distinguir no homem a criança que ele foi um dia (BARBA, 1995, p. 61).

O pensamento lúdico está presente no ser humano por toda a vida, havendo mudanças no decorrer da existência, da mesma maneira como ocorrem os processos lógicos e subjetivos de sua produção, elaboração e percepção. Ao negar a sucessão de fases estanques de desenvolvimento, o que Barba pretendeu acima foi demonstrar que o homem de hoje carrega o menino de ontem dentro de si, e isso possibilita que o atualize em suas realizações artísticas.

Ao constatar que a transposição simbólica fundamenta ao mesmo tempo o jogo espontâneo da criança e a representação teatral, alguns dos nossos autores e diretores, os mais ousados, passam a se valer do jogo enquanto meio expressivo por excelência em suas peças. Assim, o jogo- sobretudo em sua acepção de “faz de conta” – é, nesses textos, a mola mestra que move a ação, abalando assim a supremacia até então indiscutível da estória. A invenção e a transformação inerentes ao lúdico seriam assim colocadas em evidência dentro do próprio espaço cênico (PUPO, 1991, p. 151).

A dramaturgia de **Quaquarela** parte dessa proposta de utilizar o jogo, a brincadeira, como condutores da ação. Esse espetáculo apresenta uma nova abordagem da ludicidade associativa que está presente em **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Em **Quaquarela**, a dramaturgia resulta de uma composição na qual há linhas de ação dramática, conduzidas por meio do que chamo de *a cena da lógica lúdica*.

Na prática do “palavra puxa palavra”, o espetáculo vai sendo tecido com naturalidade, escorrendo de um tema para outro, graças ao roteiro sensível imaginado e à excelente qualificação dos intérpretes (HÖHLFELDT, 2013)<sup>105</sup>.

A *lógica lúdica* é formada por diversos encadeamentos internos, causados por distintas associações, motivadas por inúmeros estímulos emocionais, sensoriais, cognitivos ou subscientes. Diferentemente de **Jogos de inventar, cantar e dançar**, que apresenta poemas e canções, ao ler o texto escrito para o espetáculo **Quaquarela**<sup>106</sup> fica evidente que se trata de uma proposta de encenação teatral. No que concerne ao encadeamento das ações, o texto é um material concluso e não um roteiro para improvisações. No entanto, por não apresentar uma narrativa linear, com conflito e ações concatenadas pelo discurso, não pode ser classificado como texto dramático tradicional, como **Canto de Cravo e Rosa**. *A cena da lógica lúdica* de **Quaquarela** visa propiciar o reconhecimento de infinitas possibilidades de transformação, valorizando o protagonismo do receptor ao participar da construção dos sentidos possíveis por meio de distintas percepções.

A força do teatro depende da habilidade de salvaguardar a vida debaixo de um manto reconhecível, independente de outras lógicas. A lógica – isto é, uma série de transições motivadas e consequentes – pode existir mesmo se for secreta, incomunicável, mesmo quando suas regras não podem estender-se além do simples horizonte individual (BARBA, 1995, p. 60).

---

<sup>105</sup> Crítica sobre **Quaquarela**, redigida por Antônio Hohlfeldt e publicada no Jornal do Comércio, em 22 de março de 2013.

<sup>106</sup> Apresentado no apêndice.

Essa outra lógica não exclui a percepção dos fatos objetivos da realidade, mas se relaciona com eles em um outro plano. Ao defender que “a verdade” dos fatos cotidianos é abordada pela criança *como objeto do conhecer e do brincar*, Tânia Ramos Fortuna afirma que

não é por comparecer pelo avesso no brincar, como se vê na não literalidade, ou seja, no faz de conta, no que “não é de verdade, é de mentirinha”, que verdade e jogo são antagônicos. O verdadeiro se une ao jogo pela invenção, já que aquilo que não existe, que não é verdadeiro, poderá vir a ser inventado (2012, p. 20).

A criança busca compreender o mundo nas representações feitas por ela, em suas brincadeiras. Essa linguagem da criança apresenta a *lógica lúdica* a que me refiro, embasada nas inúmeras associações que estabelece naturalmente, em um pensamento desprovido de abstrações (VYGOTSKY, 2007). A utilização orgânica desse recurso, em **Quaquarela**, proporcionou o seguinte comentário de Hohlfeldt:

Este tipo de espetáculo deveria chamar a atenção das autoridades educacionais e ser prestigiado: é o tipo de trabalho que deveria constituir programa obrigatório de crianças no primeiro grau, talvez até para professores, mostrando que a inventividade e o aspecto lúdico da realidade não fazem mal a ninguém, pelo contrário: é através do mágico e do lúdico que a criança antiga (e de agora?) aprendia a lidar com a realidade, ao mesmo tempo em que os antigos contos terminavam por explicar-lhe a lógica da realidade, ainda que metaforicamente abordada (2013).

Em **Quaquarela**, a explicitação da brincadeira e a musicalidade criam uma identificação muito forte de adultos e crianças com o processo evolutivo da ação. Ao mesmo tempo, a utilização de brincadeiras muito conhecidas, por vezes realizadas em um dos formatos consagrados pela cultura popular, e em mais vezes transformada pela encenação, convida a plateia a participar criativamente de um alegre diálogo com a cultura popular.



Afinação, excelentes arranjos - inclusive chegando ao rap - figurinos coloridos e inventivos, vozes afinadíssimas, histórias engraçadas e antigas, que mais provocam aos pais e avós que levam filhos e netos ao espetáculo do que, propriamente, às crianças, em alguns momentos, graças à evocação das antigas práticas infantis, infelizmente, hoje em dia, se não abandonadas de todo, quase esquecidas... Aliás, este é o principal mérito deste tipo de trabalho, que já me encantou em sua amostragem anterior<sup>107</sup> e volta a emocionar neste novo espetáculo: proporcionar a recuperação e a revitalização deste tipo de prática que era comum em nossa infância, mas que foi (infelizmente?) sendo substituída pelo gibi, pelo computador e pelas maquininhas e geringonças menos imagináveis que se possa pensar (HOHLFELDT, 2013).



Em **Quaquarela**, é a interpretação que permite à brincadeira ser protagonista nessa dramaturgia. Ao brincar de representar diversos papéis<sup>108</sup>, como o pirata da perna de pau, a bruxa da manteiga, o pintor de Jundiaí, soldados, o galo e a galinha, ou minhocas, os brincantes se transformam frente aos olhos do público, dentro de um encadeamento que não é desprovido de uma narrativa subliminar, que poderá ser reconstruída, modificada ou desconsiderada, conforme as leituras de cada um, sem prejuízo do relacionamento com a obra.



Quaquarela, entre nesta roda, é um musical infantil que reúne três grandes talentos e operários da arte na Usina do Gasômetro em Porto Alegre. Com leveza e alegria, Toneco da Costa transforma seu violão na estrada pela qual rodam com desenvoltura os atores-cantores Éder Rosa e Viviane Juguero numa mágica viagem de cerca de uma hora através do folclore brasileiro. Destaque para a iluminação sob medida do Miguel Tamarajó. Com graça e estilo, o grupo interpreta canções e brincadeiras, fazem malabarismos circenses, trocam de figurinos e manuseiam acessórios de material reciclado com naturalidade e interação com o público. Adorei ver crianças se manifestando, aplaudindo e cantando. Viva a música!  
Marçal Alves Leite (jornalista da Zero Hora)<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Refere-se ao espetáculo **Canto de Cravo e Rosa**.

<sup>108</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Toneco da Costa e eu, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>109</sup> Comentário postado na rede social *facebook*, dia 17 de março de 2013.

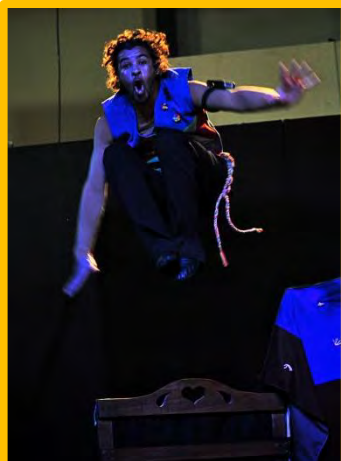
A cena inicia em um ambiente neutro, onde uma luz azulada e o violão de Toneco da Costa criam um clima acolhedor. Entro em cena cantando um mantra materno, carregando uma bandeja de palha com pequeninas pedras de jardim, realizando movimentos de quem limpa grãos em uma peneira no ato da colheita. Todos esses signos são inspirados na gestação e na concepção, remetendo à cultura popular que geramos e que nos gera, enquanto indivíduos e enquanto parte de uma comunidade cultural. Não há a intenção de que o público reproduza cognitivamente esse discurso. Isso pode acontecer ou não, e de muitas maneiras que não se pode, não se pretende e nem se quer prever. O que importa é promover uma percepção sensorial de aconchego, de colo, de comunhão.

A partir de então, o cenário (composto por uma empanada articulada, um baú e uma cadeira) e os figurinos, passam a ser transformados pela ação do pintor de Jundiaí. Usando o seu pincel, Éder Rosa pinta a cena com colchas e vestimentas coloridas, além de acessórios e movimentos ágeis, remetendo às brincadeiras das crianças, da mesma forma que elas criam barracas com cobertores em seus quartos, saltando pelo espaço, alegremente. Éder é o pintor, mas, logo a seguir, passa a ser um brincante que fala quadrinhas ou o pirata da perna de pau, fazendo inúmeras transformações, assim como eu, o Toneco e os materiais. Tudo se modifica de forma fluída e simples, como nas brincadeiras. O banco-baú, em madeira rústica, assume um papel diferente em cada cena: ora é obstáculo para saltos acrobáticos, ou apenas um sofá, ou uma

---

<sup>110</sup> Nas cenas, o ator Éder Rosa, comigo na última imagem. A primeira foto é de Christian Benvenuti e as demais são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.





canoa, ou uma bancada de bonecos ou, ainda, praticável para alteração de níveis de movimentação<sup>110</sup>.

Ao final, depois de cantarmos com diferentes instrumentos da loja do Mestre André – que foi ludibriado pela irmã da barata mentirosa, a qual é representada por meio de acrobacias em dupla, para explicitar as mentiras narradas no solo cantado por Toneco – a cena volta a ter um clima calmo e intimista, quando digo:

Gira a roda da memória,  
dia e noite, a vida inteira.  
Conta, canta, reconta a história  
e recomeça a brincadeira.



Essa fala repete, propositadamente, um recurso utilizado em **Jogos de inventar, cantar e dançar**. É o mito do eterno retorno, o ciclo da vida, em permanente evolução. Para terminar, com a canção *Roda Cutia*, inicialmente bem lenta, a presença da bandeja inicial (de formato circular), é retomada. Aos poucos, o andamento vai aumentando, e então, brinca-se de roda, de corrupção e na velocidade máxima, todos saem pelo palco, desordenadamente. O movimento centrífugo é o giro da vida, do nosso planeta, das energias, das ondas sonoras, do retorno e da continuidade. Ao final, a comunhão: um totem é formado com a imagem das três cabeças sorridentes dos brincantes. Para mim, é uma singela imagem para



---

<sup>110</sup> Nas cenas, o ator Éder Rosa, comigo na última imagem. A primeira foto é de Christian Benvenuti e as demais são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

representar a coletividade presente em cada indivíduo.

O que chamo de *a cena da lógica lúdica* na construção dramatúrgica vem ao encontro da ideia de *consanguinidade* apresentada por Eugênio Barba, na qual

vários fragmentos, várias imagens, vários pensamentos, não estão ligados devido a uma direção precisa ou de acordo com a lógica de um plano claro, mas pertencem a um conjunto por causa da *consanguinidade*.

O que a *consanguinidade* significa neste contexto? Que os vários fragmentos, imagens, ideias, vivos no contexto no qual os trouxemos para a vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se ligam juntos na base de uma lógica que não obedece à lógica usada quando imaginamos e procuramos por eles (BARBA, 1995, p. 59).

Em **Quaquarela**, na maioria das vezes, compomos os personagens atrás do cenário, colocando adereços no figurino, chapéus e perucas. No entanto, a forma como utilizamos os acessórios, muitas vezes desconstruindo os personagens em cena, explicita a brincadeira.

A aproximação do teatro com a brincadeira não é uma novidade no pensamento teórico teatral. Constantin Stanislaviski já evidenciava essa relação. No livro *A preparação do ator*, no qual o autor apresenta sua teoria em um agradável diálogo entre personagens, ele aborda o tema de forma criativa. Em uma aula de teatro, após atuarem em um cenário que haviam solicitado como fonte de inspiração, os atores não tiveram êxito em suas improvisações. Depois do exercício, o diretor os alerta:

- Não se envergonham? Se eu trouxesse aqui uma dúzia de crianças e lhes dissesse que essa era sua nova casa, vocês veriam faiscar as suas imaginações. As suas brincadeiras seriam para valer. Será que não as podem imitar?

- Isto é fácil de dizer – queixou-se Paulo. Mas nós não somos crianças. Nelas, a vontade de brincar é natural; em nós tem de ser forçada.

- Naturalmente – respondeu o Diretor – se não querem ou então não podem acender uma centelha dentro de vocês, não tenho mais nada a dizer. Todo aquele que é

deveras um artista, deseja criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante, do que aquela que realmente o cerca (1998, p. 67).

Se é certo que a arte teatral pode buscar materiais para construir seus espetáculos na brincadeira, também é certo que arte e brincadeira, apesar de fazerem parte do universo lúdico, são coisas bem diferentes. É importante compreender essa diferença para evitar equívocos pedagógicos, seja no ensino ou na criação teatral, seja na apreciação de espetáculos. Criar uma relação dialética com o universo infantil, na arte teatral, é algo que exige conhecimento e responsabilidade, em um processo criativo complexo.

A brincadeira de faz de conta e o teatro possuem relações complementares nas vivências a que uma criança deve ter acesso. Ambas têm um papel determinante no desenvolvimento humano, estabelecendo uma relação diferenciada em cada caso.

Na brincadeira, mesmo a criação mais fantástica é familiar, visto que é a invenção da criança que a traz à tona. Nela, a criança está no comando, transformando a si mesma e ao meio. Ao assistir um espetáculo teatral, a relação é diferente. Cada momento é uma nova descoberta da qual a criança precisa ser cúmplice. Ela se identifica e se projeta nas criações da cena, construindo relações e leituras particulares que, depois, serão acessadas em suas brincadeiras por meio de sua memória criativa.

O jogo dramático infantil é uma encenação da realidade da criança, mas não é teatro, pois não é feito para ser levado a um público e nele a criança não representa propriamente um personagem, mas apenas se libera, interpretando a si mesma (CAMAROTTI, 2005. p.31).

A dramatização infantil é uma maneira de a criança compreender o mundo. Colocando a si mesma em distintas situações, aprende a conviver com os sentimentos, fatos e sensações. A brincadeira de faz de conta depende da espontaneidade momentânea, na qual cada instante é

único, descomprometido e apresenta expressões íntimas do que a criança está vivendo. O foco principal está na comunicação *interna* ao ato em si, que resulta em elaborações pessoais e do grupo envolvido.

A encenação é fruto de escolhas, de lapidação; abarca opções estéticas, éticas e pedagógicas conscientes, em um desenho formal. Ao contrário da brincadeira, há ensaios e repetições. O teatro, como obra de arte, coloca em cena a contradição de tornar orgânico algo que foi detalhadamente planejado, de conquistar espontaneidade em movimentos de um corpo que procura suas tensões e oposições conscientemente. A técnica está a serviço da arte e deve “desaparecer” no momento da encenação, para que esta seja fluída e envolvente.

A obra de arte, de fato, é antes de tudo obra artificial. A procura de oposições, de diferenças, deve paradoxalmente ser a outra face da procura pela unidade e integridade (BARBA, 1995, p. 60).

No teatro, o foco principal está na comunicação *externa* ao ato em si, ou seja, os artistas pretendem apresentar o espetáculo para um público e a apreciação e comunicação desse público com a obra é o objetivo principal.

A construção da cena por meio da *lógica lúdica* propicia que a criança reconheça uma maneira familiar de pensamento e se sinta segura para elaborar a obra à sua maneira. Afinal, como afirma Vera Barros de Oliveira, desde as primeiras manifestações lúdicas do bebê, seu comportamento demonstra que ele reconhece que está se expressando de maneira diversa da sua comunicação objetiva com os fatos, *deixando claro pela sua linguagem corporal, que está se divertindo e que “sabe” que está brincando* (2010, p. 32).

Há uma dualidade na representação<sup>111</sup>. Na arte e na brincadeira, há o que Anne Ubersfeldt (2010) chama de *dupla enunciação* no trabalho do ator, pois a pessoa real e o ser imaginário se expressam simultaneamente.

Na brincadeira somos exatamente quem somos e, ao mesmo tempo, todas as possibilidades de ser estão nela contidas. Ao brincar exercemos o direito à diferença e a sermos aceitos mesmo diferentes, ou melhor, a sermos aceitos por isso mesmo. Como brincar associa pensamento e ação, é comunicação e expressão, transforma e se transforma continuamente, é um meio de aprender a viver e de proclamar a vida (FORTUNA, 2010, p. 109).

Ao delimitar os princípios da *pré-expressividade* no trabalho do ator, os quais são características corporais, mentais e energéticas que devem ser subjacentes à interpretação, em qualquer estilo, Eugênio Barba reafirma essa dualidade do trabalho do ator, que lida consigo nos planos real e imaginário. Nem quem interpreta, nem quem assiste à interpretação tem dúvidas sobre a natureza da situação em que se está envolvido.

Os princípios pré-expressivos da vida do ator-bailarino não são conceitos frios relacionados somente com a fisiologia e a mecânica do corpo. Eles também são baseados numa rede de ficções, mas ficções, “ses mágicos”, que lidam com as forças físicas que movem o corpo. O que o ator-bailarino está procurando, neste caso, é um corpo fictício, não uma personalidade fictícia (BARBA, 1995, p. 19).

Com a intenção de a arte teatral beber nas águas da brincadeira, o Bando de Brincantes busca, não exclusivamente, estabelecer uma comunicação efetiva com a criança, mas também, construir um trabalho de atuação orgânico e livre de estereótipos. A mesma entrega que a criança tem ao assimilar-se ao faz de conta, sem perder a noção de si mesma, é a que o ator precisa construir

---

<sup>111</sup> Falo da representação em sentido estrito, como esclarece a professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos: “É importante destacar, também, os dois sentidos do termo “representação”: no sentido lato, a representação a ser considerada é conceitual, enquanto que, no aspecto estrito, considera-se a representação simbólica ou imaginária (2012, pág. 55)”.

intencionalmente, pois *na segunda natureza de Stanislavski não se acredita em algo porque é verdadeiro: ao contrário, algo é verdadeiro porque se acredita nele* (RUFFINI, 1995, p. 66).

No teatro e na brincadeira, a criança percebe a possibilidade de transformação, ativada pela criatividade ao utilizar um novo olhar sobre objetos e situações familiares, criando *desobjetos*. Afinal, Stanislavski afirma que *you can kill the king without the sword and you can light the fire without phosphorus. What you need to light is your imagination* (1998, p. 67).

O método de criação teatral de Stanislavski busca essa relação profunda e verdadeira que a criança tem, naturalmente, com a imaginação e que, no adulto, precisa ser ativada de forma consciente e orgânica. Stanislavski propõe a utilização da conjunção “se” para incitar a criatividade e acessar a uma relação ficcional.

O se atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação (1998, p. 69).

O nosso trabalho numa peça principia com o uso do se, como alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação (1998, p. 77).

Esse procedimento aparece espontaneamente nas brincadeiras de faz de conta das crianças.

Elas pensam: “Se eu fosse realmente esse dragão voador, aquele cosmonauta ou essa salsicha atômica, eu faria isso ou diria aquilo.” Elas o fazem, e isso é o Jogo Dramático, o Drama Infantil (SLADE, 1978. p. 27).

Essa transformação sempre parte de um referencial que tem raiz na realidade, o qual ganha em volume de significações e possibilidades de associação, ao ser retomado de maneira criativa, e não como uma simples imitação do real. Nesse sentido, Santos analisa as brincadeiras das crianças, de acordo com o pensamento de Jean Piaget:

Nos jogos de imitação, as crianças identificam-se a outros personagens, utilizando-se do gesto imitativo para simbolizá-los. Nesse caso, a imitação subordina-se à

assimilação lúdica pois, de acordo com Piaget (1946, p. 165), “o sujeito não se limita a copiar outrem permanecendo ele próprio: assimila-se inteiramente a outrem, do mesmo modo que assimila um objeto a outro”.

Nesse tipo de jogo, o gesto imitativo e o objeto símbolo realizam a função de simbolizante, enquanto que os personagens e os objetos evocados constituem o simbolizado. Assim, a imitação assume uma nova característica em relação aos sistemas simbólicos anteriores, pois o símbolo passa a ser o resultado de uma colaboração entre a assimilação lúdica e a imitação, superando o papel reprodutivo que, até então, desempenhava (2012, p. 69)<sup>112</sup>.

A *lógica lúdica* de **Quaquarela** tem a intenção de fazer com que a criança tenha um papel ativo ao assistir o espetáculo. Ao acessar essa *lógica lúdica*, que explicita a possibilidade de transformação, há uma concentração total de corpo e mente, em um envolvimento íntegro com a representação imaginária. Ao observarmos uma criança brincar, percebemos que todas as suas expressões faciais, a tonalidade da sua voz, os movimentos do seu corpo (dedos, articulações, tronco, cabeça, etc.), absolutamente todo o seu corpo está envolto nessa atmosfera fictícia, construindo-a mental e fisicamente.

Em **Quaquarela**, o objetivo não é demonstrar o brincar, mas sim, relacionar-se intimamente com o momento de diversão presente na cena, com uma motivação interna conduzindo a ação. Stanislavski adverte os artistas que o interesse do ator em realizar uma ação é que guiará o interesse do espectador, ficando a interpretação daquele desprovida de encanto, se expô-la for o objetivo que move a atuação, pois *quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção* (1998, p. 67).

---

<sup>112</sup> “Outro destaque importante refere-se aos conceitos de símbolo – significante motivado, que, por sua vez, possui relação de semelhança com o significado e é construído individualmente – e de signo, significante arbitrário, ou seja, imposto pela convenção social” (ibid).

Ruffini explica que a atuação não aceita uma divisão entre corpo e mente; é necessário que o indivíduo se reconheça enquanto indivisível e se envolva de “corpo e alma” na representação. Segundo ele,

para Stanislavski, o palco é realmente uma segunda natureza porque, como na *natureza*, não pode haver ação cênica coerente fisicamente, que também não seja psicologicamente coerente (justificada) e vice-versa (1995, p. 64).

Esse estado de atenção, que no adulto precisa ser conquistado por meio de técnicas físicas e mentais, é manifestado em uma condição similar na criança que brinca. No entanto, a criança o acessa, naturalmente, ao brincar, sem ter consciência do estado de atenção. Já o ator, precisa atingir esse nível de envolvimento no momento em que sua profissão assim o exige, conscientemente.

A trajetória na construção dessa reflexão e as experiências com os trabalhos anteriores, bem como todo o conhecimento de cada um dos artistas dessa equipe experiente, fizeram parte da construção do espetáculo **Quaquarela**. Talvez por isso, um processo de criação tão ágil tenha obtido um bom resultado, conforme o atestam a repercussão do trabalho e os comentários do público e da crítica, como nos exemplos a seguir:

Como o roteiro alinha um sem número de canções e outras passagens, oriundas de todas as regiões do País, é difícil citar alguma delas. Na verdade, nem é este o caso: o que vale, de fato, é o conjunto selecionado, a evidenciar a riqueza e a variedade de nosso folclore que se vai, gradualmente, perdendo. Viviane tem uma belíssima voz, que sabe utilizar com eficiência. Toneco da Costa é um extraordinário violonista e Éder Rosa, além de malabarista, é um ator alegre e virtualmente flexível, de modo que pode encarnar as figuras mais variadas. O espetáculo todo, por isso mesmo, é um momento de magia: suspendemos a realidade do dia a dia e nos deixamos levar por esta pequena nostalgia, de um lado (os mais velhos) ou a curiosidade do recém-descoberto (os mais novos), de modo a se constituir uma espécie de comunhão de gerações, momento verdadeiramente mágico, como referi, porque une aquilo que, em geral, encontra-se fragmentado, quando não perdido (HOHLFELDT, 2013).



Olá Viviane e Bando de Brincantes. Fui assistir pela segunda vez o espetáculo Quaquarela na Usina do Gasômetro. Desta vez levei meu pequeno junto, e o olhar dele encantado com as imagens e canções foi algo impagável. Sou ator e diretor de teatro formado pela UERGS e dirijo o Teatro do Clã, atualmente em cartaz com o espetáculo O Rei Cego (teatrodocla.blogspot.com) e fico imensamente feliz quando encontro pelo caminho pessoas com sensibilidade e responsabilidade na arte que fazem. Vida Longa ao Quaquarela! Forte Abraço e um ótimo trabalho.  
Cássio Azeredo – diretor da Cia. Teatro do Clã<sup>113</sup>

No entanto, nem tudo são flores. É claro que há dificuldades. Como atriz, **Quaquarela** é meu maior desafio, já que é muito difícil cantar o tempo todo, correndo, pulando, trocando de figurinos e adereços, subindo e descendo do suporte atrás da empanada e do baú e fazendo acrobacias, além de manter o alegre espírito de brincadeira. Fazer tudo isso, mantendo a respiração controlada e a voz bem colocada, é extremamente difícil. Essa experiência não é nova, pois em **Canto** e **Jogos**, como em trabalhos anteriores ao Bando, também canto e me movimento muito. No entanto, aqui, a dificuldade foi sumamente potencializada.

Nesse sentido, preciso ressaltar outra importante herança: o treinamento aprendido nos estudos com Marlene Goidanich, o qual continua presente no trabalho do Bando de Brincantes, nos ensaios, antes de aulas e antes de apresentações, sempre, sem exceção. O longo tempo em que tive aulas com Goidanich permitiu que eu auxiliasse no aprimoramento do trabalho vocal de Éder Rosa, que também encarou desafios em **Quaquarela**, ao cantar alguns solos. Como visto anteriormente, ele teve contato com o trabalho de Goidanich nos encontros de preparação vocal de **Canto de Cravo e Rosa**, nos quais houve significativo aprimoramento. Mas é em **Quaquarela** que a voz cantada apresenta maior evolução.

---

<sup>113</sup> Postado no mural do site do Bando de Brincantes ([www.bandodebrincantes.com.br](http://www.bandodebrincantes.com.br)), dia 17 de março de 2013.

Outro enorme desafio para Rosa foi a criação e confecção dos materiais cenográficos, pois, apesar de demonstrar habilidade e prática na confecção de materiais artesanais, Éder nunca tinha feito esse tipo de trabalho. Ele aceitou o desafio por dois motivos. O primeiro, é que não tínhamos financiamento, e era necessário economizar com a equipe. O segundo, é que tínhamos a proposta de fazer uma criação afetiva, a partir de objetos, roupas, colchas, etc., de pessoas que amávamos, e isso precisava ser feito com *as próprias mãos*. Estão em cena diversas pessoas da nossa família, alguns falecidos, outros bastante presentes: filho, pais, irmãos, amigos, todos amados. A intenção é que esses objetos nos mantenham sempre envoltos em uma atmosfera afetiva que impregne nossa energia e viabilize uma troca emotiva verdadeira com o público.

A ideia de trabalhar com materiais reciclados vem ao encontro da intenção de resgatar a essência da brincadeira, que é a transformação. A criança se diverte muito quando pega uma tampinha e a transforma em uma nave espacial ou quando ela pega um graveto e o transforma em um extraterrestre. Novamente, são os *desobjetos*. Essas experiências são de extrema importância na formação da criança. É na descoberta dessas possíveis criações e transformações que o sujeito se constitui como uma pessoa de opinião e iniciativa.

Na antiguidade brincava-se simples. Com a imaginação. Hoje em dia, boa parte desta imaginação foi substituída pela obviedade de um realismo que já vem pronto dentro de máquinas que devemos aprender a explorar e dominar, mas que nos dão, na verdade, poucas alternativas de escolha (HOHLFELDT, 2013).

Além disso, no que concerne à preocupação ecológica, **Quaquarela** traz um discurso imagético e afetivo em relação à reciclagem, quando o público vê latas, jornais, retalhos, etc. utilizados de forma criativa. A função primordial do teatro é divertir, e a construção pedagógica da arte deve primar por viabilizar a autonomia de pensamento. Ao mesmo tempo, se a arte apresentar condutas positivas, genuinamente integrantes do processo, essa imagem vale mais que muitos

discursos. Assim como a diversidade faz parte de cada ato do Bando de Brincantes, naturalmente, em **Quaquarela**, a ludicidade e a alegria dos materiais reciclados pretendem ser mais eficientes do que alguns discursos ecológicos que, muitas vezes, apresentam uma acusação implícita na mensagem, como se as crianças fossem responsáveis pela poluição do mundo.



Assim, eu idealizava os materiais a partir de imagens do folclore brasileiro e fazia uma descrição para Éder Rosa, o qual buscava novas referências, criava e confeccionava bonecos, figurinos e adereços, de forma muito autoral. No cenário, houve uma criação conjunta, bastante compartilhada entre eu e ele. Além da beleza e do simbolismo, o objetivo era encontrar uma organicidade funcional em relação às ações da cena.

O desafio de Toneco da Costa era atuar<sup>114</sup>. Com décadas de profissão, sendo um renomado instrumentista, compositor e arranjador, compôs a trilha sonora com cuidado e dedicação, de forma muito fluída, acompanhando as cenas. No entanto, Toneco precisava atuar no espetáculo de maneira mais evidente do que em **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Ele surpreendeu a todos, pois com muita simplicidade e acreditando no trabalho, entrou na brincadeira desde o princípio, aprimorando suas intervenções a cada nova apresentação.



Para Miguel Tamarajó (e seu *stand by* José Renato Lopes), o desafio é diário, visto que raramente há um bom equipamento de iluminação à

---

<sup>114</sup> Nas imagens, Toneco da Costa atuando junto comigo e Éder Rosa. Fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

disposição para o desenho de luz da cena. O Bando de Brincantes viaja muito pelo interior gaúcho, apresentando-se em espaços adaptados, já que, infelizmente, mesmo em Porto Alegre (onde a situação das políticas culturais é crítica e preocupante), são poucos os locais com condições para realizar as encenações plenamente.

Dentre as dificuldades, há também incertezas e contradições que permanecem. Cito como exemplo o caso da brincadeira **Velha a fiar**, presente nesse espetáculo<sup>115</sup>. Desde a primeira vez em que redigi o roteiro, utilizo uma versão que surgiu em sala de aula com alunos do Jardim B. A brincadeira apresenta uma sequência de seres que vêm incomodar uns aos outros. Eu lembrava somente do seguinte trecho: *o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar*. Buscando dar um fechamento à cantiga, seguindo a lógica original da brincadeira, perguntei às crianças quem poderia incomodar quem, e a sequência que surgiu em nosso jogo foi: *o chinelo na barata, a barata na mulher, a mulher no homem, o homem no cavalo, o cavalo no cachorro* e assim por diante.

As cantigas são disseminadas de forma predominantemente oral. Assim, sem perder a essência da brincadeira, inúmeras modificações são feitas pelo povo, fundadas nas ideias de seu tempo e de sua comunidade, em um movimento lúdico-social contínuo. Não é porque alguém registrou uma história ou uma canção de forma escrita que esse material deve ser cristalizado.

Vale alertar, no entanto, que, conforme Bettelheim (2012), há modificações forçadas que deslocam a criação popular de seu papel e apresentam mensagens realistas que em nada se relacionam com o tipo de comunicação e pensamento que geraram a mesma. Preocupada com

---

<sup>115</sup> Ver a brincadeira referida no roteiro do espetáculo, apresentado no apêndice desse trabalho.

as distorções que têm sido feitas contemporaneamente, no capítulo a seguir, abordo esse tema de forma mais aprofundada.

Em **Quaquarela**, optamos por manter a versão criada com meus alunos por dois motivos. O primeiro é a opção que fizemos de construir o espetáculo a partir de referenciais afetivos. O segundo é que, seguindo a ordem das cenas, a imagem da barata é retomada na canção **A barata mentirosa**. Assim, a barata sapeca, que incomodou a todos, reaparece, criando mais uma possibilidade de construção lógica nas múltiplas leituras que podem ser realizadas pelo público.

Não posso negar, porém, que, apesar de já termos feito mais de setenta apresentações, sempre me questiono se não deveria passar a utilizar uma das versões mais populares, pela qual tenho maior apressado, e que apresenta *a morte no homem, o homem na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro* e assim por diante, visto que a partir dessa parte da letra, todas as versões que encontrei são iguais.

Essa questão permanece, dentre outras que já surgiram e outras que surgirão. No Bando, todas as dificuldades individuais são sempre encaradas como um desafio coletivo. O resultado é um processo cooperativo, alegre e comprometido, como atesta o depoimento de Miguel Tamarajó, quando diz que *é um processo simples e profissional. Levo a sério todos os profissionais com muita alegria e simplicidade. Crio a luz com a mesma intensidade com que eles brilham*.

Foi bebendo na fonte da brincadeira, ativando o infantil interior, com estudo artístico, treinamento corporal, vocal e musical, embasamento pedagógico e comprometimento ético que foi criado esse trabalho. **Quaquarela** tem um caminho prazeroso e instigante. O Bando de Brincantes sabe que

é preciso ter muito respeito, afeto, determinação e curiosidade, para enfrentar o desafio de cada apresentação.

É interessante relatar o enorme envolvimento do público adulto com o espetáculo, uma vez que canta, brinca, tenta responder às adivinhas (direcionadas aos adultos de maneira distinta da relação com as crianças, que dialogam com elas muito mais ao buscar a ligação das respostas com as perguntas do que ao descobrir as respostas). Nesse sentido, apresento alguns comentários enviados por pessoas do público:

Fomos conferir e amamosssssssssss.....Obrigada por compartilharem algo tão bonito!!!!!!!!!!!!

Nossa, gente! Nós amamos o espetáculo! Simplesmente lindo, sensível, alegre, divertido. A tarde foi maravilhosa! Vocês acordaram muitas crianças adormecidas hoje! Amei! Parabéns e estamos ansiosos pela nova temporada!

Luciane Santos Lima<sup>116</sup>

Super indico! A Maria Cláudia cantou e dançou o espetáculo inteiro!!! E eu, como num túnel do tempo, cantarolei canções da infância como uma criança feliz! Foi muito especial! Obrigada, Viviane Juguero, Éder, Toneco, Jessé e Anderson, por seu trabalho e dedicação! Lindo demais!

Ellen Yurika Nagasawa<sup>117</sup>

Delícia de espetáculo pros pequenos e pros grandes, recomendo!

Viviane Falkembach – produtora cultural na Íris Produções<sup>118</sup>

Um encanto de espetáculo!! É impressionante como os atores conseguem envolver tanto as crianças quanto os adultos. Lindo demais!! Tanto na primeira, quanto na segunda vez, senti uma alegria enorme em poder assistir algo assim! Também recomendo.

Camila Andrade<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Postado na rede social *facebook*, em 22 de abril de 2013.

<sup>117</sup> Postado na rede social *facebook*, em 14 de abril de 2013.

<sup>118</sup> Postado na rede social *facebook*, em 24 de março de 2013.

<sup>119</sup> Postado na rede social *facebook*, em 18 de março de 2013.

Adoramos o Espetáculo! Minha filha Valentina achou o máximo!  
Vocês são maravilhosos! É fascinante a forma como vocês encantam crianças e adultos! Sim, porque no espetáculo relembramos como é maravilhoso ser criança, acreditar na magia das histórias e brincadeiras! Quando acaba, ficamos com a vontade de que tivesse mais!  
Já é o segundo espetáculo que vamos e somos fãs!  
Parabéns pelo excelente trabalho!  
Abraços. Valquíria.<sup>120</sup>

A gente vira um pouco criança assistindo o Quaquarela. Cantarola, tenta adivinhar, brinca... Uma interpretação vibrante de Viviane Jughero, a música sempre linda de Toneco e pra mim, a grande surpresa, a interpretação sensível do Éder. Um trio afinado e afiado.

Raquel Grabauska – artista do Grupo Cuidado que Mancha<sup>121</sup>

Meus filhos ficaram maravilhados, minha mãe se emocionou mto (não q isso seja raro, mas é sempre sincero) eu só voltei a "envelhecer" agora, resumindo... Foi mágico!!!! Bando de brincantes, amamos vcs!!!!  
kdo Guerreiro<sup>122</sup>

A criança elabora o mundo e a si mesma pela lógica do pensamento lúdico, e o teatro pode dialogar com ela, de fato, partindo do mesmo princípio. Como diz Maria Clara Machado, *há uma coisa de infantil em quem escreve para crianças* (1986, p. 33) A proposta aqui apresentada defende que o artista que deseja mergulhar nesse universo não pode enxergá-lo de fora e buscar uma imitação perfeita. Tampouco deve tentar voltar a ser criança, o que seria impossível em todos os aspectos.

Talvez o segredo daqueles que conseguiram ficar entre as crianças seja o de serem fiéis ao menino que vive dentro deles. De ouvirem a voz de seu próprio inconsciente. E de respeitarem o mistério da infância (MACHADO, 1986, p. 51).

---

<sup>120</sup> Enviado por e-mail, em 15 de março de 2013.

<sup>121</sup> Enviado por e-mail, em 13 de março de 2013.

<sup>122</sup> Postado na rede social *facebook*, em 09 de março de 2013.

As experiências do Bando de Brincantes apontam um caminho possível nesse sentido. O adulto que se propuser a dialogar respeitosamente com o universo infantil pode reaprender essa maneira própria de a criança enxergar o mundo e propor espetáculos adequados à forma como os pequenos se relacionam com o mesmo. Assim, interagindo com a obra de arte, a criança assume uma postura ativa ante o espetáculo, buscando identificar, decodificar, recriar e brincar.

Sem subestimar a criança, é necessário que a arte apresente uma linguagem particular para poder divertir, emocionar, aguçar os sentidos e as percepções. Foi isso que tentamos fazer em **Quaquarela** e nos demais espetáculos.

Seja lá como for, o colorido, a musicalidade, a simpatia, a variedade, a sonoridade, o conjunto todo, enfim, deste espetáculo, é uma verdadeira bênção, para crianças e adultos, e quando a gente deixa o teatro, está mais leve e mais alegre (HOHLFELDT, 2013).

O trabalho do Bando de Brincantes não pretende ser perfeito. Há muitos questionamentos, dificuldades que são superadas, outras que permanecem e outras que surgem a cada dia. Nossas convicções encontram suas contradições em nossas próprias práticas, resultando em novas reflexões, novas práticas, novas ideias e novas dúvidas, dialeticamente. Por vezes também, um longo caminho circular, respalda convicções e práticas antigas, atualizadas por novas percepções. Reconhecemos, além das habilidades, as limitações técnicas, artísticas e teóricas de cada um. É sempre preciso aprender mais. Posso afirmar, no entanto, que o trabalho do Bando de Brincantes é fruto de um processo de pesquisa amoroso e responsável, sempre em busca de um aprimoramento maior.





*Ao ver uma torneira  
Ao enxergar um chafariz  
A lula, toda faceira  
A lula, toda feliz*

*Quis logo se informar  
Quais bichos ali estavam?  
Tais seres a encantavam  
Vertendo um pouco de mar*

*A aranha debochada  
Começou a gargalhar  
Qual bicho, que nada!*

*Isso não tem cabimento  
E pôs-se, então, a representar  
Os animais e seus movimentos*<sup>123</sup>



<sup>123</sup> Nas imagens, ilustração de Monika Papescu para o livro **Jogos de inventar, cantar e dançar** e imagem desse espetáculo, com Anderson Gonçalves e Carmem Lima, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

#### 4. Controverso

Como já exposto, o universo infantil é lúdico e é por meio da simbologia da brincadeira que a criança se relaciona com o mundo, descobrindo e construindo as diferentes significações. Segundo o psicólogo Lev Vygotsky, *o pensamento da criança aproxima-se mais de um conjunto de atitudes ligadas ao mesmo tempo à ação e à fantasia do que do pensamento adulto, que é um pensamento consciente de si próprio* (2007, p. 243). Realizando uma minuciosa análise dos diversos estágios de desenvolvimento do pensamento, o autor conclui que, somente na adolescência, o ser humano passa a pensar por meio de conceitos. Assim, somente nesse período as explicações abstratas podem ser realmente compreendidas. Vygotsky alerta que

as palavras das crianças correspondem às do adulto na referência ao objeto: indicam os mesmos objetos. Referem o mesmo círculo de fenômenos. Contudo, não correspondem no plano do sentido (2007, pág. 188).

Dessa forma, a criança está apta a decorar palavras e discursos. Ela poderá repetir algumas frases que percebe que agradam os adultos ou que evitem represálias. No entanto, a distância entre repetir e compreender é enorme. Quando o adulto demonstra dificuldade em entender o processo de pensamento infantil, a criança percebe que não será valorizada se não repetir o discurso. Ao ouvir a reprodução da decoreba, esse adulto se satisfaz, uma vez que acredita estar contribuindo na formação da criança.

Se o adulto insiste que seu modo de ver as coisas é o correto – como bem pode ser, visto objetivamente e com sabedoria adulta -, isso dá à criança um sentimento desesperançado de que não adianta tentar chegar a um entendimento comum. Sabendo quem detém o poder, a criança, para evitar problemas e ficar em paz, diz que concorda com o adulto, e é forçada então a prosseguir sozinha (BETTELHEIM, 2012, p. 171).

Bettelheim afirma que, onde há realismo excessivo, existe uma oposição às experiências íntimas da criança. Segundo o autor, *as experiências e reações mais importantes da criança pequena são em sua maior parte subconscientes e devem permanecer assim até que ela atinja uma idade e compreensão mais maduras* (2012, p. 27).

Em relação ao teatro, acredito que é preciso que os artistas tenham conhecimento sobre o universo infantil para que possam fazer opções claras e realizar espetáculos que realmente dialoguem com a criança.

Naturalmente, os diretores teatrais e artísticos, além dos atores, deveriam ser conscientes de sua função educativa e conhecedores do mundo das crianças: é indispensável conhecer esse mundo para compreender ao seu público (SIGNORELLI, 1958, p. 58)<sup>124</sup>.

Em uma dissertação que enfoca o teatro para crianças, não posso me eximir da responsabilidade de abordar algumas questões controversas reiteradamente discutidas, há muitos anos, pelos profissionais que se dedicam seriamente à área. Como se define a *criança* para a qual esse teatro se direciona? Como o adulto procura compreender e dialogar com o pensamento infantil? Quais os fatos e ideias que criaram a discussão que busca diferenciar *teatro infantil* e *teatro para crianças*?

Sem pretender esgotar o assunto, apresento, a seguir, reflexões que considero importantes para esta pesquisa.

---

<sup>124</sup> “Naturalmente, los directores teatrales y artísticos y los actores deberían ser conscientes de su función educativa y conocedores del mundo de los niños; es indispensable conocer este mundo para comprender a su público”.

## 4.1. Criança?

O que é ser *criança*? O conceito de infância que temos hoje é uma construção cultural e contextualizada. O historiador Philippe Ariès (2011) afirma, fundamentado na análise de ilustrações do século XI, que, nessa época, a criança era considerada um adulto em miniatura. Não havia o reconhecimento das enormes diferenças que separam o universo adulto do infantil. Ele situa no século XIV o surgimento de um *progresso na consciência coletiva desse sentimento da infância* (p.20). Dessa forma, é importante compreender que o conceito de criança, assim como o de sociedade, está em permanente evolução e que, em inúmeras vezes, a prática não respalda as definições teóricas.

A concepção de infância, concebida como a conhecemos, assentada numa célula familiar composta por pai, mãe e descendentes, coabitando no mesmo teto sob a proteção e amparo dos mais velhos, em que o mundo do adulto se diferencia significativamente do mundo da criança, data do final do século XVII, na incipiência da formação da burguesia (KETZER, 200, p. 13).

Izquierdo (2012), afirmou que, em geral, a história é registrada pelo ângulo do olhar de quem a escreve. Quem divulga largamente suas ideias possui, não somente informação e formação para atuar no lugar social em que se encontra, mas também, recursos econômicos para publicar e promover suas ideias.

No que concerne à criança, hoje em dia, inúmeros programas e revistas “especializados” buscam orientar os pais na educação de seus filhos. Essas orientações, em geral, são socialmente localizadas nas *possíveis* realidades de classes economicamente favorecidas, consumidoras das ideias e dos produtos desses veículos de comunicação. Abordando um “padrão” de relacionamento familiar e escolar, a maioria das matérias, simplesmente, ignora o fato de que muitas mães deixam o filho na creche às 7h e os buscam às 19h, ou que muitas crianças não tem

mãe, um assustador número de crianças não tem pai e que, para colocar a criança para descansar no horário recomendado, ela precisa ter, no mínimo, um lugar adequado para tal.

Por isso, quando essas revistas e programas, em matérias ou propagandas, referem-se à criança, muitas vezes apontam uma infância com uma família bem estruturada, com pais unidos, que se amam e que trabalham, assim como descrevem uma criança que vai à escola e faz passeios regularmente. Esse grupo social está longe de representar a realidade da maioria dos lares, hoje em dia, mas ainda é o modelo utilizado quando se faz alguma generalização do mundo infantil no século XXI. Em outras ocasiões, essas revistas referem-se a crianças carentes, a crianças órfãs ou a crianças portadoras de deficiência, colocando um rótulo que marca a criança, apaga a sua individualidade e a exclui do caminho “normal” apontado para as infâncias idealizadas.

A concepção de infância, como momento privilegiado para ser *criança*, instaura-se, de certo modo, a partir do discurso filosófico iluminista e é inspiradora de diversas posições educativas direcionadas aos pequenos. Às crianças começou-se a dar um novo estatuto, visando educá-las com o objetivo de assegurar o futuro da civilização. Assim, elas seriam, a princípio, preparadas para que a sociedade ocidental, no futuro, tivesse adultos bons e produtivos (BULHÕES E TOROSSIAN, 2011, p.7).

O sentimento de infância surge como uma necessidade de o adulto aprimorar o mundo em que vive, garantindo melhoras pelos adultos de amanhã. Assim, cada vez mais, ao menos nos países ocidentais do século XXI, predomina um pensamento em que a produtividade e o consumo ditam as normas. A maioria das escolas ainda quer mostrar serviço aos pais, preparando as crianças para a universidade e para o mercado de trabalho. Os produtos para consumo infantil sufocam uns aos outros, em um apelo de desejo passivo. Ou seja, as crianças recebem brinquedos prontos, que fazem tudo sozinhos ou que vêm com manuais de instrução altamente detalhados de como é certo (e, por consequência, como seria errado) jogar tal jogo. Dessa forma, o espaço para a criatividade e a construção de um sujeito autônomo é cada vez mais comprimido pela

ausência de reflexão que conduz a maioria das pessoas na inércia da correria em busca de TER e não em busca de SER.

É no momento em que a posição que cada um ocupará no mundo não está antecipada por uma trama social estável que a infância tem lugar como incubadora de perspectivas de realizações futuras – perspectivas e apostas, pois os adultos passarão a ver nos pequenos a possibilidade de transposição de suas frustrações, de realização de seus desejos fracassados. Como homens modernos, não tivemos nosso destino traçado na origem – ou, pelo menos, queremos crer que não -, mas fomos chamados a construí-lo individualmente – vale sublinhar: individualmente -, ensaiando-nos nessa construção do tempo denominado de infância (MOSCHEN, 2011, p.94).

Assim, ainda que amorosamente preocupados com nossas crianças, o discurso de “Quem será essa pessoa amanhã?” ainda suplanta, em muito, a preocupação de “Quem é essa criança hoje? Ela é feliz? Escutamos a sua voz com respeito, estabelecendo um verdadeiro diálogo?”.

Em pleno século XXI, em nosso próprio país, há crianças morrendo de fome, há exploração do trabalho infantil e se multiplicam os crimes de pedofilia. No entanto, uma visão idealizada da infância como um momento de pura alegria e brincadeira parece predominar no senso comum.

A psicanalista Alba Flesler lembra que Freud situa o nascimento da criança como *um lugar no Outro*. Ou seja, é quando um adulto reconhece que aquele ser merece cuidados especiais e que está em um momento diferenciado da vida que ele passa a ter o direito de exercer a infância e de ser criança.

Merece ser assinalado que esse objeto que a criança é para o Outro já implica uma operação, pois isso não está dado: nem sempre um vivente chega a ter o lugar de criança no Outro. Dizemos, às vezes de um modo rápido e sem medir as ressonâncias disso, que a criança é objeto do Outro. Mas há viventes que jamais chegam a ocupar um lugar de objeto no Outro, e a prova é de que são descartados e jogados no lixo, tomados só como um pedaço de carne, como um incômodo; nesses

casos, não chegam a ser uma criança. Mais ainda, nem sempre uma criança chega a ser um filho (FLESLER 2011, p.22).

Muitas vezes, considera-se que o bem-estar e a felicidade são inerentes à infância, esquecendo-se que o adulto tem um papel fundamental no sentido de propiciar as condições necessárias para que a criança se sinta bem em um mundo repleto de desafios desconhecidos e assustadores. Para a criança, é uma grande luta conhecer o mundo, relacionar-se com ele e aprender coisas novas a cada dia. A infância é um período difícil da vida humana e para que possa ser belo e singelo precisa do apoio de adultos que assumam a sua responsabilidade.

A criança é um ser atuante na sociedade, interagindo em todas as suas relações e participando na construção, consolidação e transformação de papéis sociais. Clarice Cohn afirma que *a criança é um sujeito social pleno, e como tal deve ser considerado e tratado* (2009, p. 45). A autora esclarece que a criança não é simplesmente encaixada em uma engrenagem social imutável, anterior a ela, mas que *atua para o estabelecimento e a efetivação de algumas das relações sociais dentre aquelas que o sistema lhe abre e possibilita* (COHN, 2009, p. 28).

O reconhecimento de que a criança atua a partir das relações que o sistema possibilita deixa evidente a responsabilidade da sociedade como um todo em relação ao desenvolvimento infantil. Um ambiente comunitário favorável possibilita que a criança desenvolva sua individualidade, reconhecendo-se enquanto parte integrante e fundamental no movimento social. É com base nos distintos referenciais culturais que a criança tem acesso, que ela constrói a sua atuação no mundo. Por meio desses referenciais, as crianças passam a ser produtoras de cultura, elaborando sentidos, valores e percepções. Como diz Cohn, *elas não “ganham” ou “herdam” simplesmente uma posição no sistema de relações sociais e de parentesco, mas atuam na criação dessas relações* (2009, p. 30).

Mas que infância é essa? É uma infância legalmente reconhecida e amparada pelo *Estatuto da criança e do adolescente*<sup>125</sup>, para defender e apontar os seus direitos, muito embora esses ainda estejam longe de ser aplicados efetiva e democraticamente. Esse Estatuto, ao exigir igualdade social e lutar pela especificidade de políticas para a infância, denuncia a realidade desigual e o papel marginal que a infância ainda ocupa no desenvolvimento de políticas sociais e culturais brasileiras. Como refere Cohn,

só podemos entender o Estatuto da Criança e do Adolescente vigente hoje no Brasil, assim como as polêmicas que o rodeiam, se compreendermos a concepção de criança e infância que o embasa (2009, p. 44).

A conquista do Estatuto é um passo histórico de inegável valor em busca da justiça social e denota também uma mudança de mentalidade, ao iniciar uma trajetória na qual o bem-estar e o desenvolvimento da criança passam a ser prioridade, ao menos, em alguns setores sociais e nos discursos em geral. É preciso que a lei referida passe a ser amplamente aplicada em ações concretas, as quais, como afirma Nazareth, atentem para o fato de que

uma criança de classe alta de uma megalópole e uma do interior do país, da mesma idade, têm universos absolutamente diferentes, embora tenham um elemento em comum: a idade. (2012, p. 32)

É bem verdade que a realidade dessas crianças é completamente diferente, mas também é verdade que o fato de terem a mesma idade as une em um grupo que tem características semelhantes.

Se cada cultura pensa o desenvolvimento da criança a partir de seus próprios termos, isso não quer dizer que a criança se desenvolva diferentemente, mais ou menos, mais rapidamente ou com maior vagar a depender de onde cresce. Por outro lado, se

---

<sup>125</sup> Lei 8.069 de 13 de julho de 1990.



universalizarmos demais, tornamo-nos incapazes de perceber as especificidades dadas pelos contextos socioculturais (COHN, 2009, p. 42).

Como respeitar as singularidades contextuais, identificando, ao mesmo tempo, os fatores que unem as crianças em um mesmo universo infantil? Como criar espetáculos que dialoguem com as crianças em distintos contextos e que, ao mesmo tempo, abordem o respeito à diversidade, sem a construção de excessivas e aborrecidas explicações verbais? Como construir uma cena lúdica e responsável, apresentando à criança elementos que dialoguem com seus referenciais? Como oferecer uma ampla gama de possibilidades para suas elaborações simbólicas, sem buscar doutriná-la, mas, ao mesmo tempo, apontando um caminho que gere o respeito ao próximo e uma percepção de que a transformação para melhor é possível?

Acredito na opção de criar situações que dialoguem com a criatividade, que proponham seres diferentes, louvando a diversidade, que convidem a criança a participar cognitivamente, perceptiva e sensorialmente e que respeitem a *lógica lúdica* do pensamento infantil. Assim, possibilita-se à criança uma sensação de segurança e autoestima, viabilizando o sentimento de alegria hoje e auxiliando na tomada de uma posição ativa no mundo, em todas as fases da vida.

Nos espetáculos do Bando de Brincantes, procura-se evitar a reprodução de situações sociais realistas a que nem sempre todas as crianças têm acesso ou que reforcem a permanência de relações hierárquicas ou ainda de enquadramentos de *status* social. A apresentação de universos mágicos em que flores conversam com insetos, lulas convivem com aranhas ou jacarés conversam com gente, possibilitam que as crianças subjetivamente relacionem suas próprias vivências com as situações apresentadas. Assim, cada criança pode elaborar seus anseios e desejos, conforme suas necessidades pessoais, divertindo-se no mundo da imaginação. Incluindo a todos em um ambiente imaginário democrático, valoriza-se cada criança enquanto a pessoa

que é hoje. Para que seja feliz hoje. Para que tenha confiança em si própria hoje. Para que tenha condições emocionais e educacionais para construir seu amanhã, vivendo, plenamente, cada dia<sup>126</sup>.



---

<sup>126</sup> Ilustração de Monika Papescu presente no livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**

## 4.2. Atirando o pau na brincadeira

Quando abordo a importância de compreender a *lógica lúdica* do pensamento infantil, parto de uma preocupação constante em minhas reflexões, que é a violência subjetiva a que estão expostas nossas crianças. A tão citada educação tecnicista nos ensinou a buscar rótulos e explicações objetivas e verbais, desconsiderando todas as outras expressões que fazem parte da comunicação humana. A criança é um radar com captadores perceptivos sensoriais, emocionais e cognitivos. Os atos comunicativos são constituídos de inúmeras manifestações que contribuem na construção de significados. A palavra é parte importante nesse contexto, mas não exclusiva. É preciso atentar a esse fato para compreender a comunicação com a criança como um todo, considerando os diversos aspectos que a compõem.

Tomando a parte pelo todo, neste capítulo, vou analisar a recente modificação que foi realizada na cantiga **Atirei o pau no gato**, com objetivo de evidenciar que, tanto na arte quanto na educação, o adulto precisa compreender o funcionamento do pensamento infantil. Aliás, essa sensibilização é fundamental para que a pessoa, em qualquer idade, tenha condições de ter uma relação mais plena com o mundo, reconhecendo que há inúmeros fatores presentes nos atos de comunicação.

A sabedoria popular compreende isso, e é por esse motivo que as cantigas, brincadeiras, lendas e contos atravessam gerações. Elas dialogam com a subjetividade, provocando emoções e sensações que potencializam as percepções humanas, por meio do prazer da fruição artística. A educação da sensibilidade é a base para a formação de personalidades saudáveis, que contribuam com o meio social em que vivem.

Em relação à brincadeira **Atirei o pau no gato**, todos os elementos são eloquentes e o isolamento da letra das características de sua emissão ocasiona uma interpretação superficial e errônea do seu papel na educação. Nesse sentido, a brincadeira de roda e a ideia de obra, apresentada por Zumthor, possuem elementos constituintes similares. Assim, é possível aplicar, nessa análise, a seguinte definição do autor, quando diz que há

duas séries constituintes da obra; aquelas que manifestam as sequências linguísticas, e cujo conjunto constitui o texto, e aquelas que eu chamo de “sociocorporais”, compreendendo nesse termo todos os elementos não textuais da performance: elementos relativos, de um lado, à corporeidade dos participantes da *performance*; de outro, a sua existência social enquanto grupo e enquanto membros individuais desse grupo (ZUMTHOR, 2005, p.144)<sup>127</sup>.

Ao discutir a pluralidade das significações das palavras conforme o contexto, a construção do discurso e os referenciais do emissor e do receptor, é possível perceber a riqueza simbólica dos ditos populares, quadrinhas, parlendas e cantigas, nos quais a significação lúdica resulta de um diálogo entre o real e a fantasia. Essa característica vincula a arte popular à infância.

Desde a Antiguidade, a cultura popular traduz anseios, desejos e frustrações humanas inconscientes, manifestadas por meio de histórias, brincadeiras e canções lapidadas ao longo de muitas gerações. Não é à toa que Sigmund Freud utilizou a história de Édipo e de outros mitos para explicar o funcionamento da mente humana. Não é à toa também, que Bruno Bettelheim analisa os contos de fadas, dissecando psicanaliticamente suas significações subliminares. É ainda por meio da arte e da brincadeira que a humanidade pode elaborar sentimentos inconscientes. Em relação à criança, a brincadeira é fundamental para que ela compreenda subjetivamente ações e sensações.

---

<sup>127</sup> O autor utiliza o termo *performance*, segundo ele, emprestado da dramaturgia, referindo o ato de concretização da fala, ou seja, a confluência de significações corporais, sonoras, etc. presentes na emissão.

O brincar leva a criança a aprender a organizar suas lembranças, seu campo perceptivo, suas ideias e suas experiências. Por outro lado, ajuda-a a entrar em contato com suas emoções e sentimentos, aceitando-os ou reformulando-os. O brincar propicia, desta forma, a integração dinâmica dos processos cognitivos com os afetivo-emocionais, respeitando o ritmo próprio da criança e fortalecendo a alegria de pertencer a um grupo (OLIVEIRA, V. 2010, p. 33).

Por exemplo, em qualquer cultura, crianças que estejam internadas em hospitais brincam de muitas coisas. No entanto, existe uma brincadeira que sempre estará presente em todos os hospitais: o faz de conta médico, onde bonequinhos são levados para a sala de cirurgia, para a quimioterapia, etc. E por que as crianças fazem isso? Porque essa é a maneira que elas têm de enfrentar o que está acontecendo na realidade, de buscar uma posição ativa, confiando em si mesmas e elaborando sentimentos de medo, tristeza e insegurança de forma subjetiva e agradável:

No mundo do faz de conta, um outro senso de realidade é experimentado, impulsionando a confiança na possibilidade de transformação da realidade marcada por novo imaginário, novos princípios e novos valores gerados na solidariedade, na ousadia e na autonomia que as atividades lúdicas podem comportar (FORTUNA, 2010, p. 102).

Essa elaboração lúdica é inerente ao ser humano e está presente em nosso patrimônio cultural, em várias manifestações. Com fundamento nessa lógica, é possível compreender porque diversas cantigas de roda abordam o medo, a agressividade e a tristeza, em breves narrativas lúdicas. Na tristeza da briga entre o *Cravo* e a *Rosa*, no amor da *Terezinha*, no consolo da *Viuvinha*, no medo do *Boi da Cara Preta* e na ameaça ao *Tutu Marambá*, a criança se projeta em diferentes papéis e elabora subjetivamente inúmeras sensações, facilitando, dessa forma, o manejo com suas emoções e sentimentos, quando esses aparecerem de fato em suas vidas.

É brincando de estar triste que a criança aprende a superar a tristeza. É brincando de assumir

distintos papéis que a criança compreende que ela poderá construir seu papel particular e exclusivo no mundo. É brincando com situações que remetam à agressividade que ela poderá aprender a lidar com esse sentimento. A criança compreende perfeitamente que existe um plano lúdico, fictício e que existe um plano real, mas que, embora ambos sempre estejam em relação permanente, as significações geradas nas ações e discursos são de natureza completamente distinta em cada um deles. A mesma palavra possui um sentido muito diferente se está em um contexto lúdico ou em um contexto real.

É possível traçar uma analogia entre as cantigas de roda e os contos de fada, visto que ambos nascem da sabedoria popular. Neles, a criança possui uma relação muito clara com a ficcionalidade. Como afirma Bettelheim, *nenhuma criança sadia jamais acredita que esses contos descrevam o mundo realisticamente* (2012, p. 167).

Com base nessas premissas, podemos identificar inúmeras ações contemporâneas no plano da educação que, se, por um lado, podem revelar uma boa intenção em relação a fomentar ações humanitárias, por outro, denotam um profundo desconhecimento do desenvolvimento psíquico infantil. Revelam também uma incompreensão da real importância da arte e da brincadeira na formação da personalidade da criança, oportunizando que ela enfrente, se organize e se prepare para ter reações saudáveis no seu dia a dia.

Os pensamentos da criança pequena não procedem de modo ordenado, como os do adulto – as fantasias das crianças são seus pensamentos. Quando uma criança tenta entender a si própria e aos outros, ou imaginar quais podem ser as consequências específicas de uma ação, ela tece fantasias em torno dessas questões. É sua maneira de “brincar com as ideias”. Oferecer à criança o pensamento racional como seu principal instrumento para organizar seus sentimentos e compreender o mundo só servirá para confundi-la e limitá-la (BETTELHEIM, 2012, p. 170).

A incompreensão da importância de a criança poder vivenciar o medo, o amor e a agressividade, em suas brincadeiras e na arte, resulta em modificações cruciais em histórias e brincadeiras tradicionais. Bettelheim lamenta que

a maioria das crianças de agora conhece os contos de fadas apenas em versões enfeitadas e simplificadas, que lhes abrandam o sentido e lhes roubam todo o significado mais profundo (2012, p. 34).

O mesmo acontece com brincadeiras e cantigas de roda que são modificadas a ponto de perderem completamente a sua significação original e seu potencial de criar diálogos subjetivos. Algumas vezes, a incapacidade de o adulto decodificar e, inclusive, desfrutar da brincadeira resulta na completa descaracterização de cantigas e jogos folclóricos. Isso acontece porque não há um entendimento global de que todos os aspectos de cada contexto são partes importantes na construção da significação. A educação do sensível é fundamental para possibilitar a compreensão de que

a obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global (ZUMTHOR, 2005, p.142).

Algumas vezes, a ausência de formação na área artística e lúdica inviabiliza o pensamento crítico e a percepção das inúmeras falas contidas em um mesmo enunciado e sobre como essas inúmeras falas se transformam conforme o contexto, resultando em determinadas significações. Essa lacuna existente na formação dos educadores resulta em equívocos pedagógicos, tais como a distorção feita em relação à cantiga **Atirei o pau no gato**, vinculada a uma singela brincadeira que animou gerações e auxiliou as crianças a elaborar pacífica, saudável e subjetivamente os sentimentos sociais e individuais de agressividade.

Passei minha infância cantando essa cantiga e nunca atirei pau em gato nenhum. Também nunca vi nenhum de meus amigos atirando paus em gatos. Em cursos e palestras por todo o Rio Grande do Sul, sempre pergunto aos professores se eles brincavam com a cantiga **Atirei o pau no gato**. A maioria responde que sim. Pergunto se alguém se sentiu motivado a maltratar um animal por causa dessa cantiga ou por causa das inúmeras outras da mesma natureza. A resposta é sempre unânime e negativa. Caso alguém confesse que, na infância, maltratou algum animal (o que ocorre muito raramente), sempre busco saber se percebe alguma motivação oriunda das cantigas. Nesses casos, em geral, a pessoa afirma que muito pouco brincou com cantigas na infância ou que nunca teve contato com elas. Ou seja, a cantiga em nada influenciou a ação agressiva.

Por oportuno, passo a analisar o discurso da brincadeira nas distintas linguagens que compõem a percepção de sua significação geral.

Atirei o pau no gato-to,  
mas o gato-to,  
não morreu-reu-reu.  
Dona Chica-ca  
admirou-se-se  
do berro, do berro  
que o gato deu: Miau!

Em primeiro lugar, a letra é uma narrativa lúdica. Ao brincar com as palavras que contam uma história, repetindo algumas sílabas finais, o jogo fica evidente, e nenhuma criança entende estar narrando um fato real e tampouco vislumbra a possibilidade de torná-lo realidade. Ao mesmo tempo, a canção tem uma melodia e um ritmo suaves que contribuem imensamente para criar uma significação completamente dissociada da agressividade gratuita que muitos encontram nessa brincadeira. Ou seja:



A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Assim, a música está vinculada a movimentos precisos dessa brincadeira de roda. As crianças cantam todas de mãos dadas e, ao final, alegremente, se agacham, dizendo *miau!*. Com quem essas crianças se identificam quando estão agachadas? Qual personagem representam? O gato, evidentemente. Essa sábia brincadeira popular possibilita à criança vivenciar inconscientemente diversos papéis vinculados à agressividade: o agressor (atirei); o observador (Dona Chica) e o agredido (gato).

A criança, representando essas distintas posições, aprende a manejar esse sentimento de forma adequada e saudável. A agressividade faz parte dos sentimentos humanos e, utilizada da forma correta, é necessária, pois é essa agressividade que possibilita à criança, não somente defender-se, como enfrentar situações difíceis. Não é possível eliminar a agressividade de um ser humano, mas aqueles que não podem brincar nem escutar histórias em que ela esteja presente de forma lúdica possuem muito mais dificuldade em lidar com esse sentimento. A brincadeira é o sábio mestre que fala a linguagem da criança da forma que ela pode compreender.

Ao brincar com a cantiga **Atirei o pau no gato** é muito mais provável que as crianças se sintam afeiçoadas aos gatos do que motivadas a agredi-los. O gato é o personagem com o qual se identificam de forma mais intensa, visto ser, o momento do *miau*, o mais divertido da brincadeira. Nele, há um movimento que desperta as articulações dos pequenos e desafia seus músculos; há, nesse movimento, ainda, uma busca de equilíbrio nas mãos dos colegas que se agacham junto, resultando em uma cumplicidade do grupo. Ao dizer *miau* é permitido gritar – atitude que a brincadeira autoriza nesse momento especial, mas que é, em geral, reprimida em situações

cotidianas. Aliás, a criança, ao poder gritar *miau* realiza o desejo de gritar, compreendendo (sempre subjetivamente) que há momento para tudo e, assim, provavelmente, não gritará em ocasiões consideradas impróprias. Além disso, a criança se identifica com a vulnerabilidade do gato, por ser frágil como ele. Ao verificar que, após ter recebido a paulada, o gato não morreu e reagiu, emitindo o *miau* e se agachando, a criança percebe que há esperança e saída para as possíveis agressões com que venha a ter contato.

A sabedoria popular certamente contribui com a educação por ser fruto do diálogo da subjetividade de diversas gerações e por colaborar na construção de um discurso no qual a criança se sente acolhida em sua maneira de ver o mundo, pois

na hora em que, em performance, o texto [...] se transforma em voz, uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica o seu estatuto semiótico e gera novas regras de semânticidade. O tempo que continua a audição e que dura a presença, o gesto e a voz colaboram (necessariamente) com o texto para compor o sentido (ZUMTHOR. 2005, p.148).

Ao brincar com cantigas de roda, a criança reforça os laços de identidade com seu povo ao perceber que pessoas de distintas idades, em sua comunidade, conhecem os mesmos jogos e canções. Na contemporaneidade, temos acesso a inúmeras culturas por meio da televisão e da *Internet*. É claro que esse fato tem aspectos positivos e negativos, os quais não serão aprofundados nesta oportunidade, por não ser esse o objeto do presente trabalho. Aqui, a intenção é evidenciar a enorme importância que a manutenção da cultura popular tem em nossa vida cotidiana, pois ela reforça a identidade e os laços afetivos entre as pessoas de um mesmo povo. Ao descaracterizar nossas cantigas, optamos por fragilizar vínculos culturais que nos unem há muitas gerações.

Por evidente, não defendo que as cantigas sejam intocáveis. As brincadeiras são feitas para brincar, e o ato de brincar exclui toda a possibilidade de engessamento de qualquer espécie. Como ao brincar de telefone sem fio, diversas alterações são feitas nos jogos e canções folclóricos, os quais encontramos em inúmeras versões. Ao mesmo tempo, por vezes, é possível inspirar-se na brincadeira popular e recriá-la, sem perder a sua essência. Retomando a cantiga abordada na análise do espetáculo **Quaquarela**, cito como exemplo a versão **A avó a bordar**, criada na série de programas infantis **Cocoricó**<sup>128</sup>, com base na brincadeira tradicional **A velha a fiar**. Os criadores do programa situam a brincadeira no *paioi*, local onde acontecem as ações de todos os episódios. Eles se utilizam de personagens do programa, em uma versão divertida e sensível, que mantém a ludicidade presente na cantiga popular.

É importante não criar regras rígidas para brincar. A criatividade e o diálogo lúdico são sempre bem-vindos. O que discuto aqui é a necessidade de compreensão de como se dá a comunicação na brincadeira folclórica e de sua importância no desenvolvimento afetivo, psíquico e cognitivo das crianças, considerando-a como fruto da sabedoria popular.

Constato que, muitas vezes, existe a predominância de uma educação que prioriza o resultado imediato do acúmulo de informações, e não o processo educacional, como um todo. Essa priorização de resultados pretende impor valores e menospreza a construção de um

---

<sup>128</sup> **Cocoricó** é um programa infantil de bonecos na televisão brasileira, produzido e transmitido pela TV Cultura. Foi criado pelo núcleo infantil da TV, estando em exibição desde 01 de Abril de 1996. O programa utiliza bonecos animados como personagens, sendo, a maioria deles, animais falantes. O protagonista Júlio foi criado por Fernando Gomes para o especial de natal **Um banho de aventura**, de 1989. Inicialmente, o programa era dirigido por Arcângelo Mello e Eliana Andrade (de 1996 até 2001), mas, a partir de 2003, passou a ser dirigido por Fernando Gomes, até os dias atuais. Se mantém em exibição ininterrupta desde a sua estreia, sendo renovado com novos episódios, a cada ano. Seu sucesso fez com que o programa passasse nos canais TV Rá-Tim-Bum e TV Brasil. É exibido também na Argentina, pela TV Pakapaka e internacionalmente, pela TV Globo Internacional. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cocoric%C3%B3>. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

embasamento ético adequado para que cada educando elabore um pensamento crítico e saiba se posicionar nos distintos contextos. A decoreba da fórmula, em vez da compreensão do processo criativo e científico que levou a determinado resultado, acarreta o pensamento de que tudo pode ser enquadrado como certo ou errado, independente do contexto, e que os educadores têm de ensinar conhecimentos engessados, ao invés de proporcionar a reflexão.

Verifiquei que, em decorrência dessa visão tradicional, foi criada uma nova versão para a cantiga **Atirei o pau no gato**. Essa modificação da letra, como um todo, não tem relação com as pequenas modificações que ocorrem espontaneamente, no diálogo lúdico de cada brincadeira com diferentes comunidades. Desprovida de ludicidade, a letra abaixo expulsa a brincadeira da cantiga. Essa nova versão tem se multiplicado dentro de colégios e escolas de Educação Infantil e diz o seguinte:

Não atire o pau no gato-to,  
porque isso-ssó,  
não se faz-faz-faz.  
O gatinho-nho  
é nosso amigo-go,  
não devemos maltratar os animais  
jamais!

Embora dita versão reproduza a melodia, o ritmo e o jogo de repetir as últimas sílabas da palavra, ela é desprovida de ludicidade porque, em vez de narrar uma história, dá uma ordem em tom de lição de moral. Portanto, percebe-se que, nessa versão nova da cantiga, em vez de ser utilizada uma fala lúdica que contribui com elaborações inconscientes, como acontece em **Atirei o pau no gato**, passou-se para um discurso realista.

Essa alteração do texto da cantiga em estudo não é motivada pela observação de crianças brincando e dos ecos da brincadeira. Essa distorção, provavelmente, vem da análise do texto

literário, em conversas entre adultos. Nessas ocasiões, pretende-se uma abordagem objetiva da palavra, o que acaba por inverter completamente a significação original.

Zumthor (2005) sustenta que, no ato da *performance* é que o enunciado poderá realmente ser recebido e decodificado pelo ouvinte, ou por aquele que pretenda fazer uma análise profunda do mesmo. Segundo o autor, esse discurso, ao mesmo tempo em que se faz narrativa, pelo som da voz e o movimento do corpo, torna-se comentário desta narrativa: narração e glosa.

Se excluirmos o texto de **Atirei o pau no gato** de seu contexto, se lermos essa frase com um pensamento adulto e realista, poderemos encontrar nela a confissão de uma agressão gratuita. No entanto, essa análise nada tem a ver com a brincadeira original que gerou a letra. A incompreensão do papel da ludicidade gera a incapacidade de compreender a brincadeira como um todo. A análise objetiva da letra acabou por gerar a versão realista que expulsou a brincadeira da canção na versão atual.

A afirmação *Não atire o pau no gato*, a ordem de algo que não deve ser feito na realidade, resulta na concretização da percepção da agressão no plano real. Verifica-se que essa versão ensina que atirar o pau em um gato é uma possibilidade verdadeira. A criança jamais teria essa ideia com a cantiga popular. Ao tratar essa questão de forma realista, além de explicitar a agressão, a ordem confunde a criança que passa, então, a se sentir culpada, por um lado, e ameaçada, por outro, em uma sensação concreta, ao invés de uma elaboração inconsciente. Dessa maneira, pode-se concluir que há uma contradição enorme entre a palavra dita e o discurso afetivamente percebido pela criança. Afinal, ela continua sendo o gato, em sua maneira lúdica de encarar o mundo!

Segundo Bettelheim,

as explicações realistas são normalmente incompreensíveis para as crianças, porque lhes falta o entendimento abstrato requerido para lhes extrair sentido. Enquanto que o dar uma resposta cientificamente correta leva os adultos a pensar que tornaram as coisas claras para a criança, tais explicações a deixam confusa, subjugada e intelectualmente derrotada (2012, p. 70).

Muitas vezes, a criança é obrigada a repetir discursos que não está preparada para compreender. Bettelheim esclarece que *dizer para a criança o que deve fazer apenas substitui o cativoiro de sua própria imaturidade pelo cativoiro da obediência aos ditames dos adultos* (2012, p. 65). É também o mesmo autor quem afirma:

Tais crianças repetem como Papagaios explicações que, de acordo com sua própria experiência de mundo, são mentiras, mas que devem acreditar serem verdadeiras porque algum adulto assim o disse. A consequência é que as crianças passam a desconfiar de sua própria experiência e, por conseguinte, de si próprias e do que suas mentes podem fazer por elas (2012, p. 71).

A abordagem criativa, por meio da brincadeira de faz de conta, é fundamental para que a criança possa se relacionar com o mundo e compreendê-lo paulatinamente. No livro *Pedagogia do brincar*, Vera Lúcia Bertoni dos Santos, a partir dos estudos de Jean Piaget, expõe que

uma visão abrangente da larga faixa etária compreendida pelos jogos simbólicos, que pode ter início antes dos dois anos de vida e estender-se até os onze anos, permite observar que as condutas lúdicas das crianças evoluem na medida dos progressos da inteligência, assumindo características diversas, que correspondem a múltiplas funções e expressam variados desejos: de aprendizagem, de afeto, de experimentação e superação de capacidades individuais, de afirmação, aceitação, conquista, confronto, curiosidade, de inserção no mundo, de relação com o outro (2012, p. 78).

É preciso resguardar o direito de brincar de mãos dadas, de elaborar inquietações por meio da

brincadeira, de forma tranquila e divertida. A educação, a arte e a brincadeira devem estar juntas, pois fazem parte de um mesmo processo de formação humana. Todas as áreas precisam de criatividade, autonomia de pensamento e de pessoas felizes e confiantes em si mesmas.

Por isso, defendo a importância da *lógica lúdica* na comunicação teatral, já que, como diz Maria Clara Machado, *uma cambalhota, à maneira dos irmãos Marx, está talvez mais perto da verdade das crianças do que uma enxurrada de ensinamentos morais duvidosos...* (1986, p. 51)

É preciso interpretar brincadeiras e obras em geral com todos os sentidos, todas as formas de percepção, com o coração aberto e a mente alerta.

Não atire o pau na cultura popular! Não atire o pau na ludicidade!

### 4.3. Teatro infantil e teatro para crianças

Existem alguns espetáculos destinados a todos os públicos, os quais se comunicam com as distintas faixas de idade por meio da pluralidade de percepções que seus recursos despertam, resultando em distintos níveis de comunicação. Na maioria das vezes, os bons espetáculos realizados para crianças, encantam pessoas de todas as idades, podendo acontecer de um espetáculo voltado ao público adulto, agradar às crianças por seu colorido, movimentação e musicalidade. No entanto, é preciso saber avaliar se essa realidade está em cena ou somente no texto do programa.

Alguns autores negam que tenham uma intenção *a priori*, ao construir uma obra, de fazer peças para uma idade determinada. Outros afirmam que em nenhum momento essa questão se coloca. No entanto, em algum momento essa obra de arte se torna um produto cultural pronto, acabado e autônomo. É inevitável então que se pense: a quem essa obra interessa? (NAZARETH, 2012. p. 32)

Questiono se os fatores que movem esse tipo de afirmação não são fruto, por um lado, do medo de ficar estigmatizado (rotulado como o artista para crianças, carregando o preconceito que essa distinção abarca) e, por outro, de criar excessivas subdivisões desnecessárias.

No caso da criança, não acho que seja uma questão de segmentação, mas sim de adequação e responsabilidade. Fora isso, existem tantas linguagens possíveis quanto o número de peças a serem escritas. Criança é ainda mais aberta que o adulto. Embarca na linguagem e no jogo propostos, se forem bons (LABAKI apud CARNEIRO NETO, 2003, p.26).

Por outro lado, diversos profissionais dedicados à infância têm declarado que a adequação da linguagem para as crianças deve partir de um diálogo com o universo infantil. Nesse sentido, o



dramaturgo Ivo Bender<sup>129</sup> relata como foi seu processo ao iniciar a escrita de peças para crianças:

Era preciso, suponha eu, criar histórias, ou peças de teatro, que partissem desse universo mágico, dentro do qual a criança se movimenta, com o qual a criança sonha e onde seu imaginário está imerso (2003, p. 168).

Ao aconselhar aqueles que pretendem escrever para crianças, afirma:

Eu tenho que entender um pouco da estrutura do texto dramático e fundamentalmente tenho que conhecer como funciona a cabeça de uma criança. E aí reside um outro problema do teatro infantil, porque normalmente esse público é formado por crianças em diferentes faixas etárias. É preciso encontrar um termo intermediário, que satisfaça esse público tão variado (2003, p. 180).

No mesmo sentido, Marco Camarotti alerta que o ponto de vista adulto não deve sobrepujar o da criança, sendo necessário priorizar a realidade infantil, *criando um teatro no qual é a linguagem da criança e o seu ponto de vista que predominam e orientam todos os setores de sua realização* (2005, p. 161):

Quando uma história corresponde a como uma criança se sente intimamente – que provavelmente não ocorre com nenhuma narrativa realista -, ela alcança uma qualidade emocional de “verdade” para a criança (BETTELHEIM, 2012, p. 327).

Essa *qualidade de verdade* não diz respeito ao fato de a criança confundir o que é real com o que é ficcional. A partir de um íntimo envolvimento cognitivo, sensorial e emocional, a criança percebe que a sua relação com a obra é verdadeira.

As peças que apresentam narrativas adultas, repletas de discursos abstratos e conceituais, não podem ser compreendidas pelo pensamento infantil. Como a criança não tem condições de

---

<sup>129</sup> No livro **A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura**, em entrevista concedida à professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

entender o que acontece e reivindicar uma adequação, a avaliação do trabalho é feita por outros adultos.

É na verdade um grande desconhecimento da criança e de tudo que a rodeia, acompanha e constitui o seu desenvolvimento que leva à produção de linguagens inadequadas e, portanto, repudiáveis (CAMAROTTI, 2005. p.10).

Um emissor adulto é avaliado por um receptor adulto. Assim, peças cheias de discursos moralizantes ou de conteúdos didáticos apresentados em textos abstratos podem agradar pais e professores. Mesmo em espetáculos não realistas, segundo Maria Lúcia Pupo, existem textos que utilizam referenciais adultos para criar efeitos cômicos, trazendo mensagens subliminares que não serão compreendidas pelo pensamento infantil.

A utilização de tal recurso, ao invés de fazer dessa dramaturgia uma produção que possa se endereçar a todas as faixas de idade, transforma seguidamente os textos teatrais infantis em uma mensagem que contém alusões passíveis de serem decodificadas apenas pelo indivíduo adulto (PUPO, 1991, p. 36).

Ao lado de espetáculos com mensagens e narrativas inacessíveis, existem algumas montagens que subestimam a criança e reproduzem sempre as mesmas fórmulas, incitando uma participação mecânica, na qual as crianças respondem a perguntas óbvias, geralmente incentivadas a gritar o tempo todo. Essa questão é de tamanha relevância para a área, que está presente nas discussões de artistas reiteradas vezes, há muitos anos, como quando a autora e diretora Maria Clara Machado declara que o que deseja e exige é *sensibilidade e não histeria* (1986, p. 19).

Machado defende que os espetáculos que fazem com que a criança participe o tempo inteiro, respondendo a perguntas com respostas claramente previsíveis, deixam sua mente tão ocupada

em atender comandos, que não sobra espaço para a sensibilidade atuar. Quando a peça incita a essa participação desenfreada,

a criança toma a provocação como convite ao excitação e esta participação tende imediatamente a continuar pelo espetáculo afora até criar um clima de histeria onde não mais as crianças sentem, ouvem ou olham a ação para compreendê-la, julgá-la e se identificarem com ela, mas tornam-se torcedores e não espectadores. E adeus verdadeira comunicação poética, linguagem dos sentidos, meios de cultura, de emoção e de prazer (MACHADO, 1986, p. 47).

Como pode esse tipo de trabalho contribuir para o desenvolvimento da autonomia de pensamento da criança e para o desenvolvimento de sua expressividade pessoal?

Nesse tema, é uma questão importante perceber como os pais ou educadores encaram o que seja participar ativamente de um espetáculo. Uma criança em silêncio ou se manifestando em alguns momentos em relação à cena demonstra um envolvimento profundo com o espetáculo. Sua mente, seus sentidos, todas as suas possibilidades de percepção estão entregues àquele acontecimento, em plena atividade.

A importância do envolvimento do adulto nos espetáculos para as crianças não está somente na escolha dos mesmos, mas também no acompanhamento da obra durante a apresentação. Infelizmente, em tantos anos de atividade teatral, muitíssimas vezes vi a mesma cena: um grupo de alunos assiste ao espetáculo. Acontece algo em cena que entusiasma a criança. Ela faz um comentário em voz alta, fala para o colega ao lado ou apenas se movimenta no lugar e é veementemente repreendida pela professora. Depois de deixar o aluno subjugado em sua cadeira, a professora volta a cochichar com a colega ao lado, com sua consciência tranquila, pois, na sua visão, aquela atividade é para entreter as crianças, e ela não precisa se envolver com isso.

Quantos equívocos! A repreensão de uma manifestação genuína da criança faz com que ela compreenda que é errado se expressar. É necessário refletir também sobre o excesso de silêncio que muitas vezes é exigido das crianças. Nem gritaria, nem repressão são os meios adequados de a criança usufruir de um espetáculo artístico.

Se um ladrão está sendo perseguido ou se o herói está em perigo, ou se o bandido está sendo castigado, naturalmente a criança vai demonstrar em voz alta suas emoções. O que não deve ser permitido é uma provocação gratuita dos atores para criar um ambiente de excitação (MACHADO, 1986, p. 47).

A melhor maneira de professores e pais promoverem uma boa conduta das crianças é dar o exemplo. No entanto, a professora que repreendeu o aluno, na descrição que fez, não está prestando atenção e faz ruídos que atrapalham a concentração dos demais. Essas atitudes interferem na entrega da criança ao espetáculo e inviabilizam que ela perceba a real importância daquele acontecimento, já que o adulto é sempre um modelo para o pequeno aprendiz.

Essa posição da criança, de colagem discursiva ao outro/Outro coloca-nos, aos que trabalham com os pequenos, na extrema responsabilidade de nos perguntarmos sempre sobre o que estamos antecipando como possibilidades, como demandas e como sentidos para os filhotes humanos. Pois, se as crianças mais facilmente se colam ao outro/Outro, o que este lhes disponibiliza tem um impacto que não é de se negligenciar (MOSCHEN, 2011, p.93).

O envolvimento real do adulto com o acontecimento teatral é fundamental na percepção que a criança terá dessa vivência. Ao mesmo tempo, se o espetáculo for bom, será um momento de deleite também para os responsáveis e, se for ruim, possibilitará uma avaliação melhor em próximas oportunidades. A esse respeito, aponta Pupo que *o adulto em geral possui também a prerrogativa de decidir quando levar a criança ao teatro e a qual espetáculo assistir* (1991, p.19).

Existe um equívoco recorrente nesse sentido. Em certos casos, as crianças são submetidas a trabalhos de péssima qualidade, e os pais ou professores justificam com a declaração: “Mas eles

gostam!” O que se esperava? Que as crianças nascessem com senso estético e apuro crítico? A esse respeito, Machado alerta que

criança é um público maravilhoso mas a gente deve tomar muito cuidado porque ela recebe tudo, não sabendo ainda discernir: se é dado coisa ruim, ela capta da mesma forma que as coisas boas. Por isso, é preciso fazer as coisas o mais bem feito possível, realmente o melhor, ainda mais porque as crianças não têm senso crítico. Criança é como radiografia, bate e fica (1986, p. 18).

A criança precisa ser orientada nesse belo processo, que deve lhe dar muito prazer e alegria e que, ao mesmo tempo, é fundamental na sua formação estética, emocional, cognitiva e social. O adulto precisa possibilitar que a criança tenha acesso a trabalhos de qualidade. Afinal, quem gosta do que não conhece? Nesse sentido, Grazioli expõe que

o ser humano precisa ser “educado” esteticamente para, desse modo, perceber e reagir perante as propostas estéticas do cotidiano, desfrutando da possibilidade de escolher os produtos culturais que desejar, tendo a garantia de o fazer dentre aqueles que realmente contribuam, de algum modo, para o seu crescimento (2007, p. 31).

O adulto não pode se eximir da responsabilidade de orientar e, para orientar, precisa se qualificar, ser um companheiro alegre e presente, tanto para apreciar um espetáculo, como para assistir a um filme, ler um livro ou escutar um CD. O envolvimento completo do adulto, em qualquer tipo de fruição artística, valoriza essa experiência para a criança. Pode-se aplicar ao teatro, o que diz Bettelheim sobre a leitura de contos de fadas:

O senso de participação ativa do adulto ao narrar o conto dá uma contribuição vital e enriquece muito a experiência que a criança tem dele. Isso acarreta uma afirmação da personalidade desta última por intermédio de uma determinada experiência compartilhada com outro ser humano que, embora adulto, pode apreciar integralmente os sentimentos e as reações da criança (2012, p. 219).

Certas vezes, pais e professores acreditam, erroneamente, que possibilitar que a criança escolha é uma maneira de respeitar a sua opinião. Nessas ocasiões, os trabalhos que reproduzem

fórmulas fáceis têm diversas vantagens, pois as pessoas, em geral, e as crianças, em especial, têm a tendência de buscar o que já conhecem. Assim, as vantagens mercadológicas de reproduzir personagens e histórias de conhecimento da grande massa viabilizam uma probabilidade maior de retorno financeiro, o que faz com que esse tipo de iniciativa se multiplique de forma vertiginosa.

Se os adultos querem que a criança participe na escolha do espetáculo, podem oferecer a ela algumas opções que considerem adequadas. A segurança e a alegria com as quais os pais ou professores apresentarão as propostas às crianças é que determinarão a receptividade ao convite.

A falta de critérios de determinados responsáveis adultos, na escolha dos espetáculos para crianças, é o resultado de uma educação falha, no que concerne ao desenvolvimento da sensibilidade e da avaliação crítica. Ao verificar ocasiões nas quais peças sem qualidade são apresentadas às crianças, Machado questiona

onde estão os pais dessas crianças? Precisam ocupar seus filhos, dar-lhes qualquer coisa aos sábados e domingos. Também eles não tiveram nenhuma educação para o teatro e PENSAM que aquilo que dão aos filhos são coisas que realmente SÓ SERVEM para crianças, porque muito enfadonho e desinteressante (MACHADO, 1986, p. 46).

Nessa direção, refletir sobre as diferenças entre propostas que reproduzem fórmulas fáceis e propostas que procurem incitar a criatividade pode ser um dos critérios relevantes na avaliação artística e pedagógica dos espetáculos.

Os trabalhos que reproduzem fórmulas fáceis partem da lógica do desejo do universo capitalista, vendendo uma imagem idealizada que deveria ser alcançada por todos. Ao valorizarem a reprodução automática de personagens, narrativas, linguagens e movimentações, propiciam a

padronização dos comportamentos, sufocando as autênticas expressões individuais. Desse modo, acontece um distanciamento do ato criativo, visto que o que importa é reproduzir o resultado final, criando uma multidão de réplicas, sem expressividade individual. Ao mesmo tempo, ocorre uma sensação de tristeza e impotência naqueles que não conseguem estar dentro do padrão imposto. As diferenças entre as pessoas aparecem em uma relação competitiva, na qual determinadas características são valorizadas, em detrimento de outras.

Na via oposta, as propostas criativas apresentam inúmeras possibilidades de transformação e convidam o espectador a participar sensorial, sensitiva e cognitivamente, despertando, dessa forma, a criatividade de cada um. Aqui, não existe o objetivo de provocar o desejo de atingir um resultado final pré-determinado. Nesse caso, o que importa é multiplicar as percepções da criação, resultando na desmistificação do “*resultado ideal*”. Assim, identificado com o processo criativo e não com a sua formatação final, o receptor é instigado a usar de sua própria criatividade. Dessa maneira, acontece a valorização da diversidade, possibilitando que cada um busque a sua expressividade pessoal, a partir de suas características individuais e da cultura de seu povo, sua família, etc. Portanto, as limitações são vistas ao lado das potencialidades, em um processo que propõe um permanente movimento de transformação, de forma colaborativa.

A necessidade de qualificação dos conhecimentos relativos ao teatro para crianças também está presente na academia, onde a ausência de estudos sobre essa forma específica de criação espetacular reafirma o *status* rebaixado do teatro para crianças em relação ao adulto. Considero fundamental explicitar essa discussão para que haja mudanças.

Em minha vida acadêmica, na graduação e na pós-graduação na UFRGS, nunca tive nenhuma cadeira que enfocasse a arte de realizar teatro para crianças. Onde está a preocupação artística

na formação de trabalhos para crianças, visto que estudamos as mais distintas linguagens? Os professores da licenciatura, evidentemente, abordam o tema, enfocando o ensino, mas, e a qualificação para a composição estética? Apesar de reverenciar os conhecimentos que adquiri e adquiro nessa Universidade, não posso deixar de referir que também nesse espaço ecoa o lugar coadjuvante do teatro para crianças na área de estudos das Artes Cênicas. Afinal,

por que não se discute o teatro infantil nas escolas de formação do educador e nas escolas de formação do ator? Nenhuma faculdade de pedagogia ou de formação de atores inclui esse tema em suas discussões (NAZARETH, 2012, p. 57).

Por outro lado, o mercado de atividades lúdicas com escolas, nas últimas décadas, tem sido uma alternativa econômica, por vezes, perigosa. Multiplicam-se as *pecinhas* cujo custo de produção é irrisório e a qualificação da equipe é duvidosa. Segundo Nazareth, *essa falta de profissionalismo e, mais do que isso, de ética, é um dos baluartes da estética perversa do teatro infantil* (2012, p. 86).

Maria Clara Machado declara que

verdadeiros aventureiros se lançam ou se atrevem a fazer teatro para crianças, desconhecendo também as regras básicas para se fazer um bom espetáculo: produção e direção de atores quase sempre postas em segundo plano, cenas mal ensaiadas onde os atores, muitas vezes, apenas estão procurando sobreviver economicamente, sem se empenharem realmente nos papéis que representam (1986, p. 46).

Assim, certas produções de baixa qualidade reafirmam o preconceito de pensar que o teatro para a infância é uma arte menor, feita para “ensinar” alguma coisa de “útil” ou, na via inversa, um momento de pura descontração, sem nenhuma característica educativa. Além disso, determinadas práticas atuais fazem-me questionar a facilidade com que algumas pessoas decoram discursos artístico-pedagógicos que não aparecem no resultado estético de seus



trabalhos. Infelizmente, em certos casos, os adultos responsáveis pelas crianças não estão preparados para avaliar e seguem reproduzindo o mesmo discurso, sem perceber que são palavras ao vento, sem nenhuma relação com o que aconteceu em cena.

A aparente facilidade do teatro infantil tem atraído muita gente que se inicia na arte teatral: “Já que não se consegue fazer teatro para adultos vamos fazer teatro infantil”... isto é, distribuição de balas, de revistinhas, de presentes, muita luz, gritaria, pancadaria, histeria e pronto! Neste caso não estamos desenvolvendo a sensibilidade. Estamos aumentando as doenças da sensibilidade. Estamos “apelando” e perdendo a maravilhosa oportunidade de desenvolver na criança a capacidade de captar, através do espetáculo, o mistério da vida (MACHADO, 1986, p. 65).

Pode parecer desnecessário afirmar que o teatro para crianças é arte e que precisa da mesma qualificação do que o teatro para adultos. Alerto, no entanto, que o preconceito ecoa de inúmeras formas nos trabalhos da área, seja pela aceitação de peças de péssima qualidade, seja pelo espaço secundário que os espetáculos para crianças ocupam nas pautas de casas de espetáculos profissionais.

A inexistência de um espaço próprio para as encenações tem acarretado múltiplas dificuldades para os responsáveis pelo teatro infantil, pois fatores essenciais na construção da significação do espetáculo, tais como os signos relativos ao cenário e à iluminação, entre outros, ficam condicionados às necessidades do espetáculo para adultos que costuma ter lugar no mesmo palco, durante a noite (PUPO, 1991, p. 39).

Por mais óbvio que pareça, ainda é necessário reafirmar que teatro para crianças é tão teatro quanto teatro para adultos. As exigências técnicas, formais e de produção são as mesmas, independentemente da faixa etária do público ao qual o espetáculo está destinado. Os profissionais qualificados para realizar teatro para crianças precisam ter o mesmo aprimoramento técnico que os atores, diretores, produtores, dramaturgos, figurinistas, cenógrafos e iluminadores qualificados para realizarem teatro para adultos. O fato de o espetáculo ser destinado a crianças,

jovens ou adultos não é uma questão qualitativa, mas sim, uma questão classificatória. Ou seja, um espetáculo não é melhor ou pior por ser para crianças, para adolescentes ou para adultos.

Há muitos artistas e pesquisadores interessados na qualidade dos trabalhos artísticos destinados às crianças. Foi como uma reação à falta de qualidade e à negligência com a área, que profissionais seriamente dedicados à infância passaram a reivindicar a utilização do termo *teatro para crianças* e não mais *teatro infantil*, declarando que infantil é o público e não a obra. No entanto, essa não deixa de ser uma afirmação que traz consigo uma percepção pejorativa do termo infantil, ao procurar negá-lo. O artista e professor de teatro Marco Camarotti afirma que

se levarmos em conta que uma denominação substitutiva como “teatro para crianças”, por exemplo, como querem alguns, possa por si só resolver a questão do tom pejorativo e minimizador que o adjetivo “infantil” infelizmente adquiriu em nossa cultura, estaremos sendo no mínimo ingênuos, pois que o problema que gerou essa pejoração, a raiz desse mal, está na própria visão distorcida que a sociedade em geral e o homem de teatro em particular têm da criança e do que lhe é pertinente (2005. p.13).

Nazareth expõe que, *etimologicamente, infantil tem, sabidamente, origem no latim infantile e infantil é o adjetivo que se refere a tudo que é relativo à infância (“próprio para crianças”)* (2012. p. 84).

O Bando de Brincantes concorda que é necessário chamar a atenção para uma área que ainda é carente de reflexão. A opção por utilizar prioritariamente a expressão *teatro para crianças* é uma maneira de dar visibilidade ao assunto, suscitando novas discussões que resultem em ações afirmativas para a área.

Seja classificando como *teatro infantil* ou como *teatro para crianças*, o importante é afirmar que os espetáculos para a infância devem ser uma expressão das Artes Cênicas, realizada com o

mesmo rigor estético que qualquer outra obra destinada a diferentes públicos. A responsabilidade pedagógica precisa andar de mãos dadas com a diversão e a alegria. Realizar ou escolher um bom espetáculo para as crianças é também um gesto de amor.

Um espetáculo de teatro bem feito é um estímulo inesgotável para a sensibilidade da criança. A emoção artística leva a criança a um mundo de fantasia e de sonho que corresponde ao que busca sua alma em desenvolvimento. Num espetáculo bem feito há perfeito entendimento entre os anseios ainda desconhecidos da criança e a realidade inexplicável do mundo misterioso que a rodeia. O mistério teatral é justamente esta identificação profunda de cores, ritmos, música, movimento e palavra com a alma do espectador. Antonin Artaud diz que teatro é poesia em movimento no espaço. O público espera este momento de poesia. E que público mais capaz, mais pronto pra captar esta poesia solta no espaço que a criança? (MACHADO, 1986, p. 63)

**Chica** – *Ai, ai, ai, que coisa boa!  
Não há quem não adore  
ouvir mãe, pai, tio e avó  
a cantar, rindo à toa,  
a jogar com seu folclore  
sem nunca sentir só.*

**Floribal** – *Sabe o neto, o amigo,  
a vizinha,  
toda a rua, a cidade inteira,  
é a cultura de um povo.  
Cantiga de roda, quadrinha,  
gira e volta a brincadeira  
pra encantar sempre de novo.*<sup>130</sup>



<sup>130</sup> Cena do espetáculo **Quaquarela**, comigo e Éder Rosa em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## 5. Pulguinhas acrobáticas

Sempre que ministro cursos e palestras para professores ou agentes culturais, ao iniciar a minha fala, digo a todos que meu objetivo é acordar as *pulguinhas que ficam atrás das orelhas*<sup>131</sup>. Pretendo propor um novo olhar sobre a relação da arte teatral com a educação. Minha intenção é fazer com que as pulguinhas passem a fazer peripécias acrobáticas provocadas pelas muitas reflexões que cada um terá, buscando suas próprias conclusões. A intenção dessa dissertação é a mesma.

Abordo o teatro para crianças com o envolvimento de um apaixonado e a bandeira de um militante. Tenho a firme convicção de que o teatro é uma poderosa ferramenta para construirmos um mundo melhor. No entanto, não intento apresentar fórmulas e regras, mas, sim, instigar cada pessoa para que construa suas próprias ideias, embasadas no conhecimento e na experiência.

Quero convidar as pulguinhas acrobáticas de cada um para fazerem um grande circo com os números da diversão, da pesquisa e da reflexão.

Fico muito feliz quando encontro alguém que me diz algo como *minhas pulguinhas estão a mil* ou *minhas pulguinhas estão cada vez mais acrobáticas*. Acho uma maneira alegre e saudável de referir que as reflexões estão presentes e provocativas.

---

<sup>131</sup> *Pulga atrás da orelha* é uma expressão popular que significa que algo deixou a pessoa intrigada e que será necessário ter mais informações e pensar a respeito para chegar a alguma conclusão sobre o assunto.

## 5.1. A arte mais humana

Quais são as características subjacentes à relação teatral que me fazem acreditar que teatro é uma forma de expressão insubstituível em diversos aspectos? O que justifica a afirmativa de que possibilitar às crianças o acesso a espetáculos de qualidade é uma oportunidade ímpar para a formação humana?

Bertold Brecht (1967) defende que a função mais nobre do teatro é divertir. No entanto, o autor alerta que toda a composição estética traz consigo uma posição ideológica e que é preciso fazer do teatro uma ferramenta que auxilie na libertação do pensamento.

Ao propor perguntas instigantes e não respostas rigidamente estabelecidas, o teatro pode apresentar questões relevantes para o desenvolvimento social e pessoal, incitando o pensamento crítico. Teatro é diversão. Teatro é prazer. É por meio do prazer que o indivíduo pode se sentir seguro para construir suas próprias ideias e pode ser feliz, por SER e não por TER, como pregam os valores dominantes na sociedade de consumo.

Uma criança que tenha oportunidade de assistir a bons espetáculos de teatro poderá desenvolver suas percepções, para que essas atuem simultaneamente em muitas ocasiões e possibilitem o diálogo com o mundo por meio de todos os sentidos. No teatro, naturalmente, com base na experiência e não em discursos desprovidos de vivência e afetividade, a criança aprenderá a se localizar a partir de diferentes estímulos e referenciais, criando a habilidade de ter leituras plurais em cada contexto. Com isso, ela passará a avaliar cada situação dentro de sua realidade específica, em vez de repetir “verdades” estanques, propagadas pelo senso comum e que, em geral, são intolerantes com as diferenças entre as pessoas, além de preconceituosas.

Como já foi dito, no teatro, existe uma complexa multiplicidade de signos que ocorrem simultânea e consecutivamente. A criança vê os movimentos dos atores, percebe a luz, os figurinos, cenários, adereços, as palavras e as tonalidades nas quais são ditas ou cantadas, simultaneamente. Percebe os elementos modificando a si mesmos e suas relações no decorrer da encenação.

Todo signo teatral, ainda que pouco indicial e puramente icônico, é passível de uma operação que denominarei “re-semantização”; todo signo, ainda que acidental, funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e exige uma ou várias interpretações; um simples *stimulus* visual, uma cor, por exemplo, adquire sentido por sua relação paradigmática (reduplicação ou oposição) ou sintagmática (relação com outros signos na sequência da representação), ou por seu simbolismo (UBERSFELDT, 2010, p. 13).

Quanto melhor forem explorados todos esses recursos, mais estímulos a criança terá para se envolver emocional, cognitiva e sensorialmente, desenvolvendo suas múltiplas possibilidades expressivas e sócio-comunicativas. Assim, ao mesmo tempo em que combina distintas informações, desenvolve cada uma delas de forma independente.

Ao perceber a trilha sonora, a sonoplastia, os timbres das vozes e dos instrumentos, ou o próprio ritmo dos movimentos e da cena, a criança desenvolve sua musicalidade. Ao acompanhar os textos, descobrindo novas palavras para seu vocabulário e ampliando a compreensão da utilização do idioma, amplia seus recursos linguísticos e literários. Ao perceber as distintas quantidades, os volumes e as velocidades, a criança exercita e desenvolve habilidades matemáticas. Ao vivenciar novas percepções sobre as possibilidades de ocupação do espaço, na única arte onde a cena é tridimensional, viva e pulsante, ela passa a criar novas percepções sobre a ocupação espacial.

No teatro, ao se identificar com personagens e ações da cena, a criança percebe o que a emociona, o que a surpreende e o que a amedronta. Quando está nesse ambiente coletivo, ela observa que, apesar de, em alguns momentos, as pessoas terem reações muito parecidas, elas jamais são iguais. O que emociona a um colega, é engraçado para outro. O que amedronta a si mesma, é excitante para outro. Se o público ri junto, essa risada tem um significado bastante distinto daquela dada por um único espectador.

Assim, vivenciando emoções coletivas diferenciadas, a criança aprende que não há uma única maneira de perceber as situações, mas que cada pessoa deverá se relacionar com o mundo de forma singular. Ao reconhecer a pluralidade, ela identifica suas características individuais, conhecendo melhor a si mesma. Por outro lado, a criança se reconhece como membro de um coletivo, em permanente relação com os artistas e os demais integrantes do público. Percebe que o seu próprio silêncio, a sua risada, a sua tosse ou a sua interjeição interferem nesse ambiente social e na percepção que todos terão da cena e do ambiente. Desse modo, a criança aprende que há uma maneira de se comportar que contribui com esse acontecimento coletivo e que todas as suas ações são sociais e vão repercutir no outro. O teatro contribui para que ela perceba que a atitude social está intimamente relacionada com a atitude pessoal e que é preciso pensar na repercussão que as escolhas individuais terão no outro, em todas as ocasiões da vida.

Todo esse desenvolvimento está vinculado a experiências emocionais e sensoriais que contribuem para o prazer emanado da vivência e no amadurecimento da criança, ampliando seus recursos subjetivos e objetivos.

É completamente impossível separar da experiência do espectador (efetivamente, em todas as experiências), os aspectos cognitivos e emotivos, interpretação e emoção, conhecimento e sentimento. Esses aspectos (como também demonstram as verificações experimentais existentes sobre essa matéria) interatuam e interferem



entre si sem cessar, assim como com outros processos receptivos, a saber, a avaliação, a memorização, etc. (DE MARINIS, 2005, p.99).<sup>132</sup>

No teatro, apesar das indicações construídas pelo foco dos atores, pela iluminação ou por qualquer outro artifício, a cena acontece em frente aos olhos do público, e ele deverá selecionar o que deve ver, criando significações, inclusive, entre o que focaliza e o que percebe em plano secundário. De Marinis enfatiza que em uma cena filmada, a câmera escolhe, pelo espectador, determinando o que deve ser observado, excluindo as demais imagens que compõem a ação. Essa delimitação precisa da imagem simplifica a exigência de percepção do espectador, havendo uma manipulação da cena.

Diante do espetáculo teatral, as faculdades sensoriais do sujeito receptor se submetem a um tipo de esforço e de solicitação que não podem ser confrontados nem em quantidade nem em qualidade com o requerido em outros casos de recepção estética (DE MARINIS, 2005, p.94)<sup>133</sup>.

No espetáculo teatral, não se trata de o público decodificar e descobrir sentidos, simplesmente, mas, além disso, ele deve articular o que assiste com seus referenciais, criando suas próprias significações:

Sempre existe, e acima de tudo, obrigatoriamente, uma diferença entre os significados propostos pelo espetáculo (por seus enunciadores) e os significados efetivamente recebidos pelo espectador. [...] Para o espectador, jamais se trata de *encontrá-los ou reconhecê-los* no espetáculo, mas sim, pelo contrário, de *construí-los*

---

<sup>132</sup> “es completamente imposible separar de la experiencia del espectador (de hecho de toda otra experiencia) los aspectos cognitivos y emotivos, interpretación y emoción, conocimiento y sentimiento. Estos aspectos (como lo demuestran también las verificaciones experimentales existentes sobre esta materia) interactúan y interfieren entre sí sin cesar y con los otros procesos receptivos, a saber, la evaluación, la memorización, etc.”

<sup>133</sup> “Ante el espectáculo teatral, las facultades sensoriales del sujeto receptor se someten a un tipo de esfuerzo y de solicitud que no puede ser confrontado ni en cantidad ni en calidad con lo requerido en los otros casos de recepción estética”.

em cooperação com o mesmo, e em primeiro lugar, com o ator (DE MARINIS, 2005, p.92)<sup>134</sup>.

Segundo o autor, essa cumplicidade entre ator e público se dá pelo fato de ambos estarem presentes no local do espetáculo, construindo um momento único que, de nenhuma maneira poderá ser reproduzido em todas as suas particularidades. Essa presença, atenta e ativa do espectador, amplia ainda mais a sua percepção do acontecimento como um todo:

Além do caráter polifônico do espetáculo, ou seja, multidimensional, existe particularmente o caráter *não discreto* (e portanto contínuo), *móvel e não durável* do texto espetacular, ou mais exatamente, existem suportes, materiais de manifestação, com uma topologia espaço-temporal variável (DE MARINIS, 2005, p.94)<sup>135</sup>.

No teatro, a presença viva dos artistas e do público é bastante significativa. O reconhecimento de que em cena há um ser humano presente, como o que está na plateia, cria uma identificação diferenciada. Como visto anteriormente, Ubersfeldt (2010) chama a atenção para essa dupla enunciação: o público vê o personagem, mas também vê o ator que interpreta o personagem. O ambiente teatral propicia o que a autora chama de *denegação*, ou seja, a consciência do ato concreto que produz a cena e de sua ficcionalidade, ao mesmo tempo. Segundo ela, *o teatro tem o estatuto do sonho: é uma construção imaginária e o espectador sabe que ela está radicalmente separada da esfera da existência cotidiana* (UBERSFELD, 2005, p.23).

---

<sup>134</sup> “siempre existe, y además, obligatoriamente, una diferencia entre los significados propuestos por el espectáculo (por sus enunciadores) y los significados, efectivamente, recibidos por el espectador. [...] para el espectador, jamás se trata de *encontrarlos* o *reconocerlos* en el espectáculo sino, por el contrario, de *construirlos* en cooperación con éste, y en primer lugar, con el actor.”

<sup>135</sup> “Además del carácter polifónico del espectáculo, es decir, multidimensional, existe particularmente el carácter *no discreto* (y por lo tanto continuo), *móvil y no durable* del texto espectacular, o más exactamente, existen soportes materiales de manifestación, con una topología espacio-temporal variable.”

No caso da criança, envolta em um mundo lúdico onde permanentemente se transforma em distintos papéis, em suas brincadeiras, a ação teatral propicia que haja uma projeção e uma identificação com o processo de criação, incitando-a a dialogar criativamente com a obra.

A efemeridade da arte teatral, que faz com que cada representação de uma peça seja única, irreproduzível e esteja extinta ao final da apresentação, resulta em uma vivência que ecoa no que chamo de *memória interativa*. Sem poder dar *pause* ou *play*, sem poder voltar páginas atrás, a criança retoma distintos aspectos dessa vivência a partir de seus referenciais particulares, revivendo e recriando, em um intenso *diálogo de mundos lúdicos*. Com a criatividade desperta e alerta, vivencia o prazer de interagir de fato, ampliando sua capacidade de concentração, suas percepções e apreciando a alegria de novas descobertas, fundamentais para seu desenvolvimento como uma pessoa ativa e crítica.

Josette Féral (2004) defende que a *teatralidade*<sup>136</sup> está presente em todos os momentos da vida cotidiana, pois está situada no olhar que observa e atribui a uma cena ou a um objeto um significado ficcional. Nesse sentido, a teatralidade é uma das características marcantes da infância, pois, a todo o momento, a criança transforma a si e aos demais, criando *desobjetos*, distintos personagens e situações:

O que a teatralidade faz é registrar o espetacular para o espectador, uma relação diferenciada do cotidiano, um ato de representação, a construção de uma ficção. Pois bem, a teatralidade aparece como a imbricação de uma ficção em uma representação no espaço de uma alteridade que põe frente a frente um observador e

---

<sup>136</sup> a partir do conceito de Roland Barthes.

um observado. De todas as artes, o teatro é o lugar em que melhor se efetua essa experimentação. (FÉRAL, 2004, p.101)<sup>137</sup>.

A teatralidade é fundamental em todas as áreas do conhecimento, pois para que algo possa ser criado, é preciso que, primeiro, a possibilidade de sua existência seja *ficcionalizada*. Ou seja, a teatralidade *ficcionaliza* a possibilidade de uma criação por meio da imaginação e a criatividade concretiza essa possibilidade, seja na construção de um poema, de uma teoria ou de uma máquina, utilizando de diferentes técnicas, ferramentas e conhecimentos para tanto:

A imaginação como base de toda atividade criadora se manifesta por igual em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e tecnológica (GIL, 1991, p. 21).

A teatralidade viabiliza que aconteça um encontro coletivo em um cronotopo lúdico, o qual requer cumplicidade entre as partes envolvidas para que possa acontecer plenamente. No livro *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin chama de *cronotopo* a interligação artística entre tempo e espaço, em uma relação íntima e indissolúvel. Segundo o autor,

o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (2010, p. 211).

Assim, se uma criança estiver vendo uma bruxa em cena e perguntarmos a ela se está com medo da bruxa, em geral, ela responderá afirmativamente. Mas será que ela continuaria em seu lugar,

---

<sup>137</sup> “Lo que la teatralidad hace es registrar para el espectador lo espectacular, es decir, una relación otra hacia lo cotidiano, un acto de representación, la construcción de una ficción. Ahora bien, la teatralidade aparece como la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridade que pone frente a frente un observador y un observado. De todas las artes, el teatro es el lugar en el que mejor se efectúa esta experimentación.”

quietinha, se acreditasse, realisticamente, que aquela bruxa pode transformá-la em uma lagartixa e que é possível que a coloque no caldeirão?

Na verdade, a criança sabe que precisa contribuir para que a brincadeira se instaure nesse cronotopo diverso da vida cotidiana. Ao perceber que é importante no processo, a criança se sente segura e *confiança em si é fundamental para a busca ativa do conhecimento* (OLIVEIRA, V. 2010, p. 39). Existe um acordo tácito de cooperação para que a cena possa evoluir. Todos precisam estar entregues ao jogo.

Criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação.

Por um lado a atenção do espectador é atraída pela complexidade da ação, sua presença; por outro lado exige continuamente que o espectador avalie essa presença e essa ação à luz do seu conhecimento do que acabou de acontecer e na expectativa (ou questionamento) do que acontecerá em seguida.

Como ocorre com a atenção do ator, a atenção do espectador deve ser capaz de viver num espaço tridimensional, governado por uma dialética própria, equivalente à dialética que governa a vida (BARBA, 1995, p. 70).

No teatro, o espectador se encontra em uma situação complexa da vida cotidiana e enfrenta o desafio de orientar-se nos planos perceptivo (inúmeros estímulos e linguagens), interpretativo (múltiplas leituras) e pragmático (relação entre os planos real e fictício). De Marinis chama a atenção para o papel fundamental da atenção que o espectador é levado a atingir para poder se situar entre tantos estímulos. Ao mesmo tempo, o autor aponta características que um espetáculo deve ter para propiciar que o espectador esteja alerta:

Este estado de interesse, que dispõe e empurra o espectador para a focalização atenta, é particularmente induzido pela encenação, no funcionamento de estratégias de deslocamento de expectativas do espectador e de suas perspectivas costumeiras. Dito de outro modo, isso se consegue através da introdução de elementos

improváveis, estranhos, inesperados, na esfera das certezas habituais do sujeito (DE MARINIS, 2005, p.98)<sup>138</sup>.

Ubersfeldt (2010) considera que o público é um *ator indispensável do processo* no acontecimento teatral. Se *sem outro, não há sujeito*, como afirma a psicanalista Liz Nunes Ramos (2011, p.39), é possível fazer uma analogia e dizer que *sem espectador, não há teatro*. No que concerne à criança, podemos referir a ideia do psicanalista Donald Winnicott (1977) de que, sem uma mãe naturalmente boa, um bebê não existe, visto que é ela que dá significado à existência dele, ao se relacionar com ele.

No que concerne às relações humanas, nenhuma outra expressão artística tem a potencialidade do teatro. É por isso que, independente de todas as ferramentas tecnológicas existentes e que possam vir a existir, nenhuma delas jamais substituirá o teatro, uma vez que este é imprescindível nas experiências de fruição estética e na formação das crianças, como seres sociais felizes hoje e ativos e responsáveis amanhã.

---

<sup>138</sup>“Este estado de interés, que dispone y empuja al espectador a la focalización atenta, es particularmente inducido por la puesta en funcionamiento de estrategias de desplazamiento de expectativas del espectador y de sus costumbres perspectivas. Dicho de otro modo, esto se logra a través de la introducción de elementos improbables, extraños, inesperados, en la esfera de las certitudes habituales del sujeto”.

## 5.2. Bando de convicções

A proposta do Bando de Brincantes procura potencializar os espaços imaginários da criança ao criar espetáculos que surpreendam, instiguem, emocionem, divirtam e desafiem os sentidos. A intenção é trabalhar com proposições lúdicas que respeitem a integridade intelectual e a percepção sensorial das crianças, por meio de construções visuais, sonoras e narrativas. Assim, é possível fornecer estímulos diversos às suas potencialidades criativas e comunicativas. Ao mesmo tempo em que se divertem no mundo da imaginação, as crianças são convidadas a participar ativamente na decodificação das cenas, preenchendo lacunas com seus referenciais e criando distintas relações. Nesse sentido, a partir do paradigma construtivista de Vygotsky, Gil afirma que

entre a criatividade e a ação criativa existe uma grande diferença. Enquanto a criatividade é vista como *inata* ao ser humano, a ação criativa depende dos processos de mediação para ser desenvolvida. De nada adianta, portanto, medir todas as características da pessoa criativa, sem lhe possibilitar ações que promovam sua evolução (GIL, 1999, p. 49).

Indo ao encontro dessa ideia, os espetáculos do Bando de Brincantes trabalham com artes integradas, utilizando elementos do folclore ou de criações genuínas, resultantes de trocas imaginárias. Música ao vivo, técnicas acrobáticas, utilização de máscaras e bonecos, etc. contribuem na construção de espetáculos criados a partir da *lógica lúdica*.

Ao buscar uma sintonia com o pensamento infantil, que é extremamente complexo, simbólico e encantador, o Bando procura valorizar a criança e, ao mesmo tempo, respeitar seu estágio de desenvolvimento. A intenção é convidar a criança a participar ativamente, alertando todos os seus sentidos, em um envolvimento imaginário, cognitivo e afetivo.

A proposta artística do Bando é alicerçada em um comprometimento pedagógico e estético que procura ofertar estímulos potencializadores do desenvolvimento de processos nos quais a criança se identifique, sinta seus conhecimentos valorizados e tenha segurança para enfrentar novos desafios:

A inteligência não é uma propriedade estática, ela é acionada quando os indivíduos estão tentando resolver um problema, empenhados numa invenção, ou tentando sobreviver em um meio ambiente desafiador (GARDNER, 1998, p. 149).

Assim, ao lado de referenciais familiares às crianças, o Bando, de forma simples e singela, apresenta o risco, a incerteza, a dúvida. Dessa maneira, a cena dilata os sentidos, desafia, instiga a experimentação, estimulando o desejo de reconstruir o processo criativo, para poder acessá-lo a qualquer momento, nas mais diversas situações.

Entre as questões mais importantes da psicologia infantil e da pedagogia, está a capacidade criadora das crianças, e a importância do desenvolvimento dessa capacidade (GIL, 1991, p. 22).

O Bando de Brincantes parte da ideia de que trabalha com plateias plurais e que os elementos da cena devem possibilitar múltiplas formas de relacionamento, em distintos níveis cognitivos e perceptivos. Dessa forma, os processos individuais são valorizados, sem almejar um objetivo comum que queira ensinar um conteúdo específico a todos os presentes. Essa ideia de desenvolvimento interacionista, vem ao encontro de um ponto, referido por Gil, no qual, afirma ele, há uma convergência entre as teorias de Piaget e Vygotsky. Segundo Gil, o desenvolvimento infantil se dá numa relação dialética entre maturação biológica e contato com o meio:

Nem tudo se pode ensinar em qualquer momento e a qualquer criança. A criança se desenvolve pela ultrapassagem das estruturas atuais para novas estruturas mais equilibradas (GIL, 1991, p. 13).



Desse modo, enquanto uma criança fica feliz por reconhecer o animal representado em um boneco e fica curiosa com o timbre de sua voz, na mesma cena, outra criança percebe os detalhes da manipulação e a musicalidade das frases e outra deduz o sentido de uma palavra nova em seu vocabulário, a partir do contexto.

A concepção construtivista vê uma interação entre linguagem e pensamento, entre fatores internos e externos, fazendo com que a inteligência se construa e se desenvolva em um contínuo processo genético estrutural (GIL, 1991, p. 11).

Ao viabilizar que as crianças se relacionem com o espetáculo, fundadas em distintos enfoques, o Bando de Brincantes procura proporcionar a valorização das diversas habilidades e o estímulo ao desenvolvimento em todas as áreas. Ao perceber sua capacidade de absorção e reformulação em determinada área, a criança poderá se sentir mais segura para enfrentar novos desafios. Essa experiência é fundamental, em especial, em uma sociedade na qual ainda predomina o pensamento descrito por Gardner<sup>139</sup>:

Uma criança é vista como inteligente se é hábil em matemática, em linguagem ou, ainda melhor, em ambos os domínios. As crianças com habilidades em velejar, música, desenho, atletismo, dança ou conhecimento do *self* ou dos outros podem ser vistas como talentosas, mas raramente são reconhecidas como inteligentes. Um foco nos vários domínios oferecidos numa cultura, e um exame das áreas em que as crianças se destacam, produz uma perspectiva bem diferente do intelecto (1998, p. 137).

O Bando festeja a diversidade de pessoas e de habilidades, ao invés de buscar criar ferramentas que pretendam construir um batalhão de seres iguais. É valorizando a criança de agora, buscando fazê-la feliz, permitindo que tenha acesso a meios que propiciem que ela se

---

<sup>139</sup> Ciente da existência de pontos de divergência entre as teorias de Gardner, Piaget e Vygotsky, articulo as ideias aqui relacionadas, nos pontos específicos onde essa intersecção é possível, sendo coerente com o processo dialético de construção do conhecimento.

desenvolva e exercite a criatividade que o prognóstico do adulto de amanhã será bastante otimista.

A viabilização de que a criança tenha momentos de prazer, aliados à atividade pessoal e coletiva, é determinante na construção de sua personalidade. Muito mais do que a aquisição de conteúdos específicos, os espetáculos teatrais podem contribuir para o amadurecimento paulatino e saudável de uma pessoa, com iniciativa e opinião, em todas as fases da vida.

A independência e a superação da infância antes requerem o desenvolvimento da personalidade do que tornar-se melhor numa tarefa específica ou travar batalha com as dificuldades externas (BETTELHEIM, 2012, p. 200).

O teatro é o lugar da integração social por excelência, contribuindo para que a criança perceba que faz parte de um coletivo e de que sua presença é determinante nele. Seja nas ideias abordadas nos espetáculos, seja ao mobilizar um grande número de pessoas para assistir aos trabalhos (viabilizando momentos de intensa comunhão coletiva), o Bando de Brincantes pretende cooperar para que a criança se reconheça enquanto ser social. Nesse sentido, ao referir a ideia de Vygotsky de que a consciência individual só existe junto à consciência social e que se constitui na materialidade da linguagem, Gil propõe que

a consciência não está dada desde o início e não surge espontaneamente da natureza; a consciência é gerada pela sociedade, nela se produz. Portanto, é possível formular uma teoria materialista da criatividade, contanto que se leve em conta que é a ação criativa social o ponto de partida, e que a imaginação é produto do meio, e não de mentes privilegiadas. O contexto brasileiro, por exemplo, é forte em contrastes étnicos, raciais e sociais, daí seu potencial criador, sua imanente originalidade (1999, p. 47).

É na busca de valorizar essa *retroalimentação criativa* da coletividade que o Bando de Brincantes busca inspiração na cultura popular e no universo infantil. Bebendo nas fontes da brincadeira, dos

folguedos, cantigas e quadrinhas, o Bando dialoga enquanto integrante da cultura de seu povo, pretendendo ser mais um elemento a colaborar na alegria e desenvolvimento das crianças e adultos hoje e na construção de um mundo melhor, a cada dia.

Os espetáculos do Bando procuram evidenciar as possibilidades de transformação, deixando muitos espaços a serem preenchidos pela imaginação de cada um. Importante também é apresentar desafios de vocabulário, de percepções e de formulações lógicas. Em meio a um universo lúdico, esses desafios serão estímulos para o desenvolvimento infantil e dialogarão com a criança em nível adequado a ela, sem causar nenhum tipo de frustração que a impeça de prosseguir em busca dos sentidos, com todos os sentidos.

As ações do Bando de Brincantes estão comprometidas eticamente com a valorização da diversidade e com o diálogo respeitoso com a criança, reconhecendo-a como sujeito social hoje. As propostas artísticas do Bando buscam relativizar as verdades prontas, valorizando o contexto em que cada proposta está situada.

As crianças têm a tendência de reproduzir as referências morais e as condutas éticas apresentadas a elas. Assim, o Bando de Brincantes repudia qualquer efeito cômico embasado em preconceitos ou cenas que valorizem o consumismo; a competitividade, ao invés da cooperação; o desrespeito à integridade da mulher ou a desvalorização da capacidade intelectual da criança.

Nas diversas vezes em que fui jurada de prêmios de teatro, vi esses temas encenados reiteradas vezes, em uma reprodução automática e irrefletida dos valores promovidos pelos meios de comunicação de massa, a partir do senso comum. O Bando de Brincantes acredita que o teatro tem um compromisso análogo ao que deve ter o jogo, conforme Gil:

O jogo, como meio de educação de bases morais, deve ter um conteúdo ético. É preciso preocupar-se porque os pré-escolares assimilam as normas de comportamento, aplicando em outros fins as mesmas situações criadas no jogo imaginário (1991, p. 51).

Por fim, ao buscar divertir, instigar e desenvolver as distintas formas de expressão, o Bando de Brincantes pretende cooperar na formação de cidadãos responsáveis, que lutem por seus direitos e que respeitem ao próximo, reconhecendo-se enquanto parte ativa do processo coletivo.

Com seu trabalho, o Bando de Brincantes procura contribuir para a construção de um mundo onde a criatividade, a diversidade e a responsabilidade social sejam os meios para a transformação. Um mundo no qual as pessoas possam dar voz às suas opiniões sem serem consideradas insolentes ou desagradáveis, criando e recriando multiversos possíveis nos quais a mudança seja encarada com tranquilidade e as ações sejam regidas, não mais pelo princípio da lucratividade, mas pelo bom senso e pelo amor.

## Epílogo

Com esta dissertação, procurei refletir sobre a importância artística e pedagógica do teatro para crianças. Construí as reflexões a partir de minhas vivências junto ao Bando de Brincantes, pois acredito que o estudo acadêmico deve servir à vida, basear-se nela e retornar a ela dialeticamente. Por isso, a abordagem de fatos de minha infância e adolescência. Por isso, o desejo de reverenciar a todos os mestres. Por isso, o diálogo entre imagens e palavras. Por isso, também, a necessidade de ter inúmeras vozes narrando essa história, já que ela é fruto de um trabalho coletivo e da integração direta e indireta de milhares de pessoas com ele.

Buscando o *concreto do pensamento*, por meio da *unidade do diverso* existente entre teoria e prática, parti das reflexões de Gil sobre a *ciência dialética de Marx*, a qual

se configura como um conjunto logicamente organizado de co-relações infinitas entre o pensamento e a realidade, através da prática ativa da vida, sem separação ou dissociação (2004, p.62).

Coerente com o ponto de partida, a linha de chegada desse trabalho *nega toda verdade imutável, todos os princípios da sabedoria eterna* (GIL, 2004, p.62). O objetivo é contribuir no processo de aprimoramento da área e do próprio trabalho realizado pelo Bando de Brincantes.

Dedico minha vida à arte, por convicção do seu papel fundamental no mundo. Não existe reflexão sem arte. Não existe educação de pessoas autônomas e críticas sem arte. A felicidade precisa de arte!

As múltiplas leituras, a instabilidade de verdades tidas como absolutas, a retroalimentação da criatividade, o movimento do pensamento dialético são as armas que podem viabilizar um mundo mais justo e harmonioso.

A arte move. A arte faz pensar. A arte questiona e faz questionar. A arte mostra que o que é assim hoje pode ser completamente diferente amanhã. E, por isso, a arte incomoda.

Por isso, nós, trabalhadores da arte, temos de lutar exaustivamente disputando as parcas verbas destinadas à cultura.

Em um país que é uma das primeiras economias do mundo e um dos últimos no *ranking* da educação da UNESCO, promover a arte pode ser um caminho perigoso, que desestabilize a vergonhosa desigualdade social desse Brasil tão lindo, criativo e diversificado.

Trabalhamos 70% do tempo em questões burocráticas, fazendo negociações, carregando peso, escrevendo projetos, para, nos 30% que restam, fazer a arte que, acreditamos, não somente pode mudar o mundo amanhã, mas que hoje, em cada sessão, em cada encontro, já está contribuindo para que o agora seja melhor.

Viva os trabalhadores da arte!

Viva o teatro!



*Na roda da fantasia  
Quem vem primeiro afinal:  
A galinha ou o ovo?  
A grande viagem final  
É um convite, com alegria  
Pra começar tudo de novo!*<sup>140</sup>



---

<sup>140</sup> Nas imagens das páginas 182 e 183, atores e cenas dos três espetáculos analisados nessa dissertação, em fotos de Bruno Gomes, Kati Wichinieski, Jessé Oliveira e Vilmar Carvalho.



## Ref(v)erências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: LTC, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec Ed. da Unicamp, 1995.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas:** As infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2003.

BENEDETTI, Lúcia. **Aspectos do teatro infantil.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço Nacional do Teatro, 1969.

\_\_\_\_\_. **O casaco encantado.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BRECHT. Bertold. **Teatro dialético:** Ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BULHÕES, Maria Ângela; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdjan. “**Editorial**”. **O infantil na psicanálise:** Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 40, p.07-08, jan./jun. 2011.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. Recife: UFPE, 2005.

CAMPOS, Anna Lúcia. **Educação infantil de qualidade na primeira infância**. (Conferência no 4º Seminário LGE - Líderes em Gestão Escolar) São Paulo: Fundação Lemann, Undime – SP, 2012. Em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0EMFNPHwRbU>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha!** São Paulo: DBA. 2003.

COELHO Netto, Paulo. **Teatrinho**. Rio de Janeiro: Elos, 1960.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador**. Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral**: Introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Estatuto da criança e do adolescente: Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990, Lei n. 8.242, de 12 de outubro de 1991. Brasília : Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2001.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: O teatro performativo”. **Sala Preta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo**, São Paulo, n. 8, p. 197-210. 2008.

\_\_\_\_\_. **Teatro, teoria y práctica**: Más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERREIRA, Diego. **Canto de Cravo e Rosa RS**. Em: <<http://olharesdacena.blogspot.com.br/search/label/CANTO%20DE%20CRAVO%20E%20ROSA%20%28RS%29>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

FLESLER, Alba. “As intervenções do analista na análise de uma criança”. **O infantil na psicanálise**: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 40, p.18-30, jan./jun. 2011.

FONSECA, Gilberto. **Acima de tudo, teatro!** Um olhar sobre a produção teatral para a infância e juventude a partir de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2010.

FORTUNA, Tânia Ramos. “**A importância de brincar na infância**”. In: HORN, Cláudia Inês et al. **Pedagogia do brincar**. Porto Alegre: Mediação, 2012. p. 13-44.

\_\_\_\_\_. “**Brincar com os diferentes e as diferenças – O potencial da brincadeira para a promoção da inclusão e transformação social**”. In: **Brincar com o outro: Caminho de saúde e bem-estar** / Vera Barros de Oliveira, Maria Borja i Solé, Tânia Ramos Fortuna – Petrópolis: Vozes, 2010. p.101-124.

GARDNER, Howard. **Inteligência**: Múltiplas perspectivas. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

\_\_\_\_\_. **Inteligência**: Um conceito reformulado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

GIL, João Pedro Alcantara. “A abordagem dialética na pesquisa de teatro e educação”. **CENA: Revista do Departamento de Arte Dramática da UFRGS**. Porto Alegre, n. 3, p. 59-66. Novembro de 2004.

\_\_\_\_\_. **O significado do jogo na educação infantil**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Educação, Santa Maria, 1991.

\_\_\_\_\_. **Para além do jogo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Educação, Santa Maria, 1999.

GÓES, Carlos. **Theatro das crianças**. Rio – Belo Horizonte – São Paulo: Paulo de Azevedo & Cia, 1936.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. “**Canto de Cravo e Rosa, de Vivianeane Jughero**: Apontamentos sobre dramaturgia e a criança leitora”. In: 5º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil - Letramento literário e diversidade, 2012, Florianópolis. Anais eletrônicos do 5º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil - Letramento literário e diversidade. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Teatro de se ler**: O texto teatral e a formação do leitor. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

HOHLFELDT, Antônio. Balanço da temporada de 2004 no teatro adulto. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 24, 25 e 26 de dezembro de 2004. Caderno Viver. p. 5

\_\_\_\_\_. Exercício criativo e inteligente. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 11, 12 e 13 de junho de 2004. Caderno Viver. p. 3.

\_\_\_\_\_. Reencontro com o fascínio da cantiga infantil. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 30 de agosto de 2009. Em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=6704> > Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. Teatro infantil se recuperou nesse ano. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 31 de dezembro de 2009. Em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=16291>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. Qualidade dos brincantes. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 22 de março de 2013. Em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=119672> > Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

IZQUIERDO, Iván. **Conferência de abertura**. In: ISAACSSON, Marta. **Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), 2012.

JUGUERO, Vivianeane. **Canto de Cravo e Rosa**. Porto Alegre, Libretos, 2009.

\_\_\_\_\_. “**Cristina**”. In: Grupo Habitasul. **V Habitasul Revelação Literária na Feira**. Porto Alegre, Habitasul, 2004.

\_\_\_\_\_. “**Doutor**”. In: Laitano, Carlos José (org.) **Contos de Abandono**. Porto Alegre, Libretos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Jogos de inventar, cantar e dançar**. Porto Alegre, Libretos, 2010.

KETZER, Solange Medina. **“A criança, a produção cultural e a escola”**. In: JACOBY, Sissa (Org.) **A criança e a produção cultural**: Do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 11-28.

LOPES NETO, Simões. **Casos do Romualdo**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2011.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro. MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1962.

MAGALHÃES, Haroldo. **A porta mágica**. São Paulo: Scipione, 1988.

MONTEIRO, Rodrigo. **“Fios mais fracos que asas”**. Em: <<http://teatropoa.blogspot.com.br/2009/08/canto-de-cravo-e-rosa.html>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

MOSCHEN, Simone. “A infância como tempo da iniciação à arte de produzir desobjetos”. **O infantil na psicanálise**: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 40, p.89-98, jan./jun. 2011.

NASARETH, Carlos Augusto. **Trama**: Um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

OLIVEIRA, Jessé. **Memória do teatro de rua em Porto Alegre**. Porto Alegre: Ueba, 2010.

OLIVEIRA, Vera Barros de. **“Brincar: Caminho de saúde e felicidade”**. In: **Brincar com o outro: Caminho de saúde e bem-estar** / Vera Barros de Oliveira, Maria Borja i Solé, Tânia Ramos Fortuna – Petrópolis: Vozes, 2010. p.13-50.

PAIVA, Bruno Brum. “**Cantos, Rosas, Grilos, Cravos, Aranhas...**” Em:  
<<http://rumoresdaventania.blogspot.com.br/2009/09/cantos-rosas-grilos-cravos-aranhas.html>>  
Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade**: Teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RAMOS, Liz Nunes. “Alienação – ato – desejo: O que sabe uma criança?” In: **O infantil na psicanálise**: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 40, p.31-42, jan./jun. 2011.

SANDRONI, Dudu. **Maturando**: Aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil. Rio de Janeiro: J.Di Giorgio & Cia Ltda, 1995.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. “**Atenção! Crianças brincando!**” In: CUNHA, Suzana Rangel Vieira da. (Org.) **Cor, som e movimento**: A expressão plástica, musical e dramática no cotidiano da criança. Porto Alegre: Mediação, 2002.

\_\_\_\_\_. **Brincadeira e conhecimento**: Do faz-de-conta à representação teatral. Porto Alegre: Mediação, 2004.

\_\_\_\_\_. “**Brincadeira na infância e construção do conhecimento**”. In: HORN, Cláudia Inês et al. **Pedagogia do brincar**. Porto Alegre: Mediação, 2012. p. 45-80.

\_\_\_\_\_ ; BENDER, Ivo (entrevista). “**Criança, teatro e dramaturgia**”. In: JACOBY, Sissa (Org.) **A criança e a produção cultural** – Do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 161-182.

SIGNORELLI, Maria. **El niño y el teatro**. Buenos Aires: Eudeba, 1958.

SILVEIRA, Maico. “**Pitacos de Canto**”. Em: <<http://maicosilveira.blogspot.com.br/2009/09/pitacos-de-canto.html>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

SLADE, Peter. **Child play**: Its importance for human development. London and Philadelphia: Jessica Kingsley, 2010.

\_\_\_\_\_. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

SPALDING, Marcelo. “**Cravo e Rosa para adultos e crianças**”. Em: <<http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=300>> Último acesso em: 26 de dezembro de 2013.

STANISLAVISKI, Constantin, 1863-1938. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1998.

STEIN, Maria Lúcia Müller. “Infantil, Eu?” In: **O infantil na psicanálise**: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 40, p.09-17, jan./jun. 2011.

SUSSEKIND, Flora (org). **O Tablado**: Revista Dionysos. MinC/ INACEN: Rio de Janeiro, n. 27, 1986



UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VYGOTSKY, Lev. **Pensamento e linguagem**. Lisboa: Relógio d'água, 2007.

WINICOTT, Donald. **A criança e o seu mundo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago [s.d.]

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê, 2005.



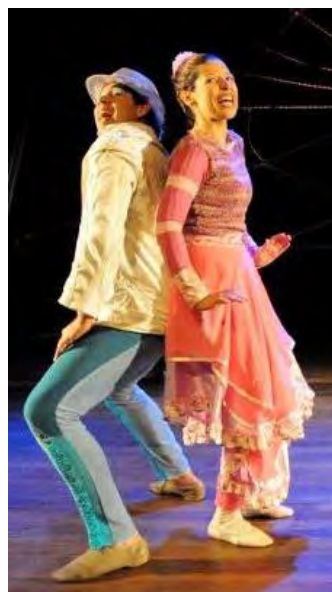
**Apêndice:**

Textos dos espetáculos

## Texto do espetáculo **Canto de Cravo e Rosa**

O texto apresentado a seguir é o mesmo publicado em livro, em 2009, pela editora Libretos, com ilustrações de Ricardo Machado, criadas a partir de cenas do espetáculo<sup>1</sup>. O livro, apesar de ser fruto do processo do espetáculo, não tem uma preocupação de descrever as cenas do mesmo, fielmente. Dessa forma, como este texto está junto à dissertação que se dedica à análise da encenação do Bando de Brincantes e não do texto dramático, exclusivamente, serão apresentadas, entre parênteses, algumas descrições de cenas da peça do Bando, além de fotos da mesma, mantendo as rubricas versadas, que descrevem as ações no livro.

Canto de  
Cravo e Rosa



---

<sup>1</sup> Nas imagens, ilustração criada por Ricardo Machado a partir da cena do espetáculo apresentada na foto, em imagem de Vilmar Carvalho, com os atores Rodrigo Marquez e Viviane Juguero.

## Ficha técnica do espetáculo<sup>2</sup>:

Dramaturgia: Viviane Juguero

Direção e iluminação: Jessé Oliveira

Direção musical: Toneco da Costa

Figurinos: Raquel Cappelletto

Cenário: Élcio Rossini

Preparação vocal: Marlene Goidanich

Elenco original<sup>3</sup>: Viviane Juguero, Éder Rosa, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez, Maico Silveira e Wagner Madeira.

Atores que participaram de substituições no elenco: Valquíria Cardoso, Diego Neimar, Ravena Dutra e Álvaro RosaCosta.



## Ficha técnica do livro<sup>4</sup>:

Autora: Viviane Juguero

Ilustrações: Ricardo Machado

Revisão de textos: Sandra Juguero

Assessoria na redação final de versos: Jorge Rein

Na publicação da Editora Libretos, o design gráfico é de Clô Barcellos.

Fotos: Vilmar Carvalho, Jessé Oliveira e Lu Menna Barreto

<sup>2</sup> Imagem dos atores Maico Silveira, Ana Cláudia Bernarecki e Viviane Juguero, em foto de Vilmar Carvalho.

<sup>3</sup> Atores que contribuíram, com suas improvisações, no processo de construção final do texto dramático apresentado.

<sup>4</sup> Na imagem, ilustração do livro, criada por Ricardo Machado.

## Canto de Cravo e Rosa

Cenário: Um jardim.

Personagens: Cravo, Rosa, Aranha, Sapo, Grilo, Joaninha, Vagalume, Mosquito, Formiga e Borboleta.

### Cena 1: Canto de Amor

*(Na encenação do Bando de Brincantes, o palco inicia na penumbra. Os brincantes entram e ficam em duas filas, levemente oblíquas, nas laterais do palco.*

*Há três atores em cada lado. Sentam-se e iniciam a realização de sons que ambientam o jardim, com flautas, chocalhos, apitos e suaves toques de tambor, além de sons vocais de bichos do jardim. Nessas laterais, é realizada a trilha sonora durante todo o espetáculo e é onde são feitas as trocas de adereços, figurinos e máscaras, sempre em frente ao público. Aos poucos, os atores colocam máscaras, de sapo, grilo, borboleta, vagalume e centopeia<sup>5</sup>. Os animais cruzam o palco, até que os atores se posicionam e formam uma grande centopeia com seus corpos<sup>6</sup>.)*



<sup>5</sup> Imagem dos atores Ana Cláudia Bernarecki, Valquíria Cardoso e Éder Rosa, em foto de Vilmar Carvalho.

<sup>6</sup> Imagens dos atores Rodrigo Marquez, Maico Silveira, Éder Rosa, Ana Cláudia Bernarecki, Viviane Juguero e Valquíria Cardoso, em fotos de Jessé Oliveira, Vilmar Carvalho e Lu Menna Barreto, consecutivamente.

*Cri-cri, zum-zum.  
Todo o dia é assim.  
Blém-blém, tum-dum,  
Rá-tá-tá, nhec-fum,  
Tu-ru-ru, plim, plim,  
Coro e banda no jardim.*

*Joaninha ao violão,  
Grilo solta o gogó.  
Mosquito? Na percussão.  
E as formigas bailarinas,  
Elegantes, todas finas,  
Dançam alegres num pé só.  
Já chegou a Borboleta,  
Arrasando na caixeta.  
E vem junto o vagalume,  
Abre-alas de costume.  
Sapateia a centopeia,  
Estremece toda a terra,  
Sua dança nunca erra,  
Encantando a Azaleia.*

*Pois, por se falar em flor,  
Sempre coisa tão formosa,  
Bate forte o coração.  
Senhor Cravo e Dona Rosa,  
Cor, perfume e amor,  
Revelados em canção  
(Na encenação do Bando, a melodia de “Pirulito que bate-bate” é tocada em flautas doces. A seguir, a Rosa canta a mesma música, seguida de solo do Cravo, no qual os dois dançam<sup>7</sup>.)*



<sup>7</sup> Imagens dos atores Rodrigo Marquez, Ana Cláudia Bernarecki, Viviane Juguero, Ravena Dutra, Diego Neimar e Éder Rosa, em fotos de Vilmar Carvalho.



**Rosa** – Pirulito que bate, bate,  
Pirulito que já bateu,  
Quem gosta de mim é ela,  
Quem gosta dela sou eu.

**Cravo** – Pirulito que bate, bate,  
Pirulito que já bateu,  
Quem gosta de mim é ele,  
Quem gosta dele sou eu.

*Um canto que o amor comanda,  
Contagia o grupo inteiro.  
Todo mundo em uma banda,  
Fica alegre e faceiro<sup>8</sup>.  
Mas tem sempre um descontente,  
Que quer tudo diferente.*

*A Aranha Venenosa  
Calou flor e bicharada.  
Por achar ser poderosa,  
Faz um solo de doer<sup>9</sup>.  
Com sua voz desafinada,  
Põe todo o bando a correr.*

**Aranha** – Piruli...iiiito que ba...aaate-  
bate...ee  
Piru...uulito que já...áá bate...eeu  
Quem gosta...aa de mim é e...eeeela..aaa  
Quem go...oosta de mim são... vooo...  
cêêêêês!

<sup>8</sup> Na imagem, os atores Maico Silveira, Viviane Juguero, Rodrigo Marquez, Wagner Madeira e Éder Rosa, em foto de Vilmar Carvalho.

<sup>9</sup> Na imagem, Ana Cláudia Bernarecki, em foto de Vilmar Carvalho.

**Aranha** – Onde estão as palmas? Ficaram pasmos de admiração e não conseguem nem se mexer! Obrigada, obrigada. Agora, outra canção. Todos bem quietos, prestando a maior atenção, porque, senhoras e senhores: que rufem os tambores! Com vocês a maravilhosa, a geniosa, a poderosa: Aranhosa! *(Começa a cantar.)*  
Fui no Ito...ooró...óóó bebe...eer á...á..água e não a...a...achei...iii...

**Insetos** – Chega!!!

**Grilo** – Que coisa mais horrível!

**Mosquito** – Vai aprender a cantar!

**Joaninha** – Onde estão o Cravo e a Rosa, que estavam cantando tão bem?

**Borboleta** – Estão no canto do jardim.

**Formiga** – Vamos para lá!

**Todos** – Vamos! Vamos!

*Cravo todo apaixonado,  
Para Rosa, a sua flor,  
Dedica, em verso afinado,  
Sua declaração de amor.  
Ele de terno e gravata,  
Ela, um pouco encabulada,  
Feliz e maravilhada,  
Com tão bela serenata<sup>10</sup>.*

**Cravo** – Você gosta de mim, ó maninha?

**Rosa** – Sim! Sim! Sim!

**Cravo** – Eu também de você, ó maninha!

**Rosa** – Quanta elegância!

**Cravo** – Vou pedir a seu pai, ó maninha!

---

<sup>10</sup> Nas imagens, Rodrigo Marquez, Maico Silveira, Diego Neimar, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Vilmar Carvalho.







**Rosa** – O quê?

**Cravo** – Para casar com você, ó maninha!

**Rosa** – Que lindo!

**Cravo** – Se ele disser que sim, ó maninha,  
Tratarei dos papéis, ó maninha.  
Se ele disser que não, ó maninha,  
Morrerei de paixão, ó maninha.

*O jardim se delicia,  
Com essa cena singela.  
Que arranjo! Que harmonia!  
Não é amor de meia-tigela,  
Todo o povo em cantoria<sup>11</sup>,  
Em homenagem à donzela.*



**Todos** – Palma, palma, palma, maninha,  
Pé, pé, pé, ó maninha,  
Roda, roda, roda, maninha,  
Abraça quem quiser.



**Joaninha** – Muito bem!

**Grilo** – Assim, dá vontade de cantar o dia inteiro.

**Rosa** – Vamos cantar mais uma música?

**Grilo** – Claro! Qual?

**Formiga** – Vamos cantar sambalelê!

<sup>11</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Ravena Dutra, Diego Neimar, Éder Rosa, Viviane Juguero, Maico Silveira, Rodrigo Marquez e Wagner Madeira, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Todos** – Sambalelê tá doente,  
Tá com a cabeça quebrada,  
Sambalelê precisava,  
De umas dezoito lambadas.  
Samba, samba, samba, ô Lelê,  
Samba, samba, samba, ô Lalá,  
Samba, samba, samba, ô Lelê,  
Pisa na barra da saia, ô Lalá.

**Joaninha** – Ó Morena bonita,  
Como é que se namora?

**Rosa** – Põe o lencinho no bolso,  
Deixa a pontinha de fora.

**Grilo** – Ó Morena Bonita,  
Como é que se casa?

**Rosa** – Põe o véu na cabeça,  
Depois, dá o fora de casa.

**Formiga** – Ó Morena bonita,  
Como é que se cozinha?

**Rosa** – Bota a panela no fogo,  
Vai conversar com a vizinha.

**Cravo** – Ó Morena bonita,  
Onde é que você mora?

**Rosa** – Moro na praia formosa,  
Digo adeus e vou embora.

**Todos** – Samba, samba, samba, ô Lelê,  
Samba, samba, samba, ô Lalá,  
Samba, samba, samba, ô Lelê,  
Pisa na barra da saia , ô Lalá<sup>12</sup>.



<sup>12</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Éder Rosa, Rodrigo Marquez, Diego Neimar e Ravena Dutra, em fotos de Vilmar Carvalho.

## Cena 2: A Tramoia



*A Aranha, roxa de inveja,  
De raiva, teve um acesso.  
Ao ver tamanho sucesso,  
Das flores e suas cantigas,  
Pensa em maldades, planeja,  
Tece sua teia de intrigas.*

*Vai à procura do Sapo,  
Que tem fama de guloso,  
Por um petisco gostoso,  
Bobão, cai logo no papo<sup>13</sup>.*

**Aranha** – Ah, se eu pego esses dois! Eles cantam tão meloso, que eu chego a ficar melecada! Esse pessoal não entende nada de música! E o pior é que ainda resolvem cantar junto. Fica uma bagunça. Eu sou muito mais moderna, mais ousada.

**Sapo** – Mais desafinada.

**Aranha** – O quê?

**Sapo** – Nada não, Dona Aranha. É que a senhora é muito irritadinha e acaba ficando com uma voz meio estranha, quando canta. Já o Cravo e a Rosa, como estão apaixonados e tranquilos ficam com uma voz tão suave...

**Aranha** – Ai, ai. Suave? Eu vou inventar alguma coisa pra acabar com esse namoro e com essa cantoria sem graça. E, então, vou ser reconhecida pelo público e pela crítica.

<sup>13</sup> Nas imagens dessa página e da seguinte, Ana Cláudia Bernarecki, Éder Rosa, Rodrigo Marquez, Diego Neimar e Ravena Dutra, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Sapo** – Dona Aranha, eu quero ouvir a senhora cantar. Venha cá, bem pertinho do meu ouvido.

**Aranha** – Verdade? Mas eu prefiro cantar daqui mesmo. A minha voz é muito potente. *(Canta.)* Tutu marambá...ááá, não ve...eenha mais cá...ááá...

**Sapo** – Não! Não! Pare. Quer dizer, não estou conseguindo escutar a senhora, sou meio surdo. Por favor, chegue bem pertinho de mim.

**Aranha** – Já sei. Eu vou cantando e me aproximando. Quando estiver bom de escutar, o senhor me avisa e eu paro.

**Sapo** – Eu prefiro que a senhora se aproxime, fique bem pertinho, e depois comece a cantar.

**Aranha** – Ah, não! Eu começo aqui e vou me aproximando. O senhor vai ver que é bem melhor. *(canta)* Ro...ooda...aa cuti...iia...aa, de no...ooi...iite...ee e de di...iia...aa...

**Sapo** – Chega!!! Desisto! Eu não vou aguentar isso muito perto e nunca vou conseguir comer essa aranha nojenta!

**Aranha** – O quê? O senhor só queria me devorar! Achou que eu ia cair nessa, seu sapo boboca?

**Sapo** – Ai, que fome! Eu sou boboca mesmo. É só um inseto se aproximar de mim, que eu começo a bater papo e nunca consigo comê-lo!

*(Na encenação do Bando, nesse momento, entram mosquinhas-bonecos em cena, por meio de bambus onde estão penduradas, além de uma que está na mão de um ator. O sapo tenta comê-las, mas não consegue. Elas saem.)*

**Sapo** – Ai, como eu queria comer uma mosquinha bem gordinha!





**Aranha** – Hum... Tive uma ideia! (*meiga*) Seu sapo... seu sapinho...

Sa...aapo curu...uuru...uu, na bei...iira do rio...oo,  
Quando o sa...aapo ca...aanta mani...iinha, é  
porque...ee táááá fri...io...oo

A mulhe...eer do sapo...oo, deve tá lá...áá de...entro  
Fa...aazendo rendi...iinha, mani...iinha para o  
casa...amento

**Sapo** – O pior é que não está. Eu sou solteirão.

**Aranha** – Mas o senhor é um sapo tão apessoado, tão bonitão!

**Sapo** – É. Mas eu não tenho ninguém pra me ajudar a conseguir mosquinhas pra encher minha barriga...

**Aranha** – Ah, mas se o problema é esse, eu tenho a solução! Eu conheço um segredo para fazer com que vários insetos se aproximem do senhor. Eles vão chegar zonzos e encantados por um perfume. Dessa forma, nenhum vai puxar assunto e sua refeição estará na mesa! O senhor só precisa conseguir ter o mesmo cheiro da Rosa<sup>14</sup>.

**Sapo** – Mas isso é impossível! Eu sou um sapo!

**Aranha** – Eu conheço uma magia que vai fazê-lo ficar com o mesmo perfume que a Rosa pra sempre! A magia é a seguinte: O senhor pede para a Rosa lhe dar um beijo e, quando

<sup>14</sup> Nas imagens, Éder Rosa e Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.

ela der, diga, bem alto: “Que bom ganhar um beijo desse todo o dia!” E está feito o feitiço. O senhor fica perfumado como a Rosa, os insetos se aproximam e... Nhac! O senhor mata a sua fome!

**Sapo** – Será que vai dar certo?<sup>15</sup>

**Aranha** – É claro que vai. Mas não se esqueça, é preciso dizer: “Que bom ganhar um beijo desse todo o dia!”, bem alto. Bem alto, hein? Ah! Não diga a ela que isso é uma mágica. Se ela souber, o feitiço não funciona. Converse com a Rosa embaixo do arbusto roxo, que eu já vou lá ver se deu certo, está bom?

**Sapo** – Está bem. Tentar não custa nada. Até mais, dona Aranha. *(Sai.)*

**Aranha** – Claro, seu sapo. Vá com fé que vai dar certo. Rá, rá, rá! Agora me dei bem. Vou correndo contar essa história de beijo pro Cravo. Ele vai morrer de ciúme, vai acabar com esse namoro idiota e com essa cantoria melosa.



---

<sup>15</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki e Éder Rosa, com Ravena Dutra ao fundo, em fotos de Vilmar Carvalho.



### Cena 3: A Intriga

*Grilo, Cravo e Joaquina  
Divertindo-se ao violão,  
Cada um cria uma linha,  
Todos juntos, dá um refrão<sup>16</sup>.*

**Grilo** – Aqui está: pena e papel.

**Joaquina** – Terezinha de Jesus...

**Cravo** – Caiu no chão. Aí vieram  
três homens...

**Joaquina** – Três cavalheiros!

**Grilo** – De chapéu na mão.

**Cravo** – Ficou joia. Dá o tom.

*Com letra bem caprichada  
E ritmos tão legais,  
As formigas, na toada,  
Abalam nos vocais.*

**Todos** – Terezinha de Jesus, numa queda foi ao  
chão.

Acudiram três cavalheiros, todos os três chapéu na  
mão.

O primeiro foi seu pai, o segundo, seu irmão;

O terceiro foi aquele que a Teresa deu a mão.

Da laranja quero um gomo, da maçã quero um  
pedaço.

Da morena mais bonita quero um beijo e um abraço.

<sup>16</sup> Nas imagens, Rodrigo Marquez, Ravena Dutra, Diego Neimar, Ana Cláudia Bernarecki, Éder Rosa e Viviane Juguero, em fotos de Vilmar Carvalho.



*Espreita escondida  
A Aranha atrevida,  
Prevendo o estrago  
No peito do Cravo<sup>17</sup>,  
E a Rosa abalada  
Não entende mais nada.*

**Cravo** – Quem me dera, quem me dera, um cavalinho de vento, para dar um galopinho onde está meu pensamento. Que felicidade! Daqui a pouco, vou encontrar a minha amada!

**Aranha** – Coitado! Parece que a tua amada está amando outro...

**Cravo** – Ah, és tu, sua venenosa? Para de inventar história!

**Aranha** – Ah, é, é? Tu achas que é mentira? Pois eu fiquei sabendo que a tua namorada só está esperando o sapo virar príncipe pra te largar. Todo o dia ela dá um beijo no sapo pra ver se ele se transforma. Se isso acontecer, ela te larga e fica com ele.

**Cravo, Joaquina e Grilo** – Mentirosa!

**Aranha** – Não acreditam? Pois vejam com seus próprios olhos. Vamos ali no arbusto roxo agora mesmo.

---

<sup>17</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez, Wagner Madeira e Maico Silveira, em fotos de Vilmar Carvalho.







**Cravo** – Tudo bem. Vou olhar minha amada de longe, só para provar que essa Aranhosa está mentindo.

*O Sapo, bem disfarçado,  
Confiando no tal feitiço,  
Vai soltando o palavreado,  
Mas a Rosa não dá ouvidos.  
Verde de fome. o coitado,<sup>18</sup>  
E ela negando o pedido.*



**Sapo** – Eu sou pobre, pobre, pobre de marré, marré, marré.

**Rosa** – Eu sou rica, rica, rica de marré de si.

**Sapo** – Eu sou pobre, pobre, pobre de marré, marré, marré.

**Rosa** – Eu sou rica, rica, rica de marré de si.

**Sapo** – Vim aqui para pedir seu amor e seu carinho,  
Vim aqui para pedir um gostoso dum beijinho.

**Rosa** – Um beijinho eu não dou, nem por ouro,  
Nem por prata, nem por sangue de lagarta!

*O Cravo faz pouco caso da Aranha.*

**Cravo** – Viu só, Venenosa?

**Aranha** – Espere mais. Eles continuam conversando.

**Cravo** – Nem me importa o que conversam. Eu confio na Rosa. Não estou nem aí.

*Rosa e sapo conversam, sem saber que os observam.*

**Sapo** – Pô, Dona Rosa. Não tem nada de mal. Se a senhora é rica de alegrias, eu, de felicidade, sou muito pobre! Não ganho carinho de ninguém. Se eu ganhar um beijinho de uma amiga, vou ficar mais contente.

<sup>18</sup> Nas imagens, Diego Neimar, Rodrigo Marquez, Ravena Dutra, Ana Cláudia Bernarecki, Éder Rosa e Viviane Juguero, em fotos de Vilmar Carvalho.



**Rosa** – Está bem. O senhor é um sapo legal.

**Sapo** – Que bom ganhar um beijo desse todo o dia!

**Cravo, Joaquina e Grilo** – Todo o dia?

*Murcha o Cravo e os amigos  
Que também acham o fim,  
Choram de tão comovidos,  
Prantos de aguar o jardim.*

**Aranha** – Viu, só? Agora me agradeça! Que vergonha! Todo o jardim já sabia, menos o senhor.

**Cravo** – Oh! Como sofre meu pobre coração. A minha amada, a minha flor de formosura, me enganando, enchendo meu peito de desgosto.

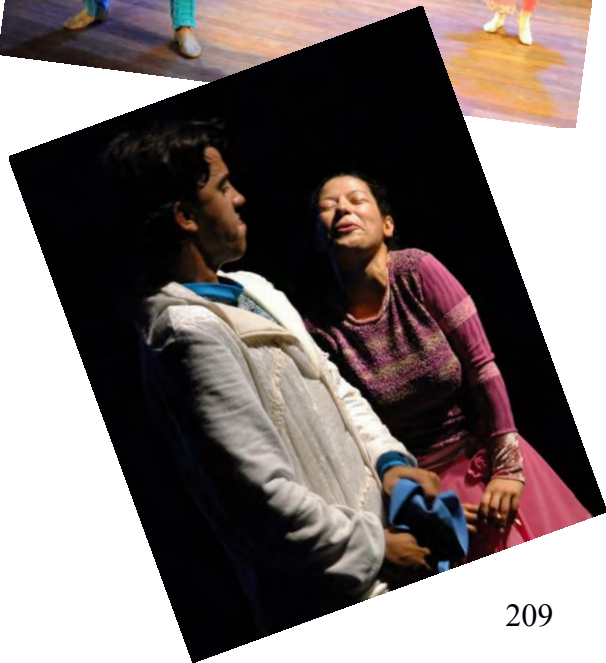
*Com o coração partido,  
E o orgulho despetalado,  
O Cravo não vê sentido,  
Em continuar o noivado<sup>19</sup>.*

**Cravo** – O anel que tu me deste era vidro e se quebrou.  
O amor que tu me tinhas era pouco e se acabou.

*A Rosa não compreende.*

**Rosa (canta)** – Laranjeira pequenina  
Carregadinha de flores,  
Eu também sou pequenina  
Carregadinha de amores.

<sup>19</sup> Nas imagens, Diego Neimar, Rodrigo Marquez, Ravena Dutra, Ana Cláudia Bernarecki, Maico Silveira e Viviane Juguero, em fotos de Vilmar Carvalho.





**Cravo** – E ainda confessa? Além de mim e desse sapo, quantos amores mais?

**Rosa** – Cravo, todos os meus amores são só para ti!

**Cravo** – Eu vi tudo. Já sei que estás tentando transformar o sapo em príncipe, para me abandonares depois.

**Rosa** – Não é nada disso. Meu amor, está havendo um mal-entendido! Eu te amo!

**Cravo** – Não, não e não. Sente o meu coração aquilo que esses olhos já viram! Tudo está acabado, Rosa. Tu não me amas!

*Do ciúme, foi feita a ferida.  
Na canção, a despedida<sup>20</sup>.*

*(Na encenação do Bando, a aranha, feliz da vida, acompanha a triste canção, tocando trompete.)*

**Rosa** – Como pode um peixe vivo  
Viver fora da água fria?

**Cravo** – Como pode um peixe vivo  
Viver fora da água fria?

**Rosa e Cravo** – Como poderei viver,  
Como poderei viver,  
Sem a tua, sem a tua,  
Sem a tua companhia?

*O Cravo e a Rosa se afastam e vão embora.*

<sup>20</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Maico Silveira e Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.

## Cena 4: A Vitoriosa e o Arrependido<sup>21</sup>

**Aranha** – Rá! Rá! Rá! Agora sou a única cantora deste jardim. Pobre Rosa! Pobre Cravo!

O Cra...aavo brigou com a Ro...oosa  
Deba...aaixo de uma saca...aada  
O Cra...aavo saiu feri...iido  
E a Ro...oosa despeta...aala...aada.

**Sapo** – Snif. Snif. Buá. Buá. Que tristeza! Toda essa confusão só porque eu sou guloso. O coitado do Cravo não entendeu que caranguejo não é peixe.

**Aranha** – Rá rá rá rá! Caranguejo é peixe sim!

Carangue...eejo não é...éé pei...iixe  
Ca...aarangue...eejo pei...iixe é...éé.  
Ca...aaranguejo só é...éé pei...iixe  
Na...aa enche...eente...ee da...aa ma...aaré...éé!

**Sapo** – E eu nem fiquei perfumado como a Rosa!

**Aranha** – Mas tu és boboca mesmo, hein? Acreditar numa história furada dessas. Faça-me o favor!

**Sapo** – Sua vigarista! Eu vou te devorar, patinha por patinha.

---

<sup>21</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki e Éder Rosa, com Rodrigo Marquez, Maico Silveira e Viviane Juguro, ao fundo, em fotos de Vilmar Carvalho.





**Aranha** – Que vai nada, sapo gordo! Do jeito que tu és preguiçoso, quando chegares aqui onde estou, eu já dei três voltas no jardim.

*A discussão logo esquenta  
E insetos em alvoroço,  
Vem ver o Sapo que tenta  
Da Aranha, agarrar o pescoço<sup>22</sup>.*

**Sapo** – Eu te pego, sem-vergonha!

**Aranha** – Ai,ai, ai, que medo! Rá! Rá! Rá!

**Sapo** – Vou te transformar num mingau de aranha. Te peguei!

**Aranha** – Socorro! Socorro! Esse sapo cruel quer me devorar!

**Vagalume** – Solta ela, seu malvado.

**Mosquito** – Ele está sempre querendo comer a gente!

**Borboleta** – É mesmo, não tem coração.

**Sapo** – Mas eu preciso me alimentar, senão eu morro.

**Aranha** – Enganando teus próprios amigos? Não tens vergonha?

**Sapo** – É que eu tenho que fazer tudo sozinho. Não tenho ninguém para me ajudar.

**Aranha** – Também, quem é que vai querer chegar perto de ti? Nem banho tu tomas.

**Mosquito** – E mora na lagoa!

**Grilo** – Mas não lava nem o pé.

**Todos** – O sapo não lava o pé,  
Não lava porque não quer.  
Ele mora lá na lagoa,  
Não lava o pé porque não quer: mas que chulé



<sup>22</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Ana Cláudia Bernarecki, Maico Silveira, Rodrigo Marquez e Viviane Juguero. A primeira foto é de Jessé Oliveira, a segunda, de Vilmar Carvalho.

*O sapo enganado  
Pegou fama de malvado.  
Sem comida e sem amigo  
Vai embora, abatido.*

### **Cena 5: O Fracasso**<sup>23</sup>

**Aranha** – Agora o sapo sai com essa cara de coitadinho, mas não teve pena quando pensou em acabar comigo.

**Borboleta** – Tudo bem com a senhora?

**Aranha** – Agora estou bem. Que bom que vocês chegaram. Não sei o que seria de mim se não fossem vocês. Muito obrigada.

**Vagalume** – Estávamos procurando o Cravo e a Rosa.

**Mosquito** – Queríamos escutar boa música!

**Borboleta** – Já andamos por tudo e nada de encontrá-los. A senhora não os viu?

**Aranha** – Não. Na verdade, eu também os procurava. A Rosa me pediu dicas sobre algumas canções, mas já procurei por eles e não os encontrei. Com certeza, buscaram algum local para namorar sossegados e não vamos atrapalhar, não é?

**Vagalume** – Que lindo é o amor!

**Aranha** – Bem, mas se a questão é boa música, eu posso resolver. Conheço algumas cantigas muito charmosas.



<sup>23</sup>Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez, Maico Silveira, Viviane Juguero e Éder Rosa, em fotos de Vilmar Carvalho.



Ai bota...aa aqui...ii, ai...ii bo...oota...aa ali...ii  
O seu pe...eezi...iinho...o  
O se...eeu...uu pezi...iinho...oo bem  
junti...iinho...oo com o me...eeu  
E depo...ooi...iiss não...oo vai dize...eer  
Que vo...oocê já...áá me esque...eece...eeu...uu

*A Aranha maravilhada,  
Os insetos constrangidos<sup>24</sup>.  
Ela não percebe nada?  
Será que não tem ouvidos?  
Sua voz é uma piada,  
Seu canto, um bambu partido.*

**Aranha** – Obrigada. Obrigada. Nem conseguem falar de tão emocionados, não é mesmo? Mas não é preciso ficar triste. O meu repertório é muito grande. O show não acabou.

**Borboleta, Vagalume, Mosquito e Formiga** – Não!!!

**Borboleta** – Deixa que a gente canta uma música para senhora.

*(Na peça do Bando, enquanto cantam, os atores vão colocando e tirando suas máscaras, revelando distintas caretas.)*

**Borboleta, Vagalume, Mosquito e Formiga** – Escravos de Jó jogavam cachangá.

Tira, bota, deixa o Zé Pereira que se vá.

Guerreiros com guerreiros fazem zigue, zigue, zá.

Guerreiros com guerreiros fazem zigue, zigue, zá.

<sup>24</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Maico Silveira, Viviane Juguero, Éder Rosa e Rodrigo Marquez, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Aranha** – Está ficando bom, mas prestem atenção na minha técnica vocal e pasmem. Um dia vocês chegarão lá!

**Borboleta** – Muito bem, Aranhosa. Parabéns! Mas, agora, eu preciso ir andando.

**Aranha** – Tão cedo?

**Borboleta** – É que tenho uma reunião com o senhor Crisântemo e a senhorita Margarida.

**Aranha** – É uma pena. A senhora vai perder, pois ainda vou presenteá-los cantando muitas músicas.

*Borboleta dá tchauzinho,  
Comandando a retirada.  
Pouco a pouco, de mansinho,  
Vai sumindo a bicharada  
E a Aranhosa fica só  
Com seu canto de dar dó<sup>25</sup>.*

**Aranha** – Ati...iirei...ii o pau... no ga...aa to...oo  
Ma...aassss o ga...aa to...oo to...oo, nã...ããõ  
mo...orre...eeu...u re...euu re...eeu...uu  
Do...oona...aa chi...iica...aa ca...aa  
admi...iirro...oou...uu-se...ee se...ee  
Do be...erro...ooo, do be...eeee...eeeeerro...oo  
Que o ga...aato...oo de...eeu...uu:  
Mi...iiii...iia...aaaa...aaau...uuu...uuu!

*Enredada na sua teia,  
Pasma de tanta surpresa,  
Só resta à Aranha a certeza,  
De que ficou sem plateia.*

<sup>25</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.





**Aranha** – O quê? Onde estão todos? Gente mal educada e sem sensibilidade musical! Deixa estar, seus grosseirões. Vou fazer o maior sucesso no outro lado do jardim e vocês ainda vão implorar para me ouvir cantar. *(Sai.)*

### **Cena 6: A Luta**

*O sapo, grande ginasta,  
Salta e faz acrobacia,  
Mas num salto mortal gasta,  
De vez toda sua energia.  
Pular um pouco é o que basta,  
Pra dormir por todo um dia<sup>26</sup>.*

**Sapo** – Consegui uma mosquinha. Aqui está a minha refeição. Nhac! Hum... Tão bom! Ai, eu tenho tanto trabalho cada vez que vou buscar o que comer, que me dá um cansaço. Vou tirar um cochilo.

*Ferrado no sono, o Sapo,  
Sonha um sonho sonolento,  
E nem percebe que o Cravo,  
Chega entoando um lamento.*

<sup>26</sup> Nas imagens, Éder Rosa. As fotos da esquerda são de Jessé Oliveira, a da direita, de Vilmar Carvalho.



**Cravo** – Menina, quando tu fores,  
Me escrevas pelo caminho.  
Se não tiveres papel,  
Nas asas de um passarinho.  
Do bico faze um tinteiro,  
Da língua, pena dourada,  
Dos dentes, letras miúdas,  
Dos olhos, cartas fechadas.

*O Cravo percebe o sapo.*

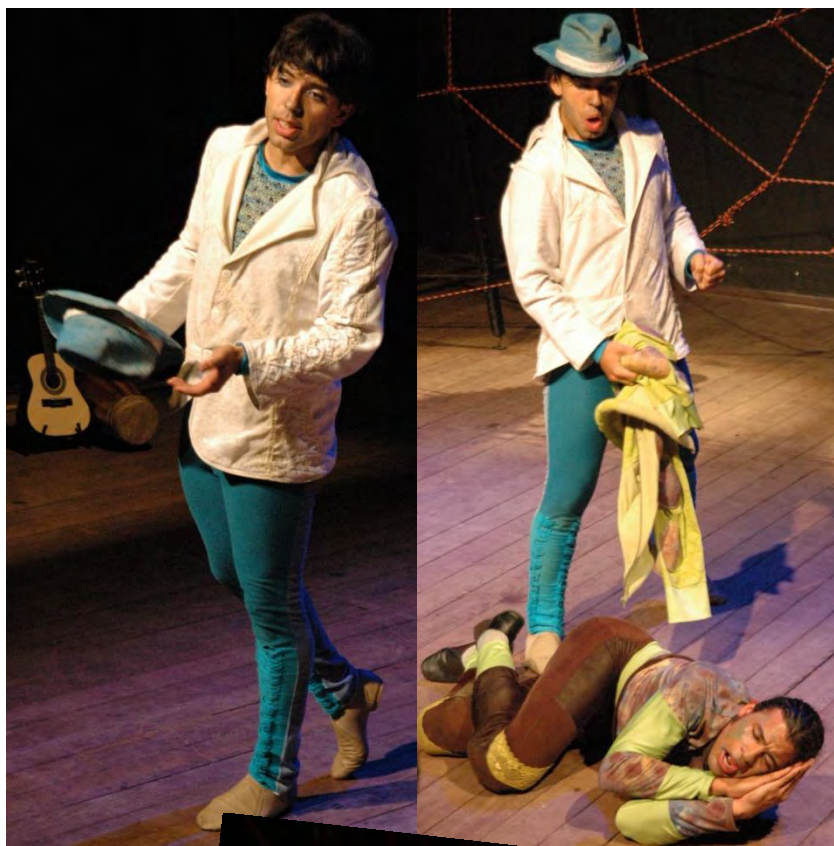
**Cravo** – Olha só quem está ali dormindo,  
bem tranquilo. Aquele sapo descarado!  
Acorde, senhor Sapo! Vamos!

*Se irrita o Cravo e cutuca  
O Sapo, que ainda dormindo,  
Coça o papo, coça a nuca,  
Faz um biquinho sorrindo.*

**Cravo** – Eu poderia aproveitar que o senhor  
está dormindo e acabar com a sua raça,  
mas tenho honra e coragem. Levante e lute!

*Se vira em sonhos, o Sapo,  
E acerta um golpe no Cravo,  
Que está cada vez mais bravo,  
Sem querer saber de papo.  
Xinga, berra, pinta e borda,  
E o Sapo não acorda<sup>27</sup>.*

<sup>27</sup> Nas imagens, Maico Silveira e Éder Rosa, em fotos de Vilmar Carvalho.



**Cravo** – Golpe baixo! Sapo ignóbil. A sua sorte é que sou um cavalheiro e não agrido alguém que esteja com os olhos fechados. Vamos, encare essa luta!



*Quando um não quer, não sai briga,  
Diz um antigo ditado.  
Dormindo, o Sapo não liga  
E o Cravo fica danado.*

**Cravo** – Covarde! Não tem coragem de olhar aquele que vai lhe destruir? Afinal, o senhor é um sapo ou uma mosca?

*É só falar em comida,  
Que o Sapo pula na hora.  
Preguiça fica de fora,  
Quando quem manda é a barriga<sup>28</sup>.*

**Sapo** – Mosca! Mosca! Onde tem mais mosca? Dá uma para mim?

**Cravo** – Seu hipócrita! Agora resolveu rir da minha cara? Eu vou te transformar num sapo roxo.

**Sapo** – Mas eu sou verde!

**Cravo** – Vou lhe dar tanta pancada, que vai mudar de cor!

**Sapo** – Não, Cravo, por favor!

**Cravo** – Agora pede clemência? Por que não pensou nisso quando foi mexer com a namorada dos outros?

**Sapo** – Não foi nada disso.

**Cravo** – Seu cretino, vou fazer patê da sua carne!

**Sapo** – Não. Por favor, Cravo, não.

<sup>28</sup> Nas imagens, Maico Silveira e Éder Rosa. A primeira foto é de Vilmar Carvalho e a segunda, de Jessé Oliveira.



*O Sapo, pra se safar,  
Derruba o Cravo no chão.  
Os bichos vêm protestar,  
Pensando que é agressão.*

**Joaninha** – Olha lá! Agora, o Sapo resolveu devorar o Cravo.

**Grilo** – Vamos buscar ajuda.

*(Na peça do Bando, os bichos vão chamando uns aos outros, enquanto a cena entre o Cravo e o Sapo acontece.)*

**Cravo** – Miserável! Pensas que sou uma florzinha delicada? Agora tu vais me pagar por isso! Vais conhecer a ira de um Cravo ofendido!

**Sapo** – Deixa eu explicar.

*Tapa-esbarra-escapa-o Sapo.*

*Garra-agarra-amarra-o Cravo.*

*Papo-só-não-é-sopapo.*

*Só-corrido-ri-do-soco-bravo.*

**Cravo** – Não vai explicar nada. Em nome da minha honra, anseio pela vingança.

*Urra-empurra-surra.*

*Safa-não-um safanão.*

*Cai-que-cai-que-ai-ai-ai<sup>29</sup>.*

**Cravo** – Fui gravemente atingido. Oh, estou arruinado!  
*(Desfalece.)*

---

<sup>29</sup> Nas imagens, Maico Silveira e Éder Rosa, com Wagner Madeira, ao fundo. A primeira foto é de Jessé Oliveira e a segunda de Vilmar Carvalho.





**Sapo** – Desculpe, Cravo. Desculpe. Eu não tive a intenção de te machucar. Sou um trapalhão mesmo. Nada do que eu faço dá certo, me perdoe.

*Entra um batalhão esquisito,  
Com Grilo, Joaninha, Mosquito,  
Em posição perigosa,  
Comandados pela Aranhosa.*

**Grilo** (toca um apito) – Aqui estão eles!

*Dona Aranha no trompete,  
Chama o povo que promete,  
Ir no encalço do rapaz.  
Pobre Sapo apavorado,  
Pensa que deu tudo errado,  
Sai na frente, a tropa atrás.*

*(Na encenação do Bando, a aranha executa a melodia de “Marcha Soldado ao trompete, enquanto os demais constroem uma sonoridade marcial com tarol e tambor. Quando o sapo vê aquela fila passar, ingenuamente, segue atrás deles, até que os bichos o veem e saem correndo atrás dele. Realizam diversos movimentos acrobáticos nessa perseguição.<sup>30</sup> )*

<sup>30</sup> Nas imagens, Maico Silveira, Éder Rosa Rodrigo Marquez, Wagner Madeira, Viviane Juguero, Ana Cláudia Bernarecki, Ravena Dutra e Diego Neimar. A primeira foto é de Vilmar Carvalho e a segunda, de Jessé Oliveira.

## Cena 7: Tristeza Geral

*O Cravo desperta, sozinho.*

**Cravo** – Que vergonha! Quanta humilhação! Como poderei viver assim? Como vou olhar com dignidade para os meus companheiros de jardim? Traído por minha amada e derrotado por meu rival. De que me vale a vida se nada mais me resta? De que vale a luz do sol se a visão me nega qualquer beleza? De que me vale o canto dos pássaros se aos meus ouvidos parecem um lamento triste? Para meu deleite, nada mais existe. Entregue a meu lamento, sucumbo em meu fracasso.

*Ele desmaia. Entra a aranha, cantando desanimada.*

**Aranha** – Na...aana, ne...eené...éém  
Que a cu...uuca...aa vem pe...eega...aar  
Papa...aai...ii fo...ooi...ii pra...aa ro...ooça...aa  
Ma...aamãe...ee foi...ii tra...aaba...aalhar  
(*fala*) Do outro lado do jardim estão todos muito ocupados.  
Estou ficando desconfiada de que esse pessoal não gosta de  
carreira solo. Preciso arranjar uma dupla.  
(*canta*) Na...aana, ne...eené...éém  
Que a cu...uuca...aa vem pe...eega...aar...

*A Aranha encontra o Cravo*<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Nas imagens, Maico Silveira e Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.





**Aranha** – Mas, o que é isso? É o Cravo! Cravo! Acorda! O que ele faz dormindo aqui no chão? Ei! Psiu! Hummm... Tive uma ideia! Vou cantar para embalar seus sonhos. Quem sabe ele acorda encantado comigo? Como brigou com a Rosa, pode ser que se encante por mim e faremos uma bela dupla. *(canta)* Bo...ooi, boi...ii, bo...ooi...ii... Boi...ii da ca...aara pre...eeta...aa...

*Ao longe se escuta um canto melancólico.*

**Rosa** – Ó Rosa, Rosa amarela, ó Rosa amarela eu sou. Sou a Rosa amarela, Cravo branco é meu amor.

**Aranha** – Ih... Lá vem aquela enxerida, com sua vozinha irritante. Vou esconder o Cravo atrás deste arbusto para que ela não o acorde antes de mim.

*A aranha sai, carregando o Cravo. Entra a Rosa<sup>32</sup>.*

**Rosa** *(canta)* – Ó Rosa, Rosa amarela, ó Rosa amarela eu sou.

Sou a Rosa amarela, Cravo branco é meu amor.

Lá vem a lua saindo, por detrás da sacristia,

Deu no Cravo, deu na Rosa, sem amor não há mais dia.

*(fala)*

Cantar para quê? Não há cantiga que possa alegrar meu coração. Oh, Cravo, motivo da minha alegria, por que teimas em me entristecer? Por que pensas mal de mim se nunca te dei motivo para isso? Que ciúme tão forte é esse que te deixa cego? Que não permite que enxergues que o amor que sinto por ti é maior do que o número de estrelas que enfeitam o céu? Como me faz falta a tua voz

---

<sup>32</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki, Maico Silveira e Viviane Juguero, em fotos de Jessé Oliveira.

acompanhando a minha em nossas canções... Onde está o teu perfume que combina tão bem com o meu? Não tenho mais motivo para cantar.

*Ao ouvir tal confissão,  
Surge a Aranha atrás do arbusto.  
Com tamanha afobação,  
Que prega, na Rosa, um susto<sup>33</sup>.*

**Rosa** – Ah!

**Aranha** – Calma, Rosa. Sou eu.

**Rosa** – A senhora me assustou!

**Aranha** – Desculpe, não era a minha intenção. Eu estava fazendo uma teia aqui atrás e não pude deixar de ouvir tu dizeres que não vais mais cantar.

**Rosa** – É verdade. Não tenho mais motivo para isso.

**Aranha** – Tu deves estar cansada. É stress. Cantar, cantar e cantar, acaba enjoando. Às vezes, o melhor é escutar os outros cantarem.

**Rosa** – Eu não tenho mais ânimo para cantar. Sem o Cravo, cantar me deixa muito triste.

**Aranha** – É uma pena, mas não se deixe abalar. Vamos mandar essa tristeza embora. Vou cantar um pouco para alegrá-la.

**Rosa** – Muito obrigada, mas acho que não vai adiantar muito.

**Aranha** – Ora, é claro que vai. Relaxe e aprecie essa bela canção:

Borbole...eeta voa...aando, pa...aarecendo embala...aar

Paisa...aagens enfei...iitando, flutu...uuando...oo no a...aarr

Lá, lá...ááá, lá...áá, lá...áá, lá, lá, lá...áá, lá, lá...áá

---

<sup>33</sup> Nas imagens, as atrizes Ana Cláudia Bernarecki, e Viviane Juguero, em fotos de Vilmar Carvalho.







## Cena 8: A Venenosa

*Entra o sapo.*

**Sapo** – Ah, te encontrei, sua esganiçada! Agora eu vou te obrigar a contar essa história direitinho para todo mundo.

**Aranha** – Que história? Acho que tu estás me confundindo com alguém, ou, então, estás ficando biruta mesmo.

**Sapo** – Eu vou te mostrar o que um louco faz com uma sem-vergonha. Dessa vez eu te pego.

**Aranha** – Socoooooroooo!!!!

*Entram os outros bichos.*

**Joaninha** – Olha lá, o Sapão está atacando de novo a coitadinha da Aranha.

**Grilo** – Vamos impedi-lo.

**Joaninha** – Deixa ela em paz, seu bobalhão!

**Aranha** – Ajudem-me, amigos!

**Grilo** – Agora a gente vai te dar uma lição.

**Joaninha e Grilo** – Atacar!

**Rosa** – Parem com isso.

*De tudo quanto é lado,  
Vem golpe, tapa, sopapo.  
Fica todo lanhado,  
Chora tristonho o sapo<sup>34</sup>.*



<sup>34</sup> Nas imagens, Ana Cláudia Bernarecki e Éder Rosa, com Ravena Dutra e Diego Neimar, ao fundo. A primeira foto é de Jessé Oliveira e a segunda, de Vilmar Carvalho.

**Aranha** – Peguem ele! Isso mesmo! Vamos acabar com esse Sapo mau! Puxa ele pra cá! Joga ele pra lá! Deem uma lição no sapão! Não precisa ter pena. Acabem com ele!

**Rosa** – Já chega, dona Aranha!

*Percebe a Aranha, decerto,  
Todo o mundo boquiaberto,  
Ao ver tamanha maldade,  
Tal requinte de crueldade.  
Olha pros lados, disfarça,  
E tenta manter sua farsa<sup>35</sup>.*

**Aranha** – Pois é, acho que já chega, né? É bom não exagerar. Ele já entendeu que isso não deve se repetir. Não é, seu Sapo?

**Joaninha** – Coitadinho, acho que a gente foi longe demais.

**Grilo** – Ele nem revidou os tapas que levou.

**Joaninha** – Vai ver, nem estava querendo devorar a Aranhosa.

**Grilo** – Ela foi mais má do que ele.

**Aranha** – Eu? Fui atacada e agora sou má?

**Rosa** – Essa história está mal contada.

**Joaninha** – Pobrezinho. Ele não para de chorar.

**Aranha** – Calma. Calma. Fiquem todos calmos. Tudo bem, seu Sapo, não precisa mais chorar. Eu lhe perdoo. Mas que isso não se repita, hein? Para melhorar o nosso humor e aproveitarmos que estamos todos juntos, nada melhor do que um pequeno show. E para provar que não estou magoada, não vou cobrar ingresso de ninguém. Aceitem esse humilde presente.

<sup>35</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Wagner Madeira e Viviane Juguero. A primeira foto é de Jessé Oliveira e a segunda, de Vilmar Carvalho.





O tre...eem ma...aluco...oo qua...aando...oo  
sa...aai de Pernambu...uuco...oo  
Va...aai fa...azendo chi...iique-chi...iique até...éé  
chega...aar no Ceará...áá  
Rebo...oola pa...aai, rebo...oola mãe...ee,  
re...eebo...oola...aa filha...aa  
Eu...uu ta...aambém so...oou...uu da...aa  
fa...aamíli...ia...aa...

*Para dar uma lição,  
Na Aranha e sua ladainha,  
Capricha na afinação,  
A dupla Grilo e Joaninha<sup>36</sup>.*

**Joaninha e Grilo** – Dona Aranha subiu pela  
parede

Veio a chuva forte e a derrubou.  
Já passou a chuva, o sol está surgindo,  
E a Dona Aranha continua a subir.  
Ela é teimosa e desobediente.  
Sobe, sobe, sobe, nunca está contente.

**Aranha** – Está quase bom. Se vocês treinarem um  
pouco vai ficar melhor. Por enquanto, deixem que  
eu canto: O me...eeu...uu chapé...éeu...uu tem três  
po...oonta...aasss...

**Todos** – Chega!!!

**Joaninha** – Mas é teimosa mesmo. Insiste em  
continuar cantando.

**Grilo** – Deve ser surda pra não escutar que tem

<sup>36</sup> Nas imagens, Wagner Madeira, Ana Cláudia Bernarecki e Rodrigo Marquez, em fotos de Vilmar Carvalho.

uma voz de taquara rachada.

**Joaninha** – Por que não aproveita que sabe fazer teia e vira rendeira?

**Grilo e Joaninha** (*cantam*) – Olê mulher rendeira,  
Olê mulher rendá.

Tu me ensina a fazer renda,  
Que eu te ensino a namorar.

**Joaninha** – Tu queres namorar com ela?

**Grilo** – Eu não. Imagina ter que escutar essa gritaria todo o dia.

**Joaninha** – Deus o livre!

**Grilo** – Isso é que ia ser sofrimento.

**Aranha** – Seus grosseirões. Vocês não entendem nada de música. Na-da!<sup>37</sup>

**Sapo** – Viu, Aranhosa? Não adiantou nada me enganar e fazer o Cravo e a Rosa brigarem. Tu cantas muito mal e ninguém quer te escutar.

**Rosa** – Que história é essa?

**Aranha** – Eu não sei de nada. É tudo intriga desse sapo nojento.

**Sapo** – Não é nada. Ela inventou que eu devia ficar perfumado como a Rosa para que os insetos se aproximassem de mim.

**Grilo** – Que papo furado.

**Sapo** – Eu acreditei que, se ganhasse um beijo da Rosa, ficaria impregnado com seu perfume e atrairia um monte de mosquinhas pra minha pança.

**Joaninha** – Só pensa em comer!



<sup>37</sup> Nas imagens, Wagner Madeira, Ana Cláudia Bernarecki, Rodrigo Marquez, Viviane Juguero e Éder Rosa, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Sapo** – Pois é. Fiquei encantado com a ideia de a comida vir até mim e fui pedir um beijo à Rosa. A Aranhosa inventou uma história pro Cravo, ele ficou morrendo de ciúmes e os dois acabaram brigando.



### **Cena 9: Cravo e Rosa**<sup>38</sup>

*O grilo vai atrás do arbusto.*

**Grilo** – Olha só quem está aqui, o Cravo. Parece estar dormindo. Como não acordou com todo esse barulho? Acorda, Cravo, acorda! Ajudem, amigos. Ele não está acordando. Acho que está desmaiado.

*O Sapo busca o Cravo nos braços.*

**Sapo** – Que confusão! Quando isso vai acabar?

*A Aranha tenta sair de fininho. O Grilo impede.*

**Grilo** – Aonde tu pensas que vais?

**Aranha** – Eu já volto.

**Joaninha** – Não, senhora. Vai ficar aqui e explicar essa história direitinho!

**Rosa** – Cravo, meu amor, o que houve contigo?  
*(para a Aranha)* O que fizeste para ele, venenosa?  
*(para os outros)* Ela estava atrás do arbusto quando eu cheguei.

**Aranha** – Eu não fiz nada.

**Sapo** – Cara de pau. A culpa de tudo isso é tua!



<sup>38</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Éder Rosa, Ravena Dutra, Diego Neimar e Rodrigo Marquez, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Aranha** – Eu não pensei que ele estivesse desmaiado. Pensei que estivesse dormindo.

**Sapo** – Garanto que o Cravo desmaiou de desgosto, por causa de tuas intrigas. Agora, todo o jardim está triste.

**Grilo** – Pobre Cravo.

**Joaninha** – Pobre Rosa.

**Aranha** – Eu só queria ser famosa.

*Suspira todo o jardim,  
Em tom de melancolia.  
Dona Aranha baixa a crista,  
Toca o trompete e por fim,  
Integrada à melodia,  
Revela sua alma de artista<sup>39</sup>.*

**Joaninha, Grilo, Sapo e Rosa** –

O Cravo brigou com a Rosa, debaixo de uma sacada.

O Cravo saiu ferido, e a Rosa despetalada.

O Cravo ficou doente, a Rosa foi visitar.

O Cravo teve um desmaio, e a Rosa pôs-se a chorar.

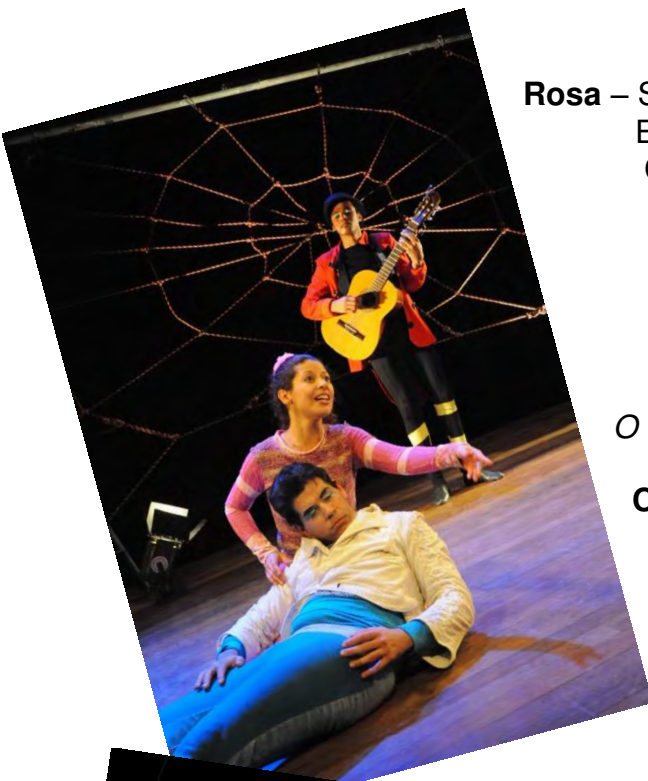
**Rosa** – Eu faria qualquer coisa, meu amor, pra te ter novamente ao meu lado.

*A Rosa volta a cantar,  
E o trompete a acompanha.  
Todos ficam a admirar:  
Talentosa, a Dona Aranha!  
Que continue a tocar,  
E que deixe de artimanha.*

---

<sup>39</sup> Nas imagens, Diego Neimar. Éder Rosa, Viviane Juguero, Ravena Dutra, Rodrigo Marquez e Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.





**Rosa** – Se esta rua, se esta rua fosse minha,  
Eu mandava, eu mandava ladrilhar  
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes,  
Só pro meu, só pro meu amor passar.  
Nessa rua, nessa rua tem um bosque  
Que se chama, que se chama solidão.  
Dentro dele, dentro dele mora um anjo,  
Que roubou, que roubou meu coração.

*O Cravo é despertado pela voz de sua amada.*

**Cravo** – Se eu roubei, se eu roubei teu coração,  
Tu roubaste, tu roubaste o meu também.  
Se eu roubei, se eu roubei teu coração,  
É porque, é porque te quero bem.

*O Cravo e a Rosa se abraçam<sup>40</sup>.*



**Cravo** – Querida Rosa, quisera eu não te ter  
feito chorar. Me perdoa. O ciúme subiu à  
minha cabeça e acabei te magoando.

**Rosa** – Está bem, Cravo. Nada é mais  
importante do que a alegria de te ver  
novamente ao meu lado. Mas não permitas  
que isso se repita. Se não fosses tão  
ciumento, não terias acreditado nessa história.  
Tu sabes que eu te amo.

**Cravo** – Sei que agi errado. Fui orgulhoso e  
cego. Também ao senhor Sapo peço perdão.

<sup>40</sup> Nas imagens, Diego Neimar, Viviane Juguero, Rodrigo Marquez, Éder Rosa, e Ravena Dutra, em fotos de Vilmar Carvalho.

**Sapo** – Fico feliz porque essa briga acabou. Não vou mais acreditar nas mentiras dessa venenosa! Fui muito ingênuo.

**Aranha** – Ingênuo, nada. Tu és guloso e preguiçoso. Querias ficar no bem bom esperando que as mosquinhas viessem ao teu encontro, só por estares perfumado como a Rosa.

**Cravo** – Então foi isso? Que tramoia feia!

**Joaninha** – Para que fazer uma maldade dessas?

**Grilo** – Matei a charada! Entendi tudo. A Aranhosa queria que o Cravo e a Rosa brigassem, então, ficariam tristes, deixariam de cantar e ela seria a única cantora do jardim. Por isso, ela encheu nossos ouvidos com sua cantoria desafinada<sup>41</sup>.

**Aranha** – Eu só queria cantar e ninguém queria me ouvir.

**Cravo** – E para isso precisa fazer com que todos briguem?

**Aranha** – Eu queria ser uma estrela. Queria que todos gostassem de mim. Daí, eu teria um montão de amigos, como vocês têm. Mas, desisto. Já sei que sou uma desafinada e nunca vou ser admirada como vocês são.

---

<sup>41</sup> Nas imagens, Éder Rosa e Ravena Dutra, com Diego Neimar ao fundo. A primeira foto é de Jessé Oliveira e a segunda, de Vilmar Carvalho.







**Rosa** – Mas a senhora não tem amigos porque está sempre inventando mentiras e intrigas.

**Aranha** – E porque tenho voz de taquara rachada. Todo mundo sabe cantar, menos eu.

*Deixa o trompete de lado,  
A Dona Aranha, chateada.  
Joaninha assopra um bocado,  
Se esforça, mas não sai nada.*

**Joaninha** – Em compensação, a senhora é a única que sabe tocar trompete.

**Cravo** – Cada um tem suas habilidades<sup>42</sup>. Eu não sei saltar como o sapo.

**Sapo** – E eu não canto como o Grilo e o Cravo.

**Grilo** – Já eu, não sei tocar cavaquinho e nem violão.

**Joaninha** – Eu não sei dançar e cantar como a Dona Rosa.

**Rosa** – E eu, além de não saber tocar trompete, não subo aí onde a senhora está, de jeito nenhum.



*Combina a turma reunida,  
Preparar um desafio.  
Com uma vara comprida,  
Na teia, no último fio,  
O trompete é pendurado,  
Que a Aranha tome cuidado!*

**Cravo** – Vamos, Dona Aranha! Pegue o seu trompete e vamos nos divertir!

<sup>42</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Rodrigo Marquez e Diego Neimar, em fotos de Vilmar Carvalho.

## Cena 10: Viva a Diversidade

*A Aranha atravessa a teia,  
Com jeito de equilibrista<sup>43</sup>.  
Deixa atônita a plateia.  
Além de ser trompetista,  
Manda ver na corda bamba.  
Essa garota dá samba!*

**Grilo** – Todo mundo tem talento,  
Também tem dificuldade.  
Cada coisa em seu momento,  
Com problema e qualidade.  
Ninguém é igual na vida,  
Eis aqui uma verdade.  
Mais bonita e colorida,  
É a nossa diversidade.



---

<sup>43</sup> Nas imagens, os atores Éder Rosa, Ravana Dutra, Rodrigo Marquez e Ana Cláudia Bernarecki, em fotos de Vilmar Carvalho.

*Muito alegres, todos cantam, tocam e dançam*<sup>44</sup>.

Pai Francisco entrou na roda  
Tocando seu violão,  
Vem de lá seu delegado,  
Pai Francisco foi pra prisão.  
Como ele vem todo requebrado,  
Parece um boneco desengonçado.  
Havia uma barata na careca do vovô,  
Assim que ela me viu bateu asas e voou.  
Seu Joaquim-quirimquim, da perna tortaratá,  
Dançando valsarassá com a Maricotaratá.  
Atirei o pau no gato-to,  
Mas o gato-to não morreu-reu-reu.  
Dona Chica-ca admirou-se-se,  
Do berro do berro que o gato deu.  
Lá vem o Seu Noé comandando o batalhão,  
Macaco vem sentado na cacunda do leão.  
O gato faz miau, miau, miau.  
O cachorro faz au, au, au, au, au.  
O peru faz glu, glu e o carneiro faz mé,  
E o galo garnisé queré, queré, qué, qué qué, qué.  
Borboletinha tá na cozinha,  
Fazendo chocolate para a madrinha.  
Poti-poti, perna-de-pau,  
Olho de vidro e nariz de pica-pau, pau, pau.

FIM.



<sup>44</sup> Na imagem dessa página, Ana Cláudia Bernarecki, Wagner Madeira, Maico Silveira, Viviane Juguero, Éder Rosa e Rodrigo Marquez, em foto de Vilmar Carvalho. Na página ao lado, Ana Cláudia Bernarecki, Wagner Madeira, Maico Silveira, Viviane Juguero, Éder Rosa, Rodrigo Marquez, Álvaro RosaCosta, Diego Neimar, Ravena Dutra e Valquíria Cardoso, em fotos de Vilmar Carvalho e Jessé Oliveira



## Textos do espetáculo **Jogos de inventar, cantar e dançar**

O texto apresentado a seguir é uma descrição do espetáculo do Bando de Brincantes, contendo, rubricas e diálogos que não estão publicados em livro. Os poemas e canções são, basicamente, os mesmos que estão no material lançado em 2010 (com segunda edição de 2013), pela editora Libretos. As pequenas diferenças entre textos do livro e do espetáculo estão explanadas em notas de rodapé<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Na imagem, Everton Rodrigues, Anderson Gonçalves, Jessé Oliveira, Viviane Juguero, Toneco da Costa, Beth Mann, Miguel Tamarajó, Renato Muller, Carmem Lima e Marcelo Rocha, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## Ficha técnica do espetáculo<sup>2</sup>:

Dramaturgia e concepção geral: Viviane Juguero

Direção de Cena: Jessé Oliveira

Direção musical e arranjos: Everton Rodrigues

Brincantes em cena: Viviane Juguero, Anderson Gonçalves, Carmen Lima, Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Marcelo Rocha, Beth Mann e Renato Müller

Concepção e confecção de bonecos e objetos: Anderson Gonçalves e Carmen Lima

Figurinos: Valquíria Cardoso

Sonorização: Kina Áudio Service

Iluminação: Miguel Tamarajó

Arte gráfica: Propaganda Futebol Clube

Fotos: Bruno Gomes, Kati Wichinieski, Jessé Oliveira e Ana Cândida Lima.



## Ficha técnica do livro e CD<sup>3</sup>:

Poemas, canções e concepção geral: Viviane Juguero

Editora: Libretos / Ilustrações: Monika Papescu

Design Gráfico do livro: Clô Barcellos

Arranjos e produção musical: Everton Rodrigues

Arranjo da “Canção do Bebê”: Toneco da Costa

Brincantes que gravaram o CD: Viviane Juguero,

Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Jorge Vieira,

Renato Muller e Beth Mann

Mixagem: Everton Rodrigues, no Estúdio Trademark –

Porto Alegre/RS.

Masterização: Carlos Freitas – Classic Master – SP/SP.

Gravado no estúdio da SA Produtora de Áudio, entre

fevereiro e julho de 2010 – Porto Alegre / RS.

<sup>2</sup> Na imagem, Carmem Lima, manipulando a boneca Nina, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>3</sup> Na imagem, ilustração de Monika Papescu (capa do livro).

## Jogos de inventar, cantar e dançar

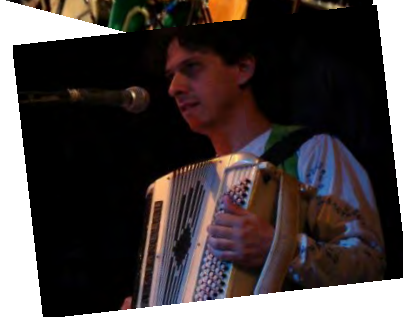
*O espetáculo acontece com os músicos posicionados em semicírculo, havendo, ao fundo, uma empanada para bonecos. Ao centro, há um amplo espaço onde acontece a movimentação de bonecos e de brincantes. Os músicos-brincantes interagem com a cena o tempo todo, construindo as diferentes atmosferas com suas sonoridades e reações. Como não há personagens em*

*um enredo linear, são usados os nomes reais dos brincantes, nessa descrição. A cena inicia com as cortinas fechadas.*

### **Cena 1:**

*Um som onírico é emitido pelos músicos<sup>4</sup>, enquanto as cortinas se abrem. Os brincantes Carmem e Anderson entram em cena com livros voadores. O efeito é realizado com luz negra. Viviane vem, a seguir, trazendo um livro maior. Os três fazem movimentos coordenados com os livros, deslocando-os em diferentes níveis. Quando param, Viviane abre o livro e lê o poema abaixo, deslocando-se para a frente do palco, onde o coloca, no chão, na parte central.*

<sup>4</sup> Nas imagens, Toneco da Costa, Everton Rodrigues, Renato Muller (fotos de Jessé Oliveira), Beth Mann e Marcelo Rocha (foto de Ana Cândida Lima).



Este é um livro sapeca  
Não pode apenas ser lido  
Tem que ser jogado, dançado, vivido  
Pro moleque e pra moleca

Este é um CD esperto  
Não pode só ser escutado  
Tem que ser cantado, descoberto, reinventado  
Sem errado, nem certo

*Enquanto ela lê, os bonecos Nino e Nina se aproximam<sup>5</sup>.*

**Nino** – Atenção, atenção, bando de brincantes  
Preparem papéis, rodas e diamantes  
Sacudam a cuca e aqueçam o coração

**Nina** – Terra fofa, fogo vivo, água fresca, fluido ar  
Aqui é o mundo da imaginação  
Onde há jogos de inventar, cantar e dançar!

*Inicia a canção. Sons de relógio.  
Nino e Nina saem.*



---

<sup>5</sup> Nas imagens, Viviane Juguero e os bonecos Nino e Nina, manipulados por Anderson Gonçalves e Carmem Lima, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



## *Jogos de Inventar I*<sup>6</sup>

Tic, tic, tac, tic, tac, tic, tic, tic,  
tac, tic, tac, tic, tic, tac  
Tic – tic, tac – tic, tac-ti, tá – tic,  
tac-ti, tá – tic, tac, tá

*Viviane realiza movimentos que remetem a um relógio. A seguir, a brincante canta para a plateia, como um convite para entrar em um universo lúdico.*

Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom  
Hora, tá na hora agora  
De inventar histórias todo mundo adora  
Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom  
Hora, tá na hora agora  
Que inventar histórias todo mundo adora

Livro sopra a ideia  
Pé descalço à sola  
Meia vira bola  
Livro sopra a ideia  
Inventar histórias  
Todo mundo adora

*Viviane volta a ler o livro.*



<sup>6</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Beth Mann, Marcelo Rocha e Renato Muller. A primeira foto é de Bruno Gomes e Kati Wichinieski, a segunda, de Jessé Oliveira.

## Cena 2<sup>7</sup>:

*Nino e Nina entram em cena.*

**Nino** – Toca o trompete e o xilofone  
Anunciando o chulé  
Pois logo, logo um telefone  
Vai tocar bem no teu pé

Eta perfume supimpa  
Tem quem ache fedorento  
O meu corpo tudo pinta  
Com um pincel de movimento

*Viviane e Nina reagem aos estímulos do poema.*

*A canção inicia e são realizados movimentos que dialogam com a letra da música.*



---

<sup>7</sup> Nas imagens, Anderson Gonçalves, com Nino, e Viviane Jughero, em fotos de Jessé Oliveira.



### *Trim, trim, trim*<sup>8</sup>

Trim, trim, trim, trim, trim  
Telefone para mim  
Alô, meu amigão  
Use a imaginação

Vou me embalar  
Sou navio em alto mar  
Que coisa é aquela?  
É a luz de uma vela  
Vou fazer um lanche  
Que delícia! Que beleza!  
Olha que bonita  
Que é a minha mesa

Gangorra, que bacana!  
Que me faz sorrir  
Depois em minha cama  
É que vou dormir

*Música incidental: “Boi da Cara Preta” (folclore popular)  
Anderson e Carmem embalam Nino e Nina respectivamente,  
retirando os dois de cena, dormindo, após a brincadeira.  
Os músicos retomam a frase musical inicial, voltando a dar um  
ritmo vibrante à cena.*

Trim, trim, trim, trim, trim  
Telefone para mim  
Alô, meu amigão  
Use a imaginação

<sup>8</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Anderson Gonçalves, Carmem Lima e Beth Mann, em fotos de Ana Cândida Lima e Jessé Oliveira.

### Cena 3:

*Nina entra em cena.*

**Nina** – Em mundo de faz-de-conta  
Pele em pelo tudo sente  
Experimenta, prova, desmonta  
Seja bicho ou seja gente

*Os músicos iniciam a introdução, enquanto o ratinho, manipulado por Anderson Gonçalves, brinca de espiar e se esconder atrás da empanada. Viviane abre uma maleta, da qual retira objetos durante a música. Os bonecos vão se sucedendo no espaço, conforme a letra da canção.*

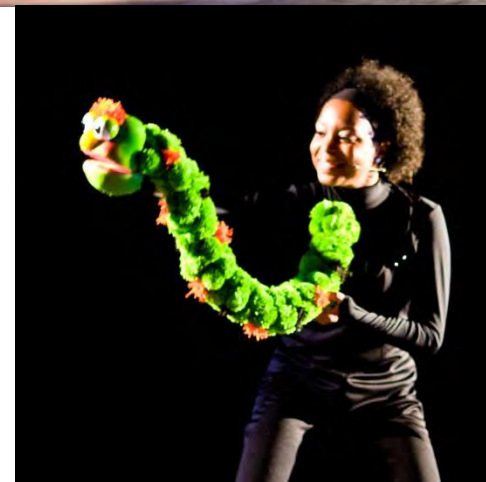
### **Os Sentidos**<sup>9</sup>

Lá vem, lá vem, farejando o ratinho  
Pois pelo cheiro, ele acha o queijinho  
(*Ratinho canta. Viviane oferece um queijo a ele.*)  
Que cheirinho bom! Que queijinho bom!  
(*Ele morde o queijo e o leva.*)

*Carmem entra com a lagarta e Viviane oferece os alimentos.*

Lá vem lagarta sacudindo a língua leve  
Pois pelo gosto não come o que não deve  
(*lagarta canta*)  
(*prova uma folha*) Humm! (*prova um peixe*) Eca!

<sup>9</sup> Na primeira imagem, Carmem Lima, com Nina, em foto de Jessé Oliveira. A seguir, Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Anderson Gonçalves e Carmem Lima, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.





*(Anderson entra com a tartaruga)*  
Piscando o olho depois de acordar  
A tartaruga procura o que lanchar  
*(A tartaruga canta)* Onde está?  
*(acha o peixe)* Aqui está!  
Já achei o que lanchar!  
*(A tartaruga come o peixe)*

*(Carmem entra com o sapo)*  
E bem quietinho com o ouvido a escutar  
O sapo espera uma mosca pro jantar  
*(Viviane manipula uma mosca)* Zzzzz...  
*(sapo canta)* Ouve que já vem!  
Que gostoso que é comer bem *(o sapo pega a mosca)*



A cabra cega procura pelo tato  
Sua comida escondida lá no mato  
*(Anderson, Carmem e sapo brincam de cabra cega,  
enquanto Viviane canta com voz de cabra.)*  
Toco aqui, toco lá  
Já achei o que almoçar

*Anderson e Carmem entram com todos os bonecos  
dessa canção.*

Com os bichinhos aprendemos, meus amigos  
a reconhecer nossos sentidos.  
Audição, olfato, visão, paladar e tato<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Nas imagens, Anderson Gonçalves, Carmem Lima, Everton Rodrigues, Toneco da Costa e Viviane Juguero, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



## Cena 4 <sup>11</sup>:

*Toneco da Costa inicia um delicado solo ao violão, a partir do qual surge Nino (fantoche), na empanada.*

**Nino** – Então, está combinado  
Como manteiga no pão  
Não tem certo, nem errado  
Em nossa comunicação

*Entra Nina. É colocada sobre um banco, ao lado do qual Viviane senta, observando a boneca. Nina se comunica com Viviane e com a plateia, fazendo os gestos propostos na canção.*

### **Canção do Bebê**

Eu posso falar com a minha mão  
Se tu me escutas com o coração

Toco no rostinho  
Quero um beijinho  
Se eu abro os braços  
Quero um abraço

Aponto pra barriga  
Pra ganhar comida  
Se chacoalhar a mão  
Me dá atenção



<sup>11</sup> Na primeira imagem, Nino, em foto de Jessé Oliveira. Na segunda, Anderson Gonçalves, Carmem Lima e Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## Cena 5 <sup>12</sup>:

*Everton Rodrigues inicia um suave solo ao teclado.*

**Nina** – Sou pequenino  
Do tamanho de um botão  
Já conheço meu corpinho  
Do pezinho até a mão

*Nina sai de cena e Nino assume seu lugar.  
Inicia a canção.*

### **Mão e Pé**

Essa é minha mãozinha  
E eu já sei como usar  
Dou tchau, bato palmas e abano  
Para aqueles que amo

Esse é o meu pezinho  
E eu já sei como usar  
Posso dar muitos passinhos  
E até mesmo dançar

*Nino fala o verso abaixo. Viviane se levanta e dança.*

**Nino** – Meu corpinho já conheço  
Vou mostrar como ele é  
Desde o fim até o começo  
Da mãozinha até o pé

*Retomam a canção, invertendo as estrofes. Ao final, Viviane coloca luvas brancas. Nino sai.*

<sup>12</sup> Nas imagens, Anderson Gonçalves e Carmem Lima com Nino, em fotos de Jessé Oliveira.

## Cena 6 <sup>13</sup>:

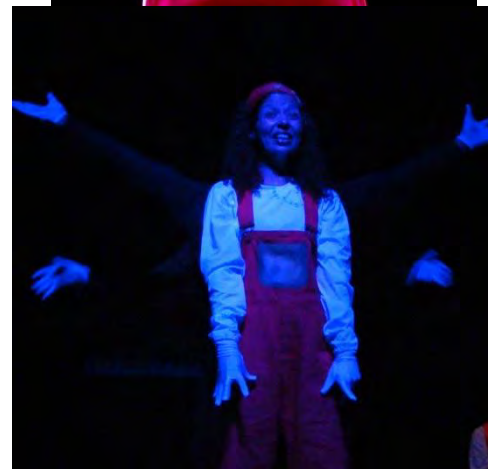
*Com um fundo musical suave, as mãos de Viviane, Anderson e Carmem bailam pelo ar. Suas luvas brancas são destacadas por efeitos de luz negra. Esses brincantes, no início da canção, estão em fila, fazendo um efeito de mãos que aparecem de diferentes formas<sup>14</sup>.*

*Carmem vai anunciando a chegada de cada um dos dedos e os brincantes assumem as personalidades de cada um, mudando o ritmo da música.*

### **Os Dedos**

Vamos conhecer uma turma de irmãos  
Que moram e passeiam sempre juntos  
Eles adoram sua nave-casa  
Pois ela os ajuda a caminhar, a descansar  
A aquecer e até mesmo a voar

Como cada um do outro é irmão  
Chamam sua casa de mão  
Essa é a família dos dedos  
Cada um tem um nome e um apelido



<sup>13</sup> Na publicação em livro, antes da canção *Os dedos*, há o poema: “A mão é a casa dos dedos / Vão eles aonde ela vai / Quero saber um segredo / Os dedos são todos iguais?”

<sup>14</sup> Nas imagens, Viviane Juguero, Anderson Gonçalves e Carmem Lima. A primeira foto é de Bruno Gomes e Kati Wichinieski. A segunda, é de Jessé Oliveira.





**Carmem** – Pessoal, lá vem os  
dedos<sup>15</sup> e o primeiro é o mais fofinho.

*Ritmo de rock.*

Sou o polegar  
Em tudo estou de olho  
O melhor para agarrar  
E também matar piolho

**Carmem** – E aquele que a gente usa pra fazer cosquinhas.

*Ritmo de bossa-nova.*

Sou o indicador  
E mostro o caminho certo  
Me chamam de fura-bolo

---

<sup>15</sup> Nas imagens dessa página e da seguinte, todo o elenco, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Pra provar doces  
Sou o mais esperto

**Carmem** – E o dedo do meio, o  
grandalhão.

*Ritmo de balada blues.*

Sou o dedo médio  
Pra tudo eu tenho remédio  
Sou forte e sou grandão  
Pai-de-todos à disposição

**Carmem** – E o mais faceiro.

*Ritmo de samba.*

Eu sou o dedo anelar  
Elegante e todo bonitinho  
Anéis vão me enfeitar  
Muito Prazer! Sou o seu vizinho

**Carmem** – E o bem pequenininho.

*Ritmo de cantiga.*

Dedo mínimo ou mindinho  
Pequeno e legal  
Pra coçar a sua orelha  
Como eu não tem igual  
*Retoma-se o ritmo original.*

Como cada um do outro é irmão  
Chamam sua casa de mão  
Como cada um do outro é irmão  
Chamam sua casa de mão

*Ao final da canção, Anderson e Carmem saem de cena e Viviane volta a ler o livro.*



*Nino e Nina aparecem na empanada. Brincam entre si. Nino procura Nina. Eles se encontram. Os demais brincantes observam.*



**Nina** – Peixe tem escamas.

**Nino** – E o menino, o que tem?

**Nina** – Bem-te-vi tem asas.

**Nino** – E a menina, o que tem?

**Nina** – Avestruz tem penas.

**Nino** – E o homem, o que tem?

**Nina** – Macaco tem pelos.

**Nino** – E a mulher, o que tem?

**Nina** – Abelha tem ferrão.

**Nino** – E o ser humano, o que tem?

*Viviane levanta o dedo como quem teve uma ideia.*

*Os músicos iniciam a canção.*

### **Alvorço**

Pra andar, como é que é?

Uso o meu pé

O tornozelo e a canela

Pra mexer a perna

E com a coxa e o joelinho

Vamos dar pulinhos

Mexo a cintura e as costinhas

E começo a dançar

<sup>16</sup> Nas fotos dessa página e da seguinte, Nino, Nina, Viviane Juguero, Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Beth Mann e Marcelo Rocha. A primeira foto é de Jessé Oliveira. As demais são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

O meu braço, o cotovelo  
E a mão vou balançar

Pra completar o alvoroço  
Mexo a cabeça e o pescoço

*Nino e Nina falam.*

**Nina** – Nino, vamos convidar a gurizada pra dançar?

**Nino** – Boa ideia, Nina. Levantem da cadeira. Vamos dançar!

*Retomam a música, com a plateia em pé, dançando.*

**Viviane** (*falando com o público*) – Mão na cabeça, mão no pé, no joelho, na cintura. Mão no tornozelo, no cotovelo, nas costinhas.

*Retomam a letra.*

Mexo a cintura e as costinhas  
E começo a dançar  
O meu braço, o cotovelo  
E a mão vou balançar

Pra completar o alvoroço  
Mexo a cabeça e o pescoço



## Cena 8:

*Nino e Nina entram em cena e começam a brincar de espelho. Viviane senta à esquerda, perto da maleta e os observa junto com os demais brincantes. A cada movimento, Anderson Gonçalves faz sons vocálicos de dobradiças que se movem<sup>17</sup>.*

**Nino** – Se o espelho é igual  
Mas é também o inverso  
**Nina** – É possível imitar  
Pelo lado do avesso

**Nino** – Ou também pelo  
normal  
Em qualquer lugar do  
mundo  
**Nina** – Seja terra ou  
seja mar  
Me transformo em um  
segundo

*Eles saem de cena.*

*Os músicos iniciam a introdução da canção enquanto Viviane fala.*

<sup>17</sup> Nas imagens, Anderson Gonçalves e Carmem Lima, em fotos de Jessé Oliveira.

**Viviane** – Essa é a história de quando a lula e a aranha resolveram, ao mesmo tempo, conhecer um mundo do novo. Uma saindo do mar e a outra saindo da terra, se encontraram<sup>18</sup> no meio do caminho e com suas patinhas e tentáculos, resolveram brincar de espelho.

*A música inicia. Anderson e Carmem dançam pelo palco com enormes chapéus de lula e aranha, interagindo entre si, com os brincantes e com a plateia.*

### **A Lula e a Aranha**<sup>19</sup>

A lula e a aranha resolveram passear  
A lula veio à terra e a aranha foi pro mar

No meio do caminho se encontraram as amigas  
Acharam bem bacana: elas são tão parecidas

1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, 3, 4, 5

Pra brincar de espelho não há obstáculos

1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, 3, 4, 5

A aranha tem patinhas e a lula tem tentáculos

1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, 3, 4, 5

Pra brincar de espelho não há tantos segredos

1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, 3, 4, 5

Pernas, braços, cabeça ou meus cinco dedos

*Os demais brincantes seguem cantando, enquanto a lula e a aranha saem de cena.*



<sup>18</sup> Nas falas e canções não é utilizada a gramática normativa, mas sim, a fluência coloquial cotidiana.

<sup>19</sup> Nas imagens, Anderson Gonçalves e Carmem Lima, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## Cena 9:

*Aparecem Nino e Nina no chão.*

**Nina** – A lula e a aranha  
Suas casas vão mostrar  
A curiosidade é tamanha

**Nino** – É hora do sorteio...  
A aranha vai primeiro  
Conhecer o grande mar

*Viviane está sentada no chão, de costas. Sobre sua cabeça aparece uma aranha de luva, que vai andar sobre seu braço e brincar durante toda a cena.*

**Nina** – De ver tanta beleza  
E ficar tão animada  
A aranha – que surpresa!  
Fez balada da pesada

*Enquanto os bonecos falam, Beth Mann passeia pelo palco, soltando bolhas de sabão. Ela fará isso durante a canção, seguida da mesma ação, feita por Carmem Lima. A canção inicia.*

*Anderson e Carmem entram com um pano azul, simbolizando o mar. Sobre esse pano, a aranha de luva vai brincar.*



*Anderson entra com barquinhos de papel e interage com a aranha e com Viviane<sup>20</sup>.*

## **Navegar**

Quando eu peguei a carona no navio  
Eu vi o golfinho  
Tinha peixe-espada, tubarão e até sereia  
A amiga baleia  
Me leva contigo e sozinho não me  
deixe  
Olha só o peixe  
O dono do navio é o cavalo  
do mar  
Vamos navegar  
Ah ...adoro viajar  
Ah ...adoro viajar

*Ao final da canção, Anderson  
sai com o pano azul e  
Carmem sai com a aranha de  
luva.*



---

<sup>20</sup> Nessa página e na anterior, imagens de Viviane Juguero, Beth Mann, Everton Rodrigues, Toneco da Costa, Anderson Gonçalves, Carmem Lima e Marcelo Rocha. A primeira foto da página ao lado é de Ana Cândida Lima. As demais são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



## Cena 10 <sup>21</sup>:

*Nino retorna na empanada e Nina no chão.*

**Nino** – Ao ver uma torneira  
Ao enxergar um chafariz  
A lula, toda faceira  
A lula, toda feliz

**Nina** – Quis logo se informar  
Quais bichos ali estavam?  
Tais seres a encantavam  
Vertendo um pouco de mar

**Nino** – A aranha debochada  
Começou a gargalhar  
Qual bicho, que nada!

**Nina** – Isso não tem cabimento  
E pôs-se, então, a representar  
Os animais e seus movimentos

*Nino sai. O samba inicia. Nina dança um pouco com Viviane e sai de cena, quando a letra da música começa.*



<sup>21</sup> Nas imagens dessa página, Anderson Gonçalves e Carmem Lima, manipulando Nino e Nina, em fotos de Jessé Oliveira. Na página seguinte, Beth Mann, Marcelo Rocha e Renato Muller, em foto de Ana Cândida Lima e Viviane Juguero, em foto de Jessé Oliveira.



### ***Samba dos Animais***

Que legal a natureza  
Vou cuidar da sua beleza  
O ser humano também é bicho  
E cuidar dos animais é um compromisso

Olha o salto do macaco  
Ouve o latido do cachorro  
A cobra entra no buraco  
E o cavalo sobe o morro

Um super pulo deu o gato  
Vai devagar o elefante  
Encontro o tigre lá no mato  
E a girafa de pescoço gigante

*Viviane mima os animais, sutilmente. Depois, brinca com uma girafa teimosa, feita com sua própria mão. Retomam a música.*

## Cena 11 <sup>22</sup>:

Nino e Nina voltam à cena.

**Nino** – Do ovo, o pintinho saiu

**Nina** – Piu, piu!

**Nino** – Da barriga, o gato nasceu

**Nina** – Legal! Miau!

**Nino** – De uma estrela-do-mar quebrada...

**Nina** – Opa! Duas estrelas marinhas de fada

**Nino** – E a árvore de onde vem?

E a flor saiu de onde?

Devo perguntar a quem?

Essa questão se responde?

*Renato Muller inicia um solo na gaita, acompanhado pelos demais músicos.*

*Durante a música, Nino tenta chamar a atenção de Carmem até conseguir. Pede a flor que está em seu cabelo e a oferece à Nina.*

*Nina combina com Nino, Anderson e Carmem de darem a flor para Viviane, o que acontece ao final da canção.*



<sup>22</sup> Nas imagens dessa página e da próxima, Anderson Gonçalves, Carmem Lima e Renato Muller. A foto do gaiteiro é de Jessé Oliveira. As demais são de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## ***A Semente***

Que bonita que é uma flor  
Ela me deixa contente  
Ela é a imagem do amor  
Que nasceu de uma semente

Foi crescendo pra cima e pra baixo  
Fruta, folha, caule e raiz  
Com a ajuda do sol e da chuva  
Se tornou uma planta feliz

Fica mais legal o meu  
caminho  
Quando há uma flor pra  
fazer carinho



## Cena 12:

*Nina fala e os demais brincantes observam.*

**Nina** – Quem tem boca vai a rumo  
Vai do Sarandi ao Glória<sup>23</sup>  
Cria sons: um suprassumo  
E revela-se uma história

Com os amigos, isso é sopa  
Divertido de verdade  
Pesquisar os sons da boca  
Com muita criatividade

*Viviane começa a brincar de fazer diversos sons vocálicos engraçados. Até que inicia a canção abaixo, à capela. Os demais brincantes começam a brincar de fazer sons com a boca também. A repetição é engraçada, cheia de sons que reproduzem carrinhos, cavalos, sapos, etc. Na terceira vez que a música é cantada, os músicos criam uma orquestra com sons vocálicos e Anderson e Carmem cantam e dançam junto com Viviane.*

---

<sup>23</sup> Na primeira edição do livro, esse verso era “Vai do Partenon ao Glória”. Na segunda edição, ao trocar o nome do bairro de Porto Alegre referido, aconteceu um erro de edição e o verso ficou “Vai do Partenon ao Sarandi”.

## **Carrinho**<sup>24</sup>

Br...r... Vou andando de carrinho  
Ai! Furou o pneu!  
Vem cá meu cavalinho  
Vai chegando de mansinho  
Sapo pede uma carona  
Zzzz Sai fugindo uma moscona

*Ao final da música, o zumbido de uma mosca permanece. Anderson e Carmem saem de cena, procurando moscas. Viviane dá um salto e mata a mosca. Silêncio.*



---

<sup>24</sup> Nas imagens Viviane Juguero (página anterior) e todos os brincantes, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

### Cena 13:

*De fora da cena, ouvimos Nino fazendo sons de quem está desequilibrado. Ele entra em cena, voando com um guarda-chuva. Viviane tira o guarda-chuva dele e lhe dá um tchauzinho. Ele cai no chão e acha graça.*

**Nino** – Com a perna ou com a mão  
Objeto imaginário  
É a maior sensação  
Percorrer qualquer cenário

Pode até correr perigo  
No asfalto ou na calçada  
(Nino convida Viviane)  
Vai querer andar comigo  
De bicicleta enferrujada?

*Viviane começa a girar seu guarda-chuva. Carmem entra em cena com outro guarda-chuva. As duas formam uma bicicleta, na qual Nino vai passear. Fazem diversos movimentos pelo palco<sup>25</sup>.*



<sup>25</sup> Nas imagens dessa página e da próxima, Viviane Juguero, Anderson Gonçalves, Toneco da Costa e Carmem Lima, em fotos de Jessé Oliveira.

## ***Bicicleta Enferrujada***

Brincadeira perigosa  
Bicicleta enferrujada  
Nhec nhec na calçada  
Torta e desengonçada

Ai, aqui ninguém aguenta  
Equilíbrio não tem não  
Geringonça barulhenta  
Espatifada no chão

*Carmem e Viviane saem  
cada uma para um lado,  
desequilibradas. Nino cai  
no chão e as chama  
novamente. Retomam a  
música.*

Brincadeira perigosa  
Bicicleta enferrujada  
Nhec nhec na calçada  
Torta e desengonçada

Ai, aqui ninguém aguenta  
Equilíbrio não tem não  
Geringonça barulhenta  
Espatifada no chão

*Ao final da música, Viviane fica cantando e os outros dois saem. Ao perceber que está sozinha,  
sai de cena correndo.*





## Cena 14:



*Os músicos começam a emitir sons de galinha, pato, pintinho, peru e passarinhos.*

*Anderson e Carmem entram carregando uma empanada. Abanam para o público. Carmem se oculta, mas Anderson segue cumprimentando a plateia, até que Carmem o faz abaixar.*

*Um ninho aparece sobre a empanada. Entra uma galinha cacarejando.<sup>26</sup>*

*Viviane entra em cena, curiosa, trocando olhares interrogativos com os demais brincantes e com o público.*

*A galinha começa a cacarejar e coloca um pequeno ovo.*

*Cacareja novamente e coloca um ovo maior. Cacareja, fazendo força, colocando um ovo grande. Por fim, depois de cacarejar, fazendo muita força, coloca um ovo enorme.*

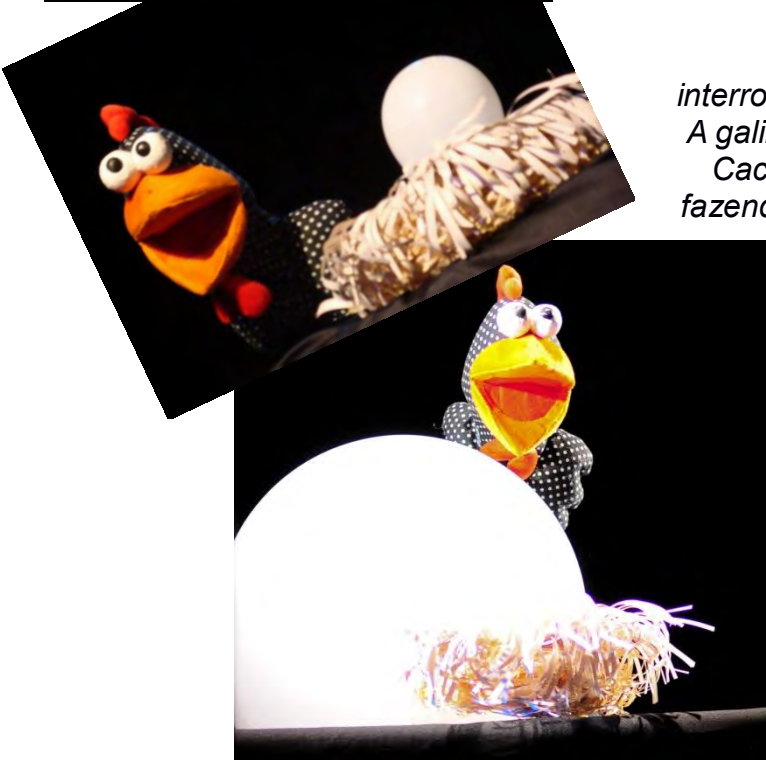
*A galinha fica impressionada com o tamanho do ovo. Observa-o por diferentes ângulos até que resolve jogá-lo para Viviane.*

*Como é um balão, Viviane brinca com ele pelo palco. Anderson e Carmem se retiram com a empanada.*

*Os músicos iniciam a canção.*

*Durante a música, Anderson e Carmem voltam e brincam com o balão, interagindo com a canção, com os demais brincantes e com a plateia.*

*Ao final da canção, há um coro com diversas vozes.*



<sup>26</sup> Nesse momento, no livro, está o poema: “Cué! Cué! Cué! / Dó, mi, sol / Si, fã, ré / Cól CólCól / Sol, si, ré, / Lá, mi, dó / Piu, piu, piu / Pá-pá, rá-rá / Psiu! Psiu! / Glu, glu, glu / Tum dum tum! / Dum tum du! / Firuliruló / Firulirulá / Firuliruló”

*Anderson e Carmem saem de cena.  
Com o término da música, Marcelo Rocha emite o cacarejar de um galo.*

### **Coral do Galinheiro**

O que é? O que é?  
Que faz cué, cué, cué  
É o pato bem faceiro  
No coral do galinheiro

Có, có, có, có, có, có  
A galinha carijó  
E o pintinho piu, piu, piu  
Ai, que lindo cantorio

Elegante glu, glu, glu  
É o canto do peru  
Quem comanda o grupinho  
É o maestro passarinho<sup>27</sup>



<sup>27</sup> Nas imagens, Carmem Lima, Anderson Gonçalves e Viviane Juguro, com Beth Mann e Marcelo Rocha, ao fundo, em fotos de Jessé Oliveira, Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## Cena 15<sup>28</sup>:

*Nina aparece na empanada.*

**Nina** – Vejam só! Vejam só!  
O burro, tão esperto  
ló! ló! ló! Tem talento de maestro

Reuniu a bicharada  
Ensaiano todo o dia  
Harmonia e melodia  
Com batida animada

Esse burro é tão bamba  
Sabe roque, bolero, samba  
E sua batuta comanda  
A alegria dessa banda

*Os brincantes conversam.*

**Viviane** – Pessoal, o burro, o nosso grande maestro  
está vindo aí!

**Beth** – Que legal!

**Toneco** – Uau! Que barato!

**Renato** – E, então, o que nós vamos fazer?

**Everton** – Vamos tocar, pra fazer uma surpresa.

**Viviane** – Mas a música que estamos ensaiando  
com o maestro, não vamos conseguir tocar sem ele.

**Marcelo** – A gente consegue, sim. Estamos ensaiando faz tempo.

<sup>28</sup> Nas imagens das páginas 266 a 270, todo o elenco, em fotos de Jessé Oliveira. A última foto é de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Renato** – Isso mesmo.

**Everton** – Pode deixar que eu conto: um, dois, três, quatro.

*Os músicos iniciam a introdução, mas sai tudo errado. Ficam sem jeito.*

**Viviane** – Eu disse que a gente não ia conseguir.

**Beth** – A gente consegue, sim.

**Marcelo** – Vamos tentar de novo.

**Renato** – Conta aí, Toneco.

**Toneco** – Um, dois, três, quatro.

*Os músicos reiniciam a introdução, mas sai tudo errado de novo. Ficam envergonhados. Ao mesmo tempo, o maestro burro aparece e se esconde várias vezes, atrás da empanada.*

**Viviane** – Eu sabia que isso não ia dar certo... *(para a plateia)* A gente ia tocar uma música, mas não vai dar, porque o nosso maestro, o grande Burro, não veio.

*As crianças indicam onde ele está.*

*Viviane brinca com as crianças, procurando em diversos locais até enxergá-lo.*

**Viviane** – Gurizada, o nosso maestro está brincando de esconder com a gente. Vocês nos ajudam a chamá-lo? *(A plateia responde)*. Vamos fazer assim: eu vou contar até três e quando eu disser “três”, vocês digam “MAESTRO” bem alto, certo? *(A plateia responde)* Um, dois, três!

**Plateia** – Maestro!!!



*O burro entra. Os brincantes comemoram.*

*O maestro cumprimenta a plateia e os brincantes. Dá o sinal de início com sua batuta e a música começa.*

*No decorrer da canção, Viviane e o burro se deslocam pelo palco, interagindo com os músicos, conforme o instrumento citado. Há pequenos solos a cada indicação de instrumento. Os brincantes tocam, cantam e, por vezes, emitem sons dos animais citados.*



## A Banda do Burro

Ló, ió, ió, o burro é quem comanda  
Chamou a bicharada pra tocar na sua banda  
Au, au, au, o cachorro aqui não falta  
Achou muito legal, começou a tocar gaita<sup>29</sup>  
Mu... mu... chegou toda dengosa  
Tocando o chocalho, a vaquinha mimosa  
Miau, miau, o gatinho espertalhão  
Vem todo exibido tocando violão  
Mé, mé, mé, mé, está todo faceiro  
Mexendo a mão e o pé, o dançarino carneiro  
Mexe a mão, mexe a mão, mexe o pé, mexe o pé  
Mexe a mão, mexe a mão, mexe o pé, pé, pé  
Ló, ió, ió, au, au, au, mé, mé, mu, mu, miau, miau

Ló, ió, ió, o burro é quem comanda  
Chamou a bicharada pra tocar na sua banda  
Óinc, óinc, o porquinho vai de lado.  
Achou muito legal, começou a tocar teclado<sup>30</sup>  
Mu... mu... chegou toda dengosa  
Tocando o chocalho, a vaquinha mimosa  
Miau, miau, o gatinho espertalhão  
Vem todo exibido tocando violão  
Mé, mé, mé, mé, está todo faceiro  
Mexendo a mão e o pé, o dançarino carneiro  
Mexe a mão, mexe a mão, mexe o pé, mexe o pé  
Mexe a mão, mexe a mão, mexe o pé, pé, pé  
Ló, ió, ió, óinc, au, au, mé, mé, mu, mu, miau, miau

<sup>29</sup> No livro e no CD, ao invés de *gaita*, há *flauta*.

<sup>30</sup> As duas estrofes, referentes ao porco e ao teclado, bem como os sons “óinc”, não existem no livro e no CD.



*Nesse momento, o maestro deveria encerrar a música, mas está tão empolgado que não o faz. Viviane tenta fazer sinais para avisar, mas ele não está disposto a parar. Ela tem uma ideia.*

**Viviane** *(para a plateia)* – Palmas para o maestro, pessoal!

*O burro sai de cena, agradecendo, muito elegante.*

**Viviane** *(para a plateia)* – Agora, vocês vão conhecer a equipe do Bando de Brincantes em “Jogos de inventar, cantar e dançar”.

*Viviane apresenta todo o elenco e a equipe técnica e é apresentada ao público, pelos bonecos Nina e Nino, por último.*

*Retomam o refrão da canção.*



*Ao final, a música suaviza e Viviane volta a ler o livro.*

## Cena 16 <sup>31</sup>:

*Nino e Nina se aproximam de Viviane e também observam o livro.*

**Nino** – Na roda da fantasia  
Quem vem primeiro afinal:  
A galinha ou o ovo?

**Nina** – A grande viagem final  
É um convite, com alegria  
Pra começar tudo de novo!

*A canção do início do espetáculo  
é retomada, com outro arranjo e  
letra mais longa.*

*Todos os bonecos do espetáculo  
vão passando pelo palco.*

*Ao final, Viviane realiza  
movimentos fragmentados,  
remetendo ao tempo que passa  
no relógio.*



---

<sup>31</sup> Nas imagens das páginas 271 a 273, todo o elenco, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski. A última foto é de Ana Cândida Lima.





## *Jogos de Inventar II*

Tic, tic, tac, tic, tac, tic, tic, tic,  
tac, tic, tac, tic, tic, tac  
Tic – tic, tac – tic, tac-ti, tá – tic,  
tac-ti, tá – tic, tac, tá

Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom  
Hora, tá na hora agora  
De inventar histórias  
Todo mundo adora

Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom  
Hora, tá na hora agora  
Que inventar histórias  
Todo mundo adora

Livro sopra a ideia  
Inventar histórias  
Todo mundo adora

Livro sopra a ideia  
Pé descalço à sola  
Meia vira bola

Bola, bola, bola, bola  
Pula que nem mola  
Pula que nem mola



Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom

Bola, bola, bola, bola  
Pula que nem mola  
Pula que nem mola

Tic, tac, dibi, tumba, zintom  
Ding, ling, rá, tá, plá, bom, pom

Tic – tic, tac – tic, tac-ti, tá – tic, tac-ti, tá – tic,tac, tá  
Tic – tic, tac – tic, tac-ti, tá – tic, tac-ti, tá – tic,tac, tá

*Próximo ao término da canção, Nino e Nina voltam para o lado de Viviane. Os três observam o livro que está sendo folheado. Ao final da música, o livro é fechado, os sinos soam e a luz apaga.*

**FIM.**



## Texto do espetáculo **Quaquarela**

**Quaquarela** é composto por canções, parlendas, quadrinhas e brincadeiras do folclore popular brasileiro, além de pequenos textos de Viviane Juguero e de uma citação do refrão da marchinha de carnaval **Pirata da perna de pau** de autoria de Braguinha. O roteiro apresenta os nomes reais dos artistas nas rubricas, pois, em cena, os brincantes são eles mesmos, vivenciando diferentes personagens e construindo distintas atmosferas<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Nas imagens dessa página e da seguinte, Viviane Juguero, Éder Rosa e Toneco da Costa, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

## Ficha técnica:

Dramaturgia e direção: Viviane Juguero

Elenco: Éder Rosa, Toneco da Costa e Viviane Juguero

Direção musical e arranjos: Toneco da Costa

Figurinos, adereços e preparação corporal: Éder Rosa

Iluminação: Miguel Tamarajó

Assistência de produção: José Renato Lopes e Anderson Rosa

Cenário, divulgação, produção e realização:

Bando de Brincantes

Fotos de divulgação: Christian Benvenuti, Bruno Gomes e Kati Wichinieski



## Quaquarela

*A peça inicia com sons que remetem à água corrente. O cenário é completamente neutro.*



*Toneco inicia uma sonoridade suave ao violão. Viviane entra, cantando Nneneô<sup>2</sup>. Os brincantes estão com figurinos e adereços bastante neutros. A atmosfera é suave. O palco é um útero acolhedor.<sup>3</sup>*

Mmama, mmama, mamaê  
Mpapa, mpapa, mpapaê  
Nneneôê, Nnenea, Nneneieô, Nnenea  
Nneneio, i...oa, Nio mioe oooooaaaa  
Nneneio, Nio mioa nio mioa oooooaaaa

*Som de alguém que bate na porta.*

**Viviane** – Quem bate aí?



*Éder entra como pintor. Cantam **O Pintor de Jundiaí**. Enquanto a canção é executada, o pintor deixa toda a cena colorida.*

**Éder** – Toc toc toc

**Viviane** – Quem bate aí?

**Éder e Toneco** – Toc toc toc

**Viviane** – Quem bate aí?

**Éder** – Sou eu, minha senhora, o pintor de Jundiaí.

**Éder e Toneco** – Sou eu, minha senhora o pintor de Jundiaí.

---

<sup>2</sup> de Viviane Juguero.

<sup>3</sup> Nas imagens, Toneco da Costa e Viviane Juguero, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Viviane** – Pode entrar e se sentar.

**Viviane e Toneco** – Pode entrar e se sentar. (*Éder vira uma estrelinha e senta no banco.*)

**Viviane** – Conforme a pintura nós iremos conversar.

**Viviane, Éder e Toneco** – Conforme a pintura nós iremos conversar. (*Éder aparece atrás da empanada e veste o vestido em Viviane.*)

**Viviane** – Lá encima quero tudo bem pintado.

**Viviane, Éder e Toneco** – Lá encima quero tudo bem pintado.

**Viviane** – Só para as mocinhas de sapato envernizado. (*Éder coloca uma sandália laranja em Viviane.*)



**Viviane, Éder e Toneco** – Só para as mocinhas de sapato envernizado.

**Viviane** – No banheiro quero tudo bem vermelho.

**Viviane, Éder e Toneco** – No banheiro quero tudo bem vermelho. (*Éder coloca um chapéu em Viviane.*)

**Viviane** – Só uma faixa branca bem em volta do espelho. (*Éder modifica o cenário, deixando colchas coloridas à vista.*)

**Viviane, Éder e Toneco** – Só uma faixa branca bem em volta do espelho.

**Viviane** – Na cozinha quero uma bananeira.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Na imagem, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Christian Benvenuti.

**Viviane e Toneco** – Na cozinha quero uma bananeira.

**Viviane** – Só para alegrar o coração da cozinheira.

**Viviane, Éder e Toneco** – Só para alegrar o coração da cozinheira.

**Viviane** – No portão, quero um grande cachorrão. (*Éder aparece sob a empanada, imitando um cachorro.*<sup>5</sup>)

**Éder** – Au, au, au, au.

**Viviane e Toneco** – No portão quero um grande cachorrão.

**Éder** – Au, au, au, au.

**Viviane** – Só para assustar a cara feia do ladrão.

**Viviane, Éder e Toneco** – Só para assustar a cara feia do ladrão.



**Éder** – Trim trim trim já bateu seis horas.

**Viviane, Éder e Toneco** – Trim trim trim já bateu seis horas.

**Éder** – Adeus, minha senhora, eu preciso ir embora. (*Éder sai.*)

---

<sup>5</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Viviane, Éder e Toneco** – Adeus, minha senhora, eu preciso ir embora.

*Éder aparece num plano mais alto, atrás da empanada.<sup>6</sup>*



**Éder** – Rosa, verde, amarela,  
vermelha, roxa e azul.  
Vou pintar de norte a sul  
com a minha aquarela.

**Viviane** – Aquarela?

**Toneco** – Ei! Quaquarela!

**Toneco, Viviane e Éder** – Quaquarela!!!

*Os brincantes cantam **Quaquarela** em cânone, enquanto Viviane e Éder jogam o pincel entre si.*

---

<sup>6</sup> Na imagem, Viviane Juguero, Éder Rosa e Toneco da Costa. Foto do acervo do Bando de Brincantes.



Quaquarela, quaqua, meu pai.  
Desce matrico, trico, tricota.  
Falou, falou, falou, falou, falou:  
abacaxi, amora, ameixa.

**Viviane** (*para Toneco*) – Que brincadeira legal, né? Sabe com quem aprendi?

**Toneco** – Não.

**Viviane** – Com a minha irmã.

**Toneco** – A Quiti!



**Viviane** – É. Ela aprendeu com uma prima, que aprendeu com um vizinho... O filho da Dona Beth!

**Toneco** – O André. (*Éder entra, interessado na conversa.*)

**Viviane** – Isso. Ele aprendeu com aquele avô grandalhão, que ensinou para o seu neto, o que aprendeu com a bisavó, que aprendeu com o tataravô, que aprendeu com a tatatatatatatatattatatatatataatataravó. (*Éder dá uma cutucada em Viviane, pois ela não consegue parar de dizer “tatatata”. Eles riem. Ela prossegue.*) Todo o povo daquela rua, toda aquela cidade, um monte de gente que nem se conhece, sabe cantar as mesmas canções, come de um mesmo jeito, da mesma maneira se veste... é a cultura de um povo.

*Éder fica atrás de Viviane. Ele passa entre as pernas dela, como uma cobra.<sup>7</sup>*

*Toneco faz a trilha sonora ao violão, trocando a referência musical a cada nova imagem.*

<sup>7</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Viviane** – No sul do Brasil, Mboitató é a lenda de uma cobra de fogo que ilumina as matas...

*Éder levanta as costas e vira um cavalo, com a Viviane montada nele.*

**Viviane** – ... e montado em seu cavalo, o negrinho do pastoreio acha objetos perdidos.

*Éder se levanta e deixa Viviane em seus ombros, ficando com a cabeça sob seu vestido.*

**Viviane** – Em Olinda, bonecos gigantes enfeitam as ruas no Carnaval, fazendo a alegria dos foliões.

*Viviane e Éder compõem a figura de um típico bonecão de Olinda. Toneco toca uma marchinha ao violão. Eles dançam. Os dois brincantes formam a imagem de um estandarte.*

**Viviane** – Em Recife, o porta-estandarte marca o passo, anunciando a chegada do Maracatu.

*Toneco toca maracatu ao violão, enquanto Éder e Viviane dançam.*

**Viviane** – O Brasil é assim: tem queijo com goiabada, tem samba e embolada.

*Éder sai.*

*Viviane e Toneco tocam as emboladas a seguir.<sup>8</sup>*

//: Carro não anda sem boi,  
nem trabalha sem beber,  
quando arrocha a roda grande  
faz a pequena gemer://



---

<sup>8</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Toneco da Costa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Ah... quero que você me diga o nome de vinte meninas:  
é Odete, Marinete, Rosinete, Orelina, Eunice, Querenice, Berenice , Arendina, Paola, Paulina,  
Judite, Danana e Catarina, Amália, Rosália, Josefa, Severina.  
Quero que você me diga o nome de vinte meninas.

//: Carro não anda sem boi,  
nem trabalha sem beber,  
quando arrocha a roda grande  
faz a pequena gemer://



*Ouve-se um mugido.*

**Viviane** – Lá vem o boi!

*Entra Éder, como boneco Floribal, sobre o boi bumbá<sup>9</sup>. Viviane e Toneco cantam.*

*Nessa cena, enquanto Éder dança na parte da frente do palco, Viviane está atrás do cenário, mas visível ao público. Ela retira seu vestido, o sacode como uma dona de casa que vai colocar roupas no varal e veste adereços atrás do banco, enquanto canta a música a seguir.*

//: Vem, meu boi bonito, vem dançar agora,  
já deu meia-noite, já rompeu a aurora. ://

//: Cavalo marinho chega mais adiante,  
faz um mesura pra toda essa gente. ://

//: Cavalo marinho dança na calçada,  
que a dona da casa tem galinha assada. ://

---

<sup>9</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

//: Cavalo marinho dança no terreiro,  
que a dona da casa tem muito dinheiro. ://

//: Cavalo marinho já são horas já,  
dá uma voltinha e vai pro seu lugar. ://

*Éder sai de cena.*

//: Vem, meu boi bonito, vamo-nos embora,  
já deu meia-noite, já rompeu a aurora ://

*Aparecem os bonecos Floribal e Chica.<sup>10</sup>*

**Chica** – Olá, gurizada bonita.  
Sou charmosa, me chamo Chica.

**Floribal** – Sou Floribal, feito à mão.  
Beijo, beijo, de coração.

**Chica** – Ai, ai, ai, que coisa boa!  
Não há quem não adore  
ouvir mãe, pai, tio e avó  
a cantar, rindo à toa,  
a jogar com seu folclore,  
sem nunca sentir só.

**Floribal** – Sabe o neto, o amigo, a vizinha,  
toda a rua, a cidade inteira,  
é a cultura de um povo.  
Cantiga de roda, quadrinha,  
gira e volta a brincadeira  
pra encantar sempre de novo.



<sup>10</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



**Chica** – Tu é feito do quê? Diga, meu mano.

**Floribal** – Não tá vendo? Sou de pano! E tu, é feita do quê, boneca sucata?

**Chica** – Tá na cara que sou de lata.

*Viviane vem para a frente do palco, sem o nariz de boneca, pois da interpretação da boneca, a atriz passa a brincar com a ideia de imitar a boneca, rompendo a identificação atriz-personagem. Os brincantes cantam **Boneca de lata**. Na terceira estrofe, Éder entra andando com pés de lata.<sup>11</sup>*

Minha boneca de lata  
bateu com a cabeça no chão,  
levou mais de uma hora  
pra fazer a arrumação.  
Desamassa aqui  
pra ficar boa.

Minha boneca de lata  
bateu com o joelho no chão,  
levou mais de duas horas  
pra fazer a arrumação.  
Desamassa aqui, desamassa ali  
pra ficar boa.

Minha boneca de lata  
bateu com o cotovelo no chão,  
levou mais de três horas  
pra fazer a arrumação.  
Desamassa aqui,  
desamassa ali,



<sup>11</sup> Nas imagens, Viviane Juguero e Éder Rosa. A primeira foto é de Bruno Gomes e Kati Wichinieski e a segunda, de Christian Benvenuti.

desamassa lá,  
pra ficar boa.

Minha boneca de lata  
bateu com a barriga no chão,  
levou mais de quatro horas  
pra fazer a arrumação.  
Desamassa aqui, desamassa ali, desamassa lá,  
desamassa cá  
pra ficar boa.

*Éder sai de cena.*

Minha boneca de lata  
bateu com a bumbum no chão,  
levou mais de cinco horas  
pra fazer a arrumação.  
Desamassa aqui, desamassa ali, desamassa lá,  
desamassa cá,  
desamassa acolá,  
pra ficar boa.

*Viviane sai dançando. Éder faz um toque no trompete.*

**Éder** – Quando toca a retreta  
na praça repleta,  
se cala o trombone,  
se toca a trombeta.

*Éder faz outro toque no trompete.*

*Colocam chapéus de jornal<sup>12</sup>.*

*Os soldados marcham e dizem a parlenda:*



<sup>12</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Viviane Juguero e Toneco da Costa, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



Um, dois, feijão com arroz.  
Três, quatro, feijão no prato.  
Cinco, seis, falar inglês.  
Sete, oito, comer biscoito.  
Nove, dez, comer pastéis.

*Tocam “Marcha Soldado”<sup>13</sup>.*

Marcha soldado, cabeça de papel,  
quem não marchar direito  
vai preso pro quartel.  
O quartel prendeu fogo,  
Francisco deu sinal:  
acuda, acuda, acuda  
a bandeira nacional.

**Éder** – Atenção, pelotão! Comigo!  
Bão Balalão, senhor Capitão,  
espada na cinta, ginete na mão.

*Enquanto Éder fala, Viviane e Toneco tentam aprender. Na repetição, acompanham empolgados.*

**Brincantes** – Bão Balalão, senhor Capitão,  
espada na cinta, ginete na mão.

**Éder** – Atenção! Fala Bum!  
**Viviane** (*imitando Éder*) – Fala Bum!  
**Toneco** (*desapontado*) – Fala Bum? Ah, não!  
**Viviane** (*deixando de ser o soldado, fala como ela mesma com o Toneco e depois com a plateia*) – Ah, Fala Bum é tri legal, Toneco.

<sup>13</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Viviane Juguero e Toneco da Costa. A primeira foto é de Bruno Gomes e Kati Wichinieski, a segunda, de Christian Benvenuti.

Vamos lá. Todo mundo com a gente.

**Brincantes** – Fala bum, chica bum, fala bum, chica bum, fala bum, chica uaca, chica uaca, chica bum.

Ah, rá! Mais uma vez.

*A cada repetição, Éder diz, bem mandão, “Mais uma vez” e Viviane sugere como devem repetir: fazendo biquinho, rindo, chorando, devagar, rápido.*

*Viviane deixa o chapéu cair. Toneco tira o chapéu e examina. Éder diz “mais uma vez” algumas vezes, bem autoritário. Os demais não dão bola.*

**Toneco** (para Viviane) – Olha aqui, o meu chapéu tem três pontas.

**Viviane** – O meu também. (para Éder) Olha só, o chapéu do Toneco tem três pontas e o meu também.

**Éder** – É mesmo. O meu também.

*Os três se olham, cúmplices.*

**Viviane** – Atenção, senhoras e senhores, meninos e meninas, crianças e adultos, chegou a hora do grande desafio. Agora, todos vão cantar e fazer os gestos junto com a gente, certo?

*Brincam de **O Meu Chapéu**. Conforme a brincadeira tradicional, as palavras vão sendo suprimidas a cada repetição, sendo que a melodia continua em ‘bocca chiusa’. As palavras são omitidas na seguinte ordem: chapéu, pontas, três e meu. A seguir, a melodia é cantada completamente em ‘bocca chiusa’. Para terminar, cantam a canção completa, com toda a letra. Os gestos são mantidos sempre.*<sup>14</sup>



<sup>14</sup> Nas imagens, Éder Rosa, Viviane Juguero e Toneco da Costa, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.





//: O meu chapéu tem três pontas.  
Tem três pontas o meu chapéu.  
Se não tivesse três pontas,  
não seria o meu chapéu. ://

*Viviane retira o chapéu e o transforma em uma canoa.  
Éder sai. Ela e Toneco cantam a canção **Indiozinhos**<sup>15</sup>.*

1, 2, 3 indiozinhos,  
4, 5, 6 indiozinhos,  
7, 8, 9 indiozinhos,  
10 num pequeno bote.  
Iam navegando pelo rio abaixo,  
quando o jacaré apareceu  
e o pequeno bote dos indiozinhos  
quase, quase comeu!

**Éder** – Eu conheço um jacaré.

*Aparece o jacaré e cumprimenta Éder (manipulado por ele mesmo).*

**Jacaré** – E aí?<sup>16</sup>

*Cantam.*

Eu conheço um jacaré  
que gosta de comer,  
esconda seus olhinhos  
senão o jacaré come seus olhinhos  
e o dedão do pé.

*(Repetição com orelhas, boquinha e nariz no lugar de  
“olhinhos”. Coreografias pelo palco.)<sup>17</sup>*



<sup>15</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Toneco da Costa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>16</sup> Na imagem, jacaré manipulado por Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>17</sup> Na imagem, Viviane Juguero, em foto de Christian Benvenuti.

*(O jacaré dá uma risadinha ao final da música.)*

**Toneco** – Eu já vi esse jacaré.

**Viviane** – Eu acho que foi quando a gente estava no mercado.

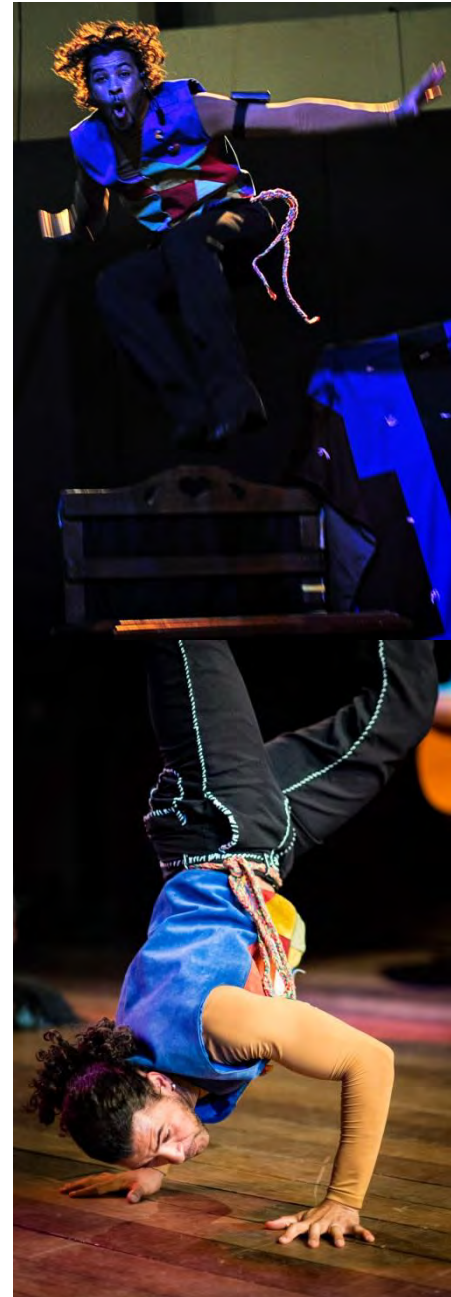
*Cantam:*

Jacaré foi ao mercado  
e não sabia o que comprar.  
Ele comprou uma cadeira  
pro menino se sentar.  
O menino se sentou,  
a cadeira esborrachou.  
Coitadinho do menino  
foi parar no corredor.

*Éder faz a mímica de cair da cadeira junto com o jacaré. Viviane ri. Eles mostram que é a vez dela. Ela fica contrariada, mas aceita e a cena do tombo é repetida. Éder sai, com o jacaré. Cantam:*

Jacaré foi ao mercado  
e não sabia o que comprar.  
Ele comprou uma cadeira  
pra menina se sentar.  
A menina se sentou,  
a cadeira esborrachou.  
Coitadinha da menina  
foi parar no corredor.

*Éder entra em um salto acrobático<sup>18</sup>. Todos cantam a música anterior com ritmo e movimentos de 'hip-hop'<sup>19</sup>. Ao final da música, Éder sai. Viviane e Toneco iniciam a música a seguir, também em 'rap', com*



<sup>18</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>19</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

uma coreografia de 'break'.

1, 2, 3 indiozinhos, 4, 5, 6 indiozinhos,

7, 8, 9 indiozinhos, 10 num pequeno bote.

*(Voltam a cantar na melodia normal. Éder entra com o jacaré.)*

lam navegando pelo rio abaixo,

quando o jacaré se aproximou

e o pequeno bote dos indiozinhos

quase, quase virou, quase, quase virou. *(Viviane e o Jacaré saem.)*

**Toneco** – Pior é que virou mesmo, mas por causa de quem?

**Éder** – Por causa do menino e da menina que não souberam remar.

*Toneco faz um solo ao violão de **A Canoa Virou**, enquanto Viviane, atrás da empanada, e Éder arrumam o cenário de mar. Viviane sai. Éder entra no baú (canoa). Ele e Toneco cantam<sup>20</sup>:*



A canoa virou, por deixar ela virar,  
foi por causa do menino  
que não soube remar.

A canoa virou, por deixar ela virar,  
foi por causa da menina  
que não soube remar.

Se eu fosse um peixinho  
e soubesse nadar,  
eu tirava o menino lá do fundo do mar.  
*(Viviane aparece e os observa.)*

Se eu fosse um peixinho  
e soubesse nadar,  
eu tirava a menina lá do fundo do mar.

<sup>20</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Viviane** – Ai, ai, o mar...

*Éder sai de cena. Viviane e Toneco tocam a **Canção do Anel**. Viviane faz movimentos de peixinho pelo palco. Depois, coloca um anel e brinca com um peixinho de pano.*

Perdi o meu anel no mar,  
não pude mais encontrar  
e o mar me trouxe a concha  
de presente pra te dar.  
Ou está no ventre da baleia,  
ou então no dedo da sereia,  
ou quem sabe, um pescador  
encontrou o meu anel  
e deu pro seu amor.

*Solo da canção ao violão. Repetem a letra.*

**Éder** (*aparece, atrás da empanada, como pirata, dizendo*) –  
Rei, capitão,  
soldado, ladrão.  
Moça bonita  
do meu coração.

**Viviane** – Quem é o senhor?

**Éder** (*entra cantando, em pernas de pau*)

//: Eu sou o pirata da perna de pau,  
do olho de vidro, da cara de mau. ://

*Viviane, que estava se divertindo, toma um susto<sup>21</sup>.*

**Viviane** – Escolhe um dedo.

**Éder/pirata** (*nomeando cada dedo, pensativo, para escolher*) –

Mindinho, seu vizinho, pai de todos, fura-bolo e mata-piolhos...  
Hummm... Eu fico com o fura-bolo!



<sup>21</sup> Nas imagens, Viviane Juguero e Éder Rosa, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



*Viviane faz cosquinha no próprio sovaco.*

**Viviane** – Quaquaqua. Muito engraçado.

*Viviane mostra a língua e vai cochichar algo com Toneco<sup>22</sup>.*

**Éder** – Quem cochicha, o rabo espicha. Come pão com lagartixa. (*Viviane sai.*)

**Toneco** – Quem se importa o rabo entorta.

**Viviane (atrás da empanada)** – Quem reclama, o rabo inflama.

*De trás da empanada sai um rabo voador. O pirata se assusta, mas fica segurando o rabo.*

**Éder** – Que nojo! Alguém quer um rabinho inflamado aí? Eca!

*Ele joga o rabo novamente para trás da empanada. Ouve-se a risada da bruxa. Durante a fala a seguir, o pirata e Toneco tremem de medo.*

**Viviane (como bruxa)** – Era uma bruxa, à meia-noite, em um castelo mal-assombrado, com uma faca na mão... passando manteiga no pão. Peguei vocês!

---

<sup>22</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Toneco da Costa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

*Diálogo entre a bruxa e o pirata<sup>23</sup>. Toneco auxilia o pirata.*

**Bruxa** - Cadê o toucinho que estava aqui?

**Pirata** - O gato comeu.

**Bruxa** - Cadê o gato?

**Pirata** - Foi pro mato.

**Bruxa** - Cadê o mato?

**Pirata** - O fogo queimou.

**Bruxa** - Cadê o fogo?

**Pirata** - A água apagou.

**Bruxa** - Cadê a água?

**Pirata** - O boi bebeu.

**Bruxa** - Cadê o boi?

**Pirata** - Foi amassar trigo.

**Bruxa** - Cadê o trigo?

**Pirata** - A galinha espalhou.

**Bruxa** - Cadê a galinha?

**Pirata** - Foi botar ovo.

**Bruxa** - Cadê o ovo?

**Pirata** - O padre comeu.

**Bruxa** - Cadê o padre?

**Pirata** - Foi rezar a missa.

**Bruxa** - Cadê a missa?

**Pirata** - Já se acabou!



**Viviane** – Acabou. (*Tira a caracterização de bruxa.*) Na vida é assim, tudo é passageiro.

**Éder** (*Tira a caracterização de pirata.*) – Menos o cobrador e o motorista.

*Éder e Toneco riem.*

**Viviane** – Mas que passados!

*Toneco começa a tocar a música **Passa passará**. Viviane e Éder (em pernas-de-pau) brincam. Ela passa algumas vezes entre as pernas dele.*

<sup>23</sup> Na imagem, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



//: Passa passará  
que o detrás ficará,  
a porteira está aberta  
para quem quiser passar ://

//: Passa um, passa dois e o último ficará ://

O viboral da cruz<sup>24</sup> por aqui eu passarei,  
por aqui eu passarei e uma menina deixarei.

//: Passa por aqui, passa por ali  
e a última ficará. ://

//: Passa passará que o detrás ficará,  
a porteira está aberta para quem quiser passar ://

//: Passa um, passa dois e o último ficará ://

*Ao final da brincadeira, Viviane traz um trem. Ela passa com o trem, entre as pernas de pau de Éder.<sup>25</sup> Ele sai.*



*Toneco começa a fazer um som mais movimentado ao violão. Viviane e Toneco brincam com a canção **O trem maluco**.*

//: O trem maluco quando sai de Pernambuco,  
vai fazendo chique-chique  
até chegar no Ceará.  
Rebola pai, rebola mãe, rebola filha.  
Eu também sou da família,  
também quero rebolar.  
Rebola bola, você diz que dá que dá,  
você diz que dá na bola, na bola você não dá. ://

<sup>24</sup> Na imagem, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>25</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

*Éder entra como pintor, carregando latas de tintas. Ele pinta uma tela invisível ao som de um solo do violão. Viviane vai para trás da empanada e fica “debruçada na janela”, enquanto Éder pinta.*

**Viviane** – Pedro Pereira Pinto Peixoto, pobre pintor português.  
Pinta perfeitamente portas, paredes e pias por parco preço, poderoso patrão.

*Éder finaliza sua pintura e senta no banco.*

**Éder** – Meio dia, meio dia, panela no fogo, barriga vazia.  
Macaco torrado, que vem da Bahia, fazendo careta pra dona Sofia.

**Viviane** (comentando com Toneco) – Pedro tem o peito do pé preto.  
(lembra) E Zé Capilé tira bicho do pé pra tomar com café!

*Éder se levanta e começa a fazer malabares com tules que estão nas latas, simbolizando a pintura<sup>26</sup>. Ela tenta chamar a atenção do pintor, mas ele segue sua ação, indiferente.*



<sup>26</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em fotos de Christian Benvenuti.



**Viviane** – Sabia que o sabiá sabia assobiar?

- A pia pinga, o pinto pia, quanto mais a pia pinga mais o pinto pia.
- Chuva e sol, casamento de espanhol, sol e chuva, casamento de viúva. *(Se irrita.)*
- O rato roeu a roupa do rei de Roma. A rainha com raiva roeu o resto.



– Tá com frio? Toma banho de rio. Tá com calor? Toma banho de regador.  
*(Ele sai e ela suspira.)* Mas que coisa mesmo! *(Sai.)*

**Toneco** – É bem assim:

Papagaio come milho e periquito leva a fama.  
Cantam uns e choram outros, triste sina de quem ama.

*Éder entra em salto acrobático. Toneco e Éder iniciam uma base de 'rap'. Viviane aparece como bruxa, atrás do banco, com uma carta na mão, chamando o "papagaio". Ao entrar, cai um grande tombo e levanta com dificuldade, acompanhando o ritmo e começando a cantar<sup>27</sup>.*



//: Papagaio  
do bico dourado,  
leva essa cartinha  
pro meu namorado.  
Se tiver dormindo,  
bata na porta.  
Se tiver acordado,  
deixe o recado.  
Se cuspir no chão:  
limpa aí seu porcalhão,  
isso é falta de educação. ://

*Nos intervalos de estrofes, ela interage com a plateia, e retoma a música.*

<sup>27</sup> Nas imagens, Viviane Juguero e Éder Rosa, em fotos de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

Papagaio  
do bico dourado,  
leva essa cartinha  
pro meu namorado.  
Se tiver dormindo,  
bata na porta.  
Se tiver acordado,  
deixe o recado.

*Senta-se no banco e pega a carta. Percebe que Toneco continua no mesmo ritmo. Tenta chamar sua atenção. Ele toca, indiferente, enquanto ela fala.*

**Viviane** – Maestro, maestro. Agora é a carta do namorado. Preciso de um clima de amor... *(Ele nem dá bola. Ela grita.)* Maestro!<sup>28</sup> *(Ele toma um susto e para de tocar. Conforme ela explica, ele toca uma melodia romântica.)* Agora é o momento da carta do namorado, maestro. Preciso de uma música de amor, pra ter um clima de carinho, um clima de ternura, um clima de aticuti, cuti, cuti, cuti, um clima de nhém, nhém, nhém, um clima de namorado!

*Ela lê:*

Querido namorado, querido amigo,  
um belo presente quero te dar.  
Vai ser de um delicado tecido.  
Passo dia e noite a fiar.  
Venha me visitar!

**Viviane** *(retira a peruca e fala normal)* – Dia e noite a fiar?  
É a velha a fiar!

*Éder entra como velha.*



---

<sup>28</sup> Na imagem, Toneco da Costa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.



*Toneco ao violão. Viviane canta e faz os gestos sobre o banco. Pelo palco, Éder faz os movimentos e os sons dos seres citados na música<sup>29</sup>.*

Estava a velha no seu lugar,  
veio a mosca lhe incomodar.  
A mosca na velha e a velha a fiar.

Estava a mosca no seu lugar, veio a aranha lhe  
incomodar.  
A aranha na mosca, a mosca na velha e a velha  
a fiar.

Estava a aranha no seu lugar, veio o rato lhe incomodar.  
O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.

Estava o rato no seu lugar, veio o gato lhe incomodar.  
O gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.

Estava o gato no seu lugar, veio o cachorro lhe incomodar.  
O cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a  
velha a fiar.

Estava o cachorro no seu lugar, veio o cavalo lhe incomodar.  
O cavalo no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a  
mosca na velha e a velha a fiar.

Estava o cavalo no seu lugar, veio o homem lhe incomodar.  
O homem no cavalo, o cavalo no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a  
aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.

Estava o homem no seu lugar, veio a mulher lhe incomodar.

---

<sup>29</sup> Na imagem, Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

A mulher no homem, o homem no cavalo, o cavalo no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.

Estava a mulher no seu lugar, veio a barata lhe incomodar.

A barata na mulher, a mulher no homem, o homem no cavalo, o cavalo no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.

*Éder sai de cena, atordoado.*

Estava a barata no seu lugar, veio o chinelo lhe incomodar.

O chinelo na barata, a barata na mulher, a mulher no homem, o homem no cavalo, o cavalo no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha...

*Viviane desmaia.*

**Toneco** – A velha se cansou! Ela desmaiou.

*Ouve-se um cacarejar de galo. Viviane se acorda e olha para os lados, curiosa. Entra Éder, como galo<sup>30</sup>. Passa pela cena e sai.*

*Toneco toca e Viviane canta, sentada em frente à empanada, procurando o galo com o olhar.*

Há três noites que eu não durmo, ola lá,  
pois perdi o meu galinho, ola lá.

Coitadinho, ola lá, pobrezinho, ola lá.

Eu perdi lá no jardim.

Ele é branco e amarelo, ola lá,  
tem a crista vermelhinha, ola lá,

bate as asas, ola lá, abre o bico, ola lá,  
ele faz qui-ri-qui-qui.



<sup>30</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

*Ouve-se um cacarejar de galo novamente. Viviane, procurando o galo, sai de cena. Éder entra como galo ao final da canção. Ele brinca com o público, cacarejando até dizer:*

**Galo** – Galinha choca comeu minhoca saiu pulando feito pipoca.

*Viviane entra, como galinha, muito espevitada. Conversa em “galinês” com o Toneco e depois com o público, até que vê o galo e fica encantada. Galo e galinha se paqueram e põem-se a dançar. Cantam:*



*//: O galo e a galinha foram à festa em Portugal.  
O galo foi de shorts e a galinha de avental.  
E é de frente pra frente e é de trás pra trás.  
E é de frente pra frente e é de trás pra trás. ://*

*O galo oferece uma linda minhoca para a galinha e pega outra para ele próprio. Os dois demonstram que acham as minhocas muito graciosas. Até que mostram que pretendem devorá-las<sup>31</sup> e vão para trás da empanada. Houve-se uma bagunça enorme. Gritos de fuga e protesto das minhocas, que se revoltam e conseguem fugir. Elas aparecem sobre a empanada.*



**Minhoca** – Ai, minhoco. Conseguimos escapar.

**Minhoco** – Foi por um bico.

**Minhoca** – Veja se eles estão vindo atrás da gente.

**Minhoco** – Não. Está tudo certo.

**Minhoca** – Fiquei tão nervosa.

**Minhoco** – Já sei. Vamos respirar juntos, bem fundo, assim a gente se acalma.

**Minhoca** – Vocês ajudam a gente? *(A plateia participa, respirando fundo três vezes.)*

**Minhoco** – Obrigado, crianças.

**Minhoca** – Me sinto bem melhor.

**Minhoco** – Minhoca, eu tenho algo importante a dizer.

<sup>31</sup> Nas imagens, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

**Minhoca** – Tem algo importante a dizer, então diz.

**Minhoco** – Mas é muito importante mesmo.

**Minhoca** – Então diz.

**Minhoco** – Mas é muito, muito, muito importante.

**Minhoca** – Então diz logo!

**Minhoco** – Tá bom. (*cantam.*)

**Minhoco** – Minhoca, minhoca, me dá uma beijoca.

**Minhoca** – Não dou, não dou, não dou.

(*Ela se vira e ele não vê.*)

**Minhoco** – Então eu vou roubar. (*Ele dá um beijo.*)

**Minhoca** (*dá um gritinho*) – Minhoco, minhoco, você é mesmo louco, beijou do lado errado. A boca é do outro lado.



*Repetem a canção e a cena. As minhocas saem, discutindo<sup>32</sup>.*

**Toneco** (*para o público*) – Pessoal, me digam uma coisa: o que o boi foi fazer no lago? (*Éder e Viviane entram em cena, interessados no assunto. Participação da plateia.*) Boiar.

**Viviane** – O que uma parede disse para a outra? (*participação*) Vamos nos encontrar ali no cantinho.

**Éder** – Quem é a mãe do mingau? (*participação*) A mãezena.

**Toneco** – Quem é a avó do mingau? (*participação*) A véia Quaker.

**Viviane** – Agora uma bem difícil, que vocês não vão acertar. Quem é o avô de mingau?

**Toneco e Éder** – O vô maltine.

**Viviane** – Ah, não! Então, mais uma: o quê um poste disse para o outro? (*participação*) Essa fiarada toda é sua?

**Toneco e Éder** – Mentira!

**Viviane** – Verdade!

**Toneco e Éder** – Mentira!

**Viviane** – Verdade!

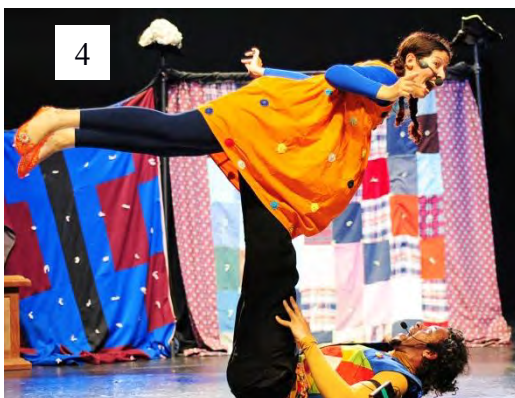
**Toneco e Éder** – Mentira!

**Viviane** – Assim até parece a barata mentirosa.

**Toneco e Éder** – A barata mentirosa!

<sup>32</sup> A foto das minhocas é de Christian Benvenuti.

Viviane e Éder formam a imagem da barata<sup>33</sup>. Toneco sola a canção. Viviane e Éder fazem o coro e a coreografia acrobática que ilustra as ações da barata. Cantam:



A Barata diz que tem sete saias de filó.<sup>34</sup>  
É mentira da barata, ela tem é uma só.  
//: Ah ra ra, ô ro rô, ela tem é uma só. ://

A Barata diz que tem um sapato de veludo.<sup>35</sup>  
É mentira da barata, ela tem o pé peludo.  
//: Ah ra ra, ô ro rô, ela tem o pé peludo. ://

A Barata diz que tem uma cama de marfim.<sup>36</sup>  
É mentira da barata, ela tem é de capim.

<sup>33</sup> Na imagem (1), Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>34</sup> Na imagem (2), Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>35</sup> Na imagem (3), Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>36</sup> Na imagem (4), Viviane Juguero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

//: Ah ra ra, ô ro rô,  
ela tem é de capim. ://

A Barata diz que tem um anel  
de formatura.  
É mentira da barata, ela tem é  
casca dura.

//: Ah ra ra, ô ro rô,  
ela tem é casca dura. ://

A Barata diz que tem o cabelo  
cacheado.<sup>37</sup>  
É mentira da barata, ela tem  
coco raspado.

//: Ah ra ra, ô ro rô,  
ela tem coco raspado.<sup>38</sup> ://

A Barata diz que tem uma irmã que é pianista.<sup>39</sup>  
É mentira da barata, a irmã dela é vigarista.  
//: Ah ra ra, ô ro rô, a irmã dela é vigarista! ://

**Éder** – Essa aí, eu sei quem é!  
Ficou devendo pro mestre André!

*Viviane e Toneco se surpreendem.*

**Toneco** – O mestre André!

*Cantam:*



<sup>37</sup> Na imagem (5), Viviane Jughero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>38</sup> Na imagem (6), Viviane Jughero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>39</sup> Na imagem (7), Viviane Jughero e Éder Rosa, em foto de Christian Benvenuti.





Foi na loja do Mestre André que eu comprei um violão:  
dom, dom, dom, um violão (*solo do Toneco ao violão*)<sup>40</sup>,  
dom, dom, dom, um violão.

//: Ai, olé, ai, olé! Foi na loja do Mestre André! ://

Foi na loja do Mestre André que eu comprei uma flautinha:  
flá, flá, flá, uma flautinha (*solo da Viviane na flauta doce*),  
flá, flá, flá, uma flautinha, dom, dom, dom, um violão.

//: Ai, olé, ai, olé! Foi na loja do Mestre André! ://



Foi na loja do Mestre André que eu comprei um cavaquinho<sup>41</sup>:  
klim, klim, klim, um cavaquinho (*solo do Éder no cavaquinho*),  
klim, klim, klim, um cavaquinho, flá, flá, flá, uma flautinha,  
dom, dom, dom, um violão.

//: Ai, olé, ai, olé! Foi na loja do Mestre André! ://

Foi na loja do Mestre André que eu comprei um tamborzinho:  
tum dum dum, um tamborzinho.

*Param a canção.*

**Toneco** – Cadê o tamborzinho?

*(Éder vai procurar no baú e não encontra nada.)*

**Éder** – A gente esqueceu.

**Toneco** – E agora?

*(Momento de constrangimento.)*

**Viviane** – Já sei! *(para o público)* Pessoal, vocês ajudam a gente?

*(Eles explicam a brincadeira ao público que passa a fazer o som do tambor<sup>42</sup>. Voltam a cantar.)*

Foi na loja do Mestre André que eu comprei um tamborzinho:  
tum dum dum, um tamborzinho, klim, klim, klim, um cavaquinho,

<sup>40</sup> Na imagem, Toneco da Costa, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>41</sup> Na imagem, Éder Rosa, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>42</sup> Na imagem, Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

flá, flá, flá, uma flautinha,  
dom, dom, dom, um violão.

//: Ai, olé, ai, olé! Foi na loja do Mestre André! ://

*A música ralenta. A luz deixa o ambiente acolhedor, como no início.*

**Viviane** – Gira a roda da memória,  
dia e noite, a vida inteira.

Canta, conta, reconta a história  
e recomeça a brincadeira.

*Toneco sola a cantiga **Roda Cutia** ao violão.*

*Os brincantes começam a cantar, inicialmente em andamento bem lento, aumentando a velocidade a cada repetição, até ficar bem rápido.*

//: Roda Cutia de noite e de dia,  
comendo melancia lá na casa da titia ://

*No início, Éder retoma a bandeja da primeira cena. A seguir, ele e Viviane giram, brincando de roda e depois, de corrupio<sup>43</sup>.*

*No ritmo frenético do final da canção, Toneco, Éder e Viviane dançam pelo palco e param subitamente, paralisando a ação e formando um totem de três cabeças.<sup>44</sup>*

**FIM.**

45



<sup>43</sup> Na imagem, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Bruno Gomes e Kati Wichinieski.

<sup>44</sup> Na imagem, Toneco da Costa, Éder Rosa e Viviane Juguero, em foto de Christian Benvenuti.

<sup>45</sup> Na página seguinte, ilustração de Monika Papescu, presente no livro **Jogos de inventar, cantar e dançar**.





BRANDO DE  
BRINCANTES

UFRGS

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas