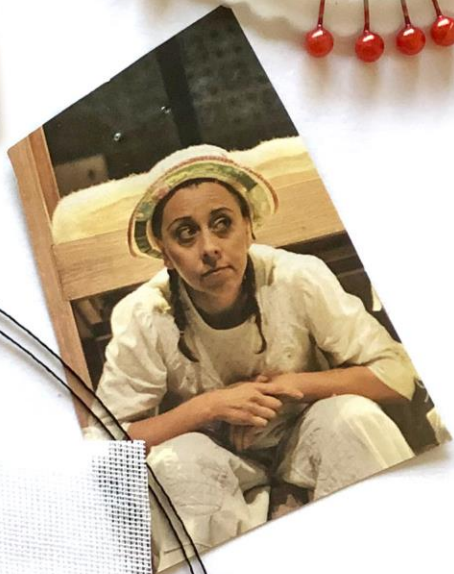


Simone Grande Jimenez Garcia Krotoszynski



...e Bicho  
...teiras do cc  
...queria muito  
...sua menina, Maria,  
...Labismina. C  
...sua felicid

...considera  
...Esta é a história de uma rainha  
...Depois de muito esperar ela concebe uma menina, Maria,  
...muito rico, decide pedir Maria em ca



# Tecer e Destecer Palavras: a narração de histórias na cena do grupo As Meninas do Conto

São Paulo  
2020

...nsista  
...Saci-Perere  
...as nunca imaginadas  
...ra cumprir essa tarefa elas com  
...vel Mula-Sem-Cabeça.  
...r onde galopa através da noite escu  
...tua encantada através da noite que  
...missão de levar  
...comadr

...e 29/04 ... 11h



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**Simone Grande Jimenez Garcia Krotoszynski**

*Tecer e Destecer Palavras: A narração de histórias na cena do  
grupo As Meninas do Conto*

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Krotoszynski , Simone Grande Jimenez Garcia  
Tecer e Destecer Palavras: a narração de histórias na cena  
do grupo As Meninas do Conto / Simone Grande Jimenez  
Garcia Krotoszynski ; orientador, Prof. Dr. Eduardo  
Tessari Coutinho .-- São Paulo, 2021.

210 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Narração de histórias 2. Teatro narrativo 3. Conto 4.  
Teatro de Grupo 5. Desmontagem Cênica I. Coutinho , Prof.  
Dr. Eduardo Tessari II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Simone Grande Jimenez Garcia Krotoszynski**

*Tecer e Destecer Palavras: A narração de histórias na cena do grupo As Meninas do Conto*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo

2020

Nome: KROROSZYNSKI, Simone Grande. J. G.

Título: **Tecer e Destecer Palavras: A narração de histórias na cena do grupo As Meninas do Conto**

Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas .

**BANCA EXAMINADORA**

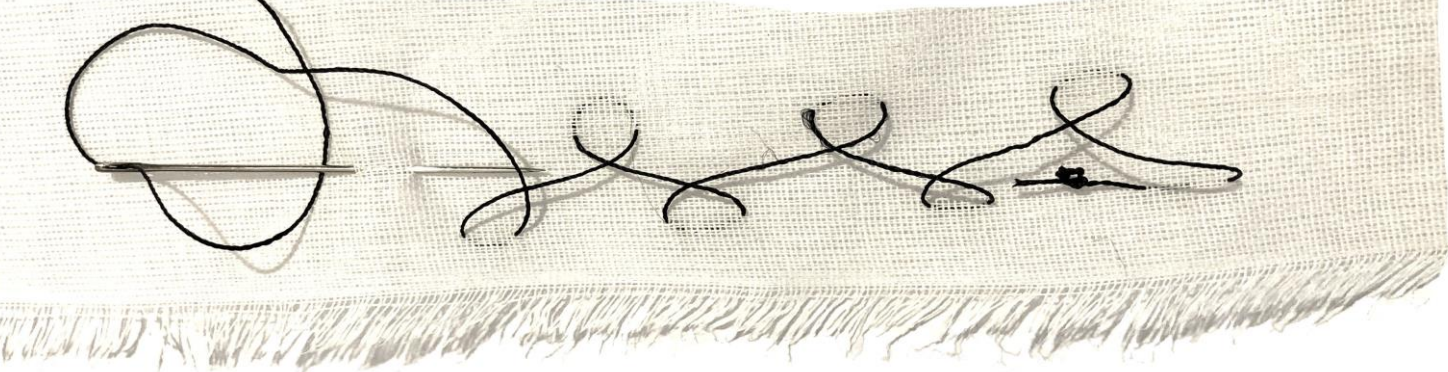
Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

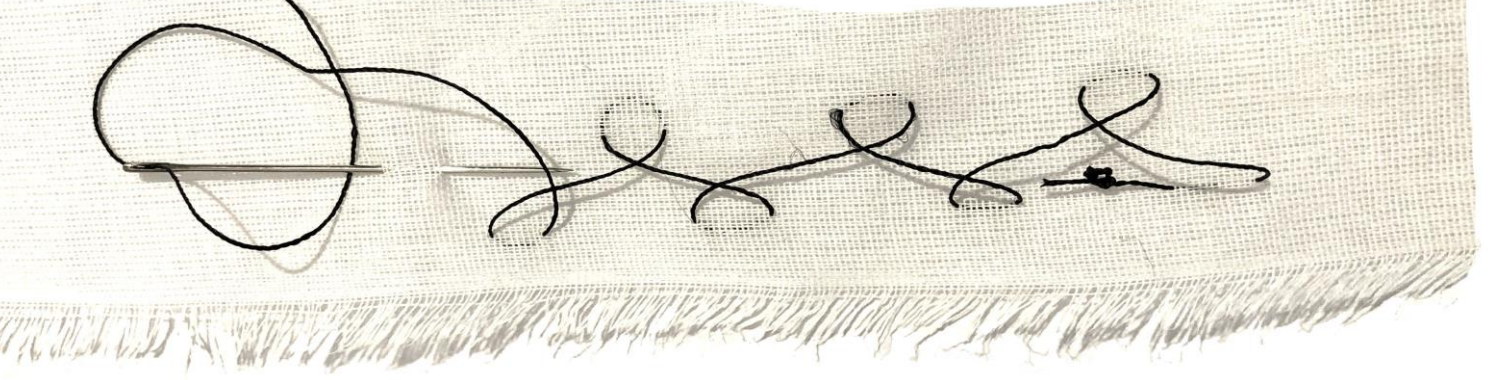
Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Aprovada em:

\_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_



*Ao meu amado companheiro Eric,  
que sempre está disposto a inventar  
e a tecer histórias comigo.*



## *Agradecimentos*

Inicio agradecendo ao universo e a vida, que tem me trazido tantas surpresas, e oportunidades de estar neste mundo como artista.

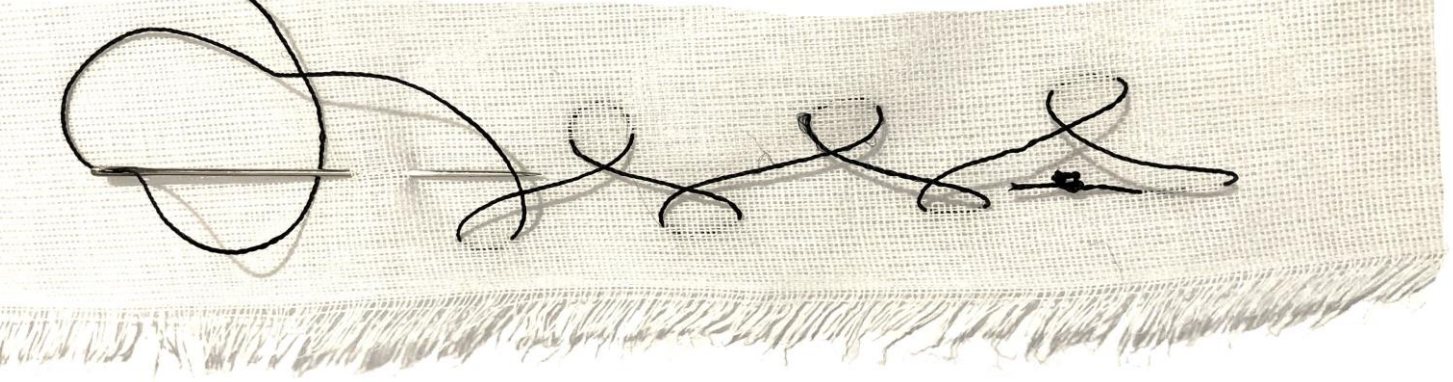
Agradeço a meu mestre Dr. Daisaku Ikeda por todos os ensinamentos, e por me ajudar a perceber que a cada dia devemos criar nossa história com coragem e alegria.

Um agradecimento especial ao meu orientador Dr. Eduardo Tessari Coutinho, que com seu entusiasmo e generosidade me ajudou nos caminhos tortuosos da pesquisa e da escrita, sempre disposto a ouvir e a conversar.

Aos meus filhos Lucas e Helena (minhas amadas e eternas crianças) que me dão a ver o que é ser mãe e como ser mãe.

Quero agradecer a oportunidade de ser avó do Joaquim e do Matheus, uma descoberta de amor profundo, generoso e paciente repleto de histórias para contar, principalmente as do Pedro Malazarte.

Quero agradecer a todas as pessoas que fazem e fizeram parte do grupo *As Meninas do Conto*, artistas maravilhosas(os) que costuraram seus saberes com alegria e afincio às histórias de antes e de agora - Kika Antunes, Luciana Viacava, Girlei Miranda, Eric Nowinski, Aderli Tringone, Daniela Schitini, Fernanda Viacava, Luciana Carnielli, Renata Flaiban, Marina Quinan, Gabriela Vilaboin, Cassiano Sidow Quilici, Débora Serretiello, Lilian de Lima, Fernanda Raquel, Fabiane Camargo, Danielle Barros, Lívia Sales, Helena Castro, Cristina Bosch, Débora Carolyne, Silvia Suzy, Rubens Rewald, Cristiane Poli Quito, Paulo Rogério Lopes, Antonia Matos, Carolina Bahiense, Lívia Golden, Regiane Moraes, Andrea Martins e Joice Portes. Em especial agradeço a querida Norma Gabriel por sua amizade e parceria e por me incentivar a fazer esta pesquisa. Agradeço aos memoriais escritos com tanto carinho por Eric Nowinski, Fernanda Raquel, Lilian de Lima e Norma



Gabriel, que contribuíram a refazer os caminhos criativos do grupo e que ajudaram a desfazer alguns nós da memória.

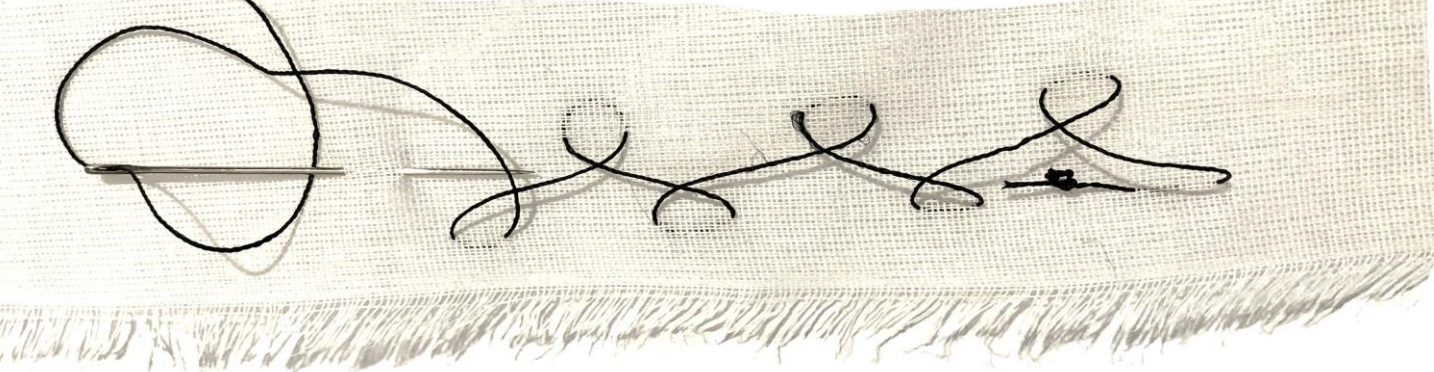
A todo o grupo de pesquisa do CEPECA/USP, Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, que sempre acolheu as dúvidas e inquietações de minha pesquisa. Especialmente a Márcia Azevedo, que ingressou no mestrado comigo e se tornou minha amiga e parceira nas etapas da pesquisa.

À Kamunjin Tanguelê, estimada companheira que auxiliou a construção textual e realizou a revisão desta dissertação.

Meu profundo agradecimento a todos os mestres e mestras que generosamente me conduziram aos caminhos da arte, do teatro e da narração de histórias.

Não posso deixar de agradecer à minha família querida, pai Tomás (que já não está mais aqui), mãe Devanir e irmãs: Cristiane, Cilene e Renata. Às minhas avós Maiva e Angeles e avôs João e Tomás, e a toda minha ancestralidade.

E por fim agradeço às muitas contadoras e contadores de histórias de antes que contaram e contaram e contaram suas histórias. Para que nós, contadoras e contadores de hoje possamos continuar a contar e a contar e a contar histórias.

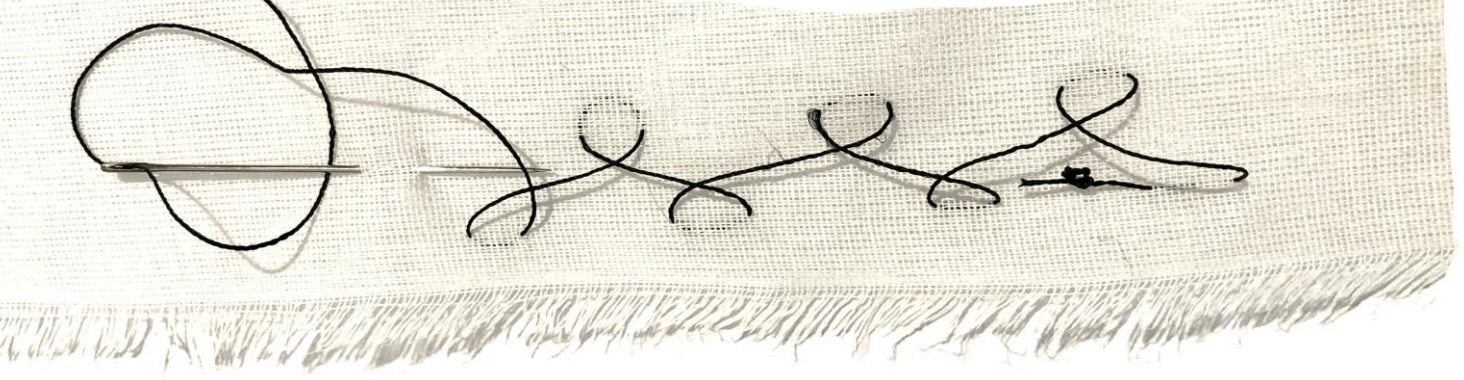


## RESUMO

KROTOSZYNSKI, Simone Grande J. G.. **Tecer e Destecer Palavras: a narração de histórias na cena do grupo As Meninas do Conto**, 2020. 208 f. Dissertação (Mestrado) Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP) apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2020.

Esta dissertação de mestrado deseja evidenciar os caminhos traçados pelo grupo paulistano *As Meninas do Conto*. O grupo, há 25 anos, se dedica a criar espetáculos narrativos tendo como fio condutor as experiências das integrantes como contadoras de histórias. Neste trabalho, verificaremos a maneira pela qual o grupo passou a codificar os elementos que compõe a poética da linguagem da narração de histórias, que se comunica através da oralidade, no vínculo estabelecido entre a palavra e o gesto, na relação direta com o público. Será possível também observar que a partir de contos oriundos da tradição oral, o grupo cria um teatro fragmentado, unindo elementos dramáticos e narrativos, no qual as atrizes, como *contadoras-atuadoras*, são elementos fundamentais para as criações. Passando pela análise das criações com histórias e dos procedimentos adotados em cinco espetáculos de repertório, buscou-se compreender e revelar as decisões estéticas, dramatúrgicas e cênicas do grupo. A pesquisa parte de alguns estudos sobre memória em culturas orais tradicionais a partir do texto de Hampaté Bâ (2010); o entendimento sobre o contador de histórias na modernidade e o declínio da transmissão de experiências pelo olhar de Walter Benjamim (1976), e também, a compreensão da memória no campo da ciência e da psicologia social, com Iván Izquierdo (2018) e Ecléa Bosi (2018). Propusemos também desvelar a pesquisa e toda a trajetória e memória deste coletivo através de uma performance, que se utilizou do procedimento de desmontagem cênica.

Palavras-chave: teatro narrativo, narração de histórias, conto, teatro de grupo, desmontagem cênica.

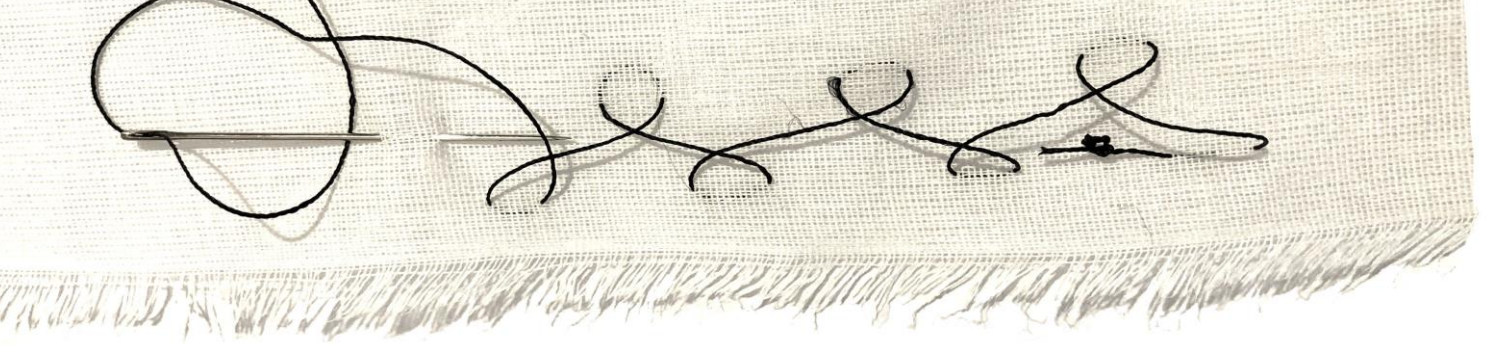


## ***ABSTRACT***

**KROTOSZYNSKI, Simone Grande J. G.. Tecer e Destecer Palavras: a narração de histórias na cena do grupo As Meninas do Conto, 2020. 208 f. Dissertation (Master's Degree) presented to the the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo, 2020.**

This master's dissertation aims to highlight the paths outlined by the São Paulo group As Meninas do Conto. The group, for 25 years, has been dedicated to creating narrative shows with the experiences of its members as storytellers as a guiding thread. In this work, we will verify the way in which the group began to codify the elements that make up the poetics of the language of storytelling, which communicates through orality, in the bond established between the word and the gesture, in the direct relationship with the audience. It will also be possible to observe that from short stories originated from oral tradition, the group creates a fragmented theater, uniting dramatic and narrative elements, in which the actresses, as tellers-players are fundamental elements for the creations. Going through the analysis of the creations with stories and procedures adopted in five repertory shows, it was aimed to understand and reveal the aesthetic, dramaturgical and scenic decisions of the group. The research is based on some studies about memory in traditional oral cultures from the text of Hampaté Bâ (2010); the understanding of the storyteller in modernity and the decline in the transmission of experiences through the eyes of Walter Benjamin (1976), as well as the understanding of memory in the field of science and social psychology, with Iván Izquierdo (2018) and Ecléa Bosi (2018). We also proposed to unveil the research and the whole trajectory and memory of this collective through a performance, which used the procedure of scenic disassembly.

**Keywords:** narrative theater, storytelling, short story, group theater, scenic disassembly.



## LISTA DE FIGURAS

### Linha do Tempo

Figura 1 - Logo do Grupo <i>As Meninas do Conto</i> .....	18
Figura 2 - Simone Grande na Sala do Conto, narrando <i>Um Boi Bunito</i> .....	18
Figura 3 - Simone Grande no espetáculo <i>Por Que o Mar Tanto Chora</i> .....	19
Figura 4 - Projeto de Fomento <i>Estações</i> - Espetáculo <i>Se Essa História Fosse Minha</i> com os grupos: <i>As Meninas do Conto, Furunfunfum e Cia Rodamoinho</i> .....	20
Figura 5 - Espetáculo <i>Pedro Palerma e Outras Histórias</i> : Cristina Bosch, Danelle Barrols, Livia Sales e Helena Castro.....	21
Figura 6 - Espetáculo <i>Bruxas, Bruxas... e mais Bruxas!</i> : Danielle Barros, Fernanda Raquel, Norma Gabriel, Cristina Bosch e Lilian de Lima .....	21
Figura 7 - Segunda sede do Grupo <i>Casa da História</i> .....	21
Figura 8 - Contadoras de Histórias em noite de Contos e Caldos: Fernanda Rapsarda, Fernanda Raquel, Letícia Liesenfeld, Fernanda Stein, Tininha Calazans , Marina Bastos e Renata Augusto .....	22
Figura 9 - Experimento Cênico, <i>Mil Mulheres e Uma Noite</i> realizado na <i>Casa da História</i> , cena da atriz Silvia Suzy .....	22
Figura 10 - Cartaz do Espetáculo <i>Mil Mulheres e Uma Noite</i> .....	23
Figura 11 - Inauguração <i>Casa da História</i> (atual sede), Eric Nowinski e Simone Grande .....	23
Figura 12 - Logo do Grupo <i>As Meninas do Conto</i> - 25 Anos .....	23

### Capítulo 1

Figura 13 - Geraldo Tartaruga ao centro mostra seu caderno com os títulos das histórias que contava, estou ao lado dele com minha filha no colo (2001) .....	62
---	----

### Capítulo 2

Figura 14 - Simone Grande no Planeta das Histórias contando um Conto Contemporâneo <i>Pomba Colomba</i> de Silvia Orthof .....	75
Figura 15 - Kika Antunes no Planeta das Histórias numa atividade com um grupo de crianças, vemos atrás dela o boneco utilizado na história <i>Tungo-Tungo</i> .....	81
Figura 16- Simone Grande, Kika Antunes e Girlei Miranda narrando o conto <i>Comadre Florzinha Conta a Mula Sem Cabeça</i> na Bienal do Livro .....	85
Figura 17- Parte da Equipe: Luciana Viacava, Aderli Tringoni, Girlei Miranda, Simone Grande e Kika Antunes, em meio aos diversos objetos utilizados nas narrações.....	88
Figura 18 - Simone Grande narrando <i>O Espelho Mágico/ 2017</i> .....	93
Figura 19 - Kika Antunes, Simone Grande e Luciana Viacava fazendo uma chamada para as apresentações na frente do palco da tenda.....	96
Figura 20 - Simone Grande e Kika Antunes na apresentação de <i>A Princesa Jia</i> .....	97

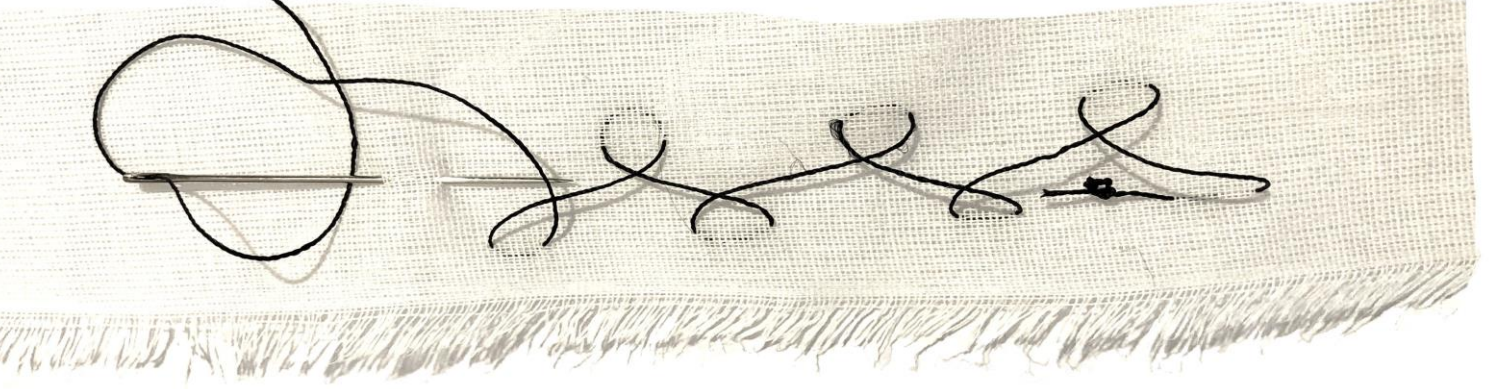


Figura 21 - Simone Grande e Luciana Viacava contando <i>Comadre Florzinha Conta a Mula Sem Cabeça</i> .....	98
Figura 22 - Simone Grande saindo de cena com as galinhas na apresentação de <i>Por Que o Mar Tanto Chora</i> .....	99
Figura 23 - Relato de Simone Grande, Sala do Conto .....	101
Figura 24 - Relato Renata Flaiban, Sala do Conto .....	102
Figura 25 - Relato Kika Antunes, Sala do Conto.....	103
Figura 26 - Simone Grande no Museu de Arte Moderna/ Higienópolis contando <i>Manezinho e os Pássaros</i> .....	106
Figura 27 - Norma Gabriel narrando <i>Senhor Palha</i> utilizando o boneco e as dobras de origami, na Sala do Conto. ....	111

### Capítulo 3

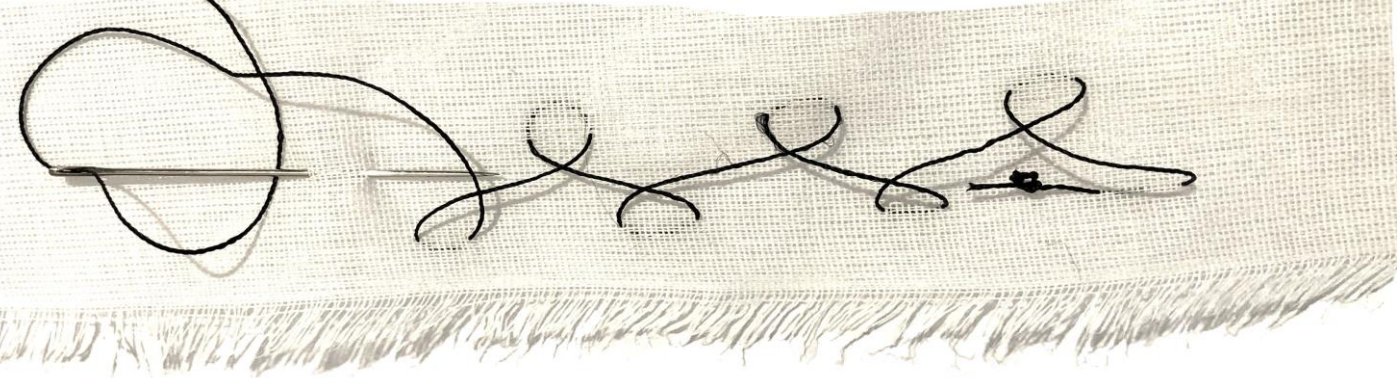
Figura 28 - <i>José</i> (Simone Grande), <i>Pedro</i> (Débora Carolayne) e <i>João</i> (Daniele Barros).....	129
Figura 29 - <i>João</i> (Danielle Barros) e a <i>Narradora</i> (Simone Grande) avistando o palácio da Jia .....	132
Figura 30 - A sapa <i>Jia</i> (Luciana Viacava) .....	134
Figura 31 - Girlei Miranda, musicista .....	138
Figura 32 - <i>Véio</i> (Simone Grande) .....	139
Figura 33 - Maria dançando com seu vestido da cor da mata com todas as flores (Simone Grande) .....	144
Figura 34 - <i>Rainha</i> (Fernanda Raquel), <i>Criada</i> (Norma Gabriel) e <i>Rei</i> (Simone Grande) .....	145
Figura 35 - <i>Maria</i> (Simone Grande) na cena do nascimento com sua irmã <i>Labismina</i> .....	148
Figura 36 - Kika Antunes manipulando o boneco da cobra <i>Labismina</i> , na cena final do espetáculo .....	150
Figura 37 - As velhas <i>Deduda</i> (Kika Antunes), <i>Beizuda</i> (Luciana Viacava) e <i>Pezuda</i> (Simone Grande).....	153
Figura 38 - Cena inicial onde se vê ao fundo o cenário de fios - <i>Menina</i> (Luciana Viacava) e a <i>Mãe</i> (Simone Grande) .....	154
Figura 39 - Cena do banquete <i>Deduda</i> (Kika Antunes), <i>Pezuda</i> (Simone Grande) e <i>Beizuda</i> (Luciana Viacava), ao fundo a <i>Criada</i> (Nina Blauth) .....	160
Figura 40 - As <i>Narradoras</i> Kika Antunes e Simone Grande .....	164
Figura 41 - As <i>Narradoras</i> na cena inicial - Girlei Miranda, Kika Antunes e Simone Grande .....	165
Figura 42 - Girlei Miranda na música, Erika Moura fazendo a Narração e Simone Grande como <i>Caio</i> .....	169
Figura 43 - <i>Bichão</i> o grande esqueleto .....	170
Figura 44 - As <i>Narradoras</i> Simone Grande e Antonia Matos na cena inicial .....	176
Figura 45 - Cena em que a <i>Avó</i> (Simone Grande) narra a história para sua neta .....	177
Figura 46 - Cena da aparição da Mula Sem Cabeça, as bonecas no chão, representam <i>Durvalina</i> e <i>Maricota</i> .....	180
Figura 47 - <i>Maricota</i> (Simone Grande) e <i>Durvalina</i> (Antônia Matos) na cena inicial da peça.....	181

*Todas as imagens que ilustram o projeto foram criadas por Aida Cassiano, artista visual, parceira do grupo As Meninas do Conto.*



## SUMÁRIO

<b>1 - Introdução</b> .....	<b>11</b>
<i>A caixa de costura</i> .....	<b>11</b>
<i>As tramas e trançados das Meninas</i> .....	<b>12</b>
<i>Uma linha que costura o tempo</i> .....	<b>16</b>
<b>2 - Capítulo 1 - Fiando Lembranças e Esquecimentos</b> .....	<b>25</b>
1.1 - Num lugar chamado Mali, na África Ocidental havia um <i>dieli</i> ( <i>griot</i> ).....	32
1.2 - Dizem que antigamente na Grécia... ..	43
1.3 - No tempo em que o narrador estava ameaçado... ..	54
1.4 - Foi um cientista que me contou esta história, ele diz que.....	65
<b>3 - Capítulo 2 - Desembaraçando as linhas para formar os novelos: a descoberta da Narração de Histórias como linguagem do grupo As Meninas do Conto</b> .....	<b>70</b>
2.1 - Planeta das Histórias .....	70
2.2 - Sala do Conto .....	86
2.3 - A Narração de Histórias em outros locais .....	104
2.4 - A Bolsa de fuxicos das Meninas .....	108
<b>4 - Capítulo 3 - Costurando os retalhos para fazer as peças: Contadoras-Atuadoras em Cena</b> .....	<b>116</b>
3.1 - Costurando e bordando os elementos 1: A Princesa Jia .....	127
3.2 - Costurando e bordando os elementos 2: Por Que o Mar Tanto Chora.....	140
3.3 - Costurando e bordando os elementos 3: As Velhas Fiandeiras .....	151
3.4 - Costurando e bordando os elementos 4: BUUUU!! A Casa do Bichão .....	161
3.5 - Costurando e bordando os elementos 5: Caminho da Roça .....	171
<b>5 - Capítulo 4 - O avesso da costura: A desmontagem cênica como proposta de reconhecimento de uma experiência</b> .....	<b>183</b>
4.1 - O avesso do avesso .....	197
<b>6 - Considerações Finais</b> .....	<b>198</b>
<b>7 - Referências</b> .....	<b>204</b>



### *A caixa de costura*

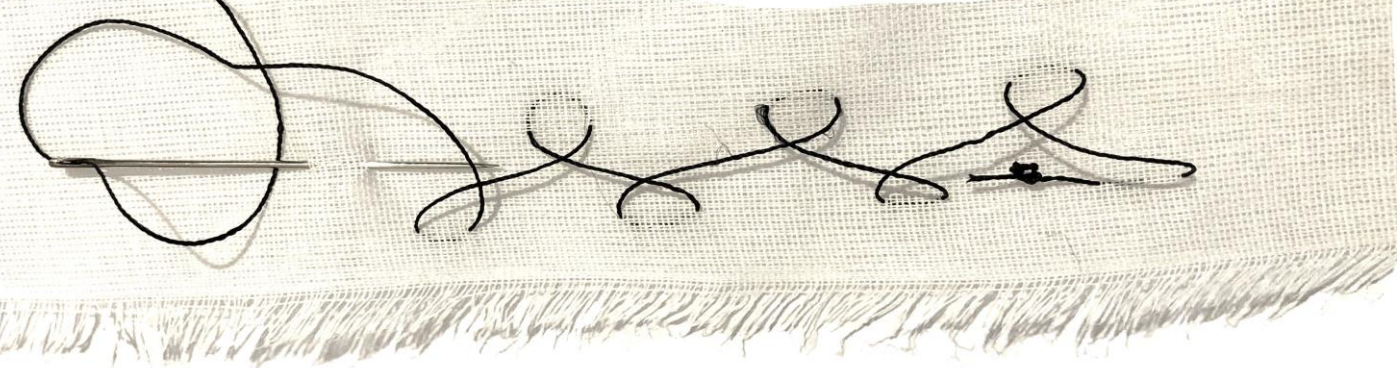
Abro minha caixa de costura e seleciono linhas e agulhas para costurar esta dissertação de mestrado. Junto os melhores tecidos, procuro fazer um corte apurado, dar os pontos necessários sem deixar que os fios se emaranhem (somente o necessário). Cuidadosamente, ponto por ponto as letras formam palavras que lentamente revelam o desenho bordado.

Sempre estive envolvida com fios, linhas, agulhas, tesouras e tecidos. O fazer com as mãos e a delicadeza das mulheres de minha família que costuravam como forma de superar a dura realidade de nossas vidas, me inspirou sempre. Ao costurarem teciam as suas próprias histórias, procurando reinventar poeticamente o mundo. E eu também costurava histórias, que eram tecidas magicamente a partir das linhas caídas no chão que formavam muitos desenhos. Dos pés ágeis e precisos que ao acelerarem o motor das máquinas podiam chegar a frente desta louca corrida. Dos retalhinhos que ao serem cortados, costurados, amassados ou dobrados modificavam meu mundo. E do pequeno dedal, fantástico objeto, que se transformava em taça para o grande brinde. A linha da imaginação solta pelo espaço e tempo.

Esta minha ancestralidade se faz presente no gosto pelo fazer artesanal, na possibilidade de olhar a vida como um tecido, um vasto campo a ser transformado e recriado. Transmutedi estas heranças em fazer teatral, buscando uma poética própria através das palavras, dos gestos, e da troca com o público.

Tecendo, destecendo, enredando, tramando e (re)inventando.





## *As tramas e trançados das Meninas*

*Deitada no chão, vejo as nuvens se moverem  
Ou será que sou vista por elas?  
Quem se move? Elas... ou eu?*

Esta sensação de não saber se movo o mundo ou se o mundo me move tenho até hoje.

...

*Os talheres e pratos conversavam,  
A voz de minha mãe soava entre estes ruídos.  
Palavras soltas saíam de sua boca,  
Ecoavam imagens em palavras...*

Minha mãe era a grande contadora de histórias de minha infância, inspiração sempre.

...

*A árvore vira ônibus,  
Chacoalha como se pulasse os buracos da rua.  
Corredor comprido, com outras árvores,  
Estas só árvores...  
Na mirada da motorista, o quintal como grande via*

O teatro que faço tem esta fonte de desejo, de transformar e de me reinventar aos olhos do público, de brincar de ser outras, transfigurar, metamorfosear.

...

*Ao som da máquina de costura de minha mãe,  
Costurava sonhos em forma de roupas,  
As bonecas voavam vestidas de fantasias.*

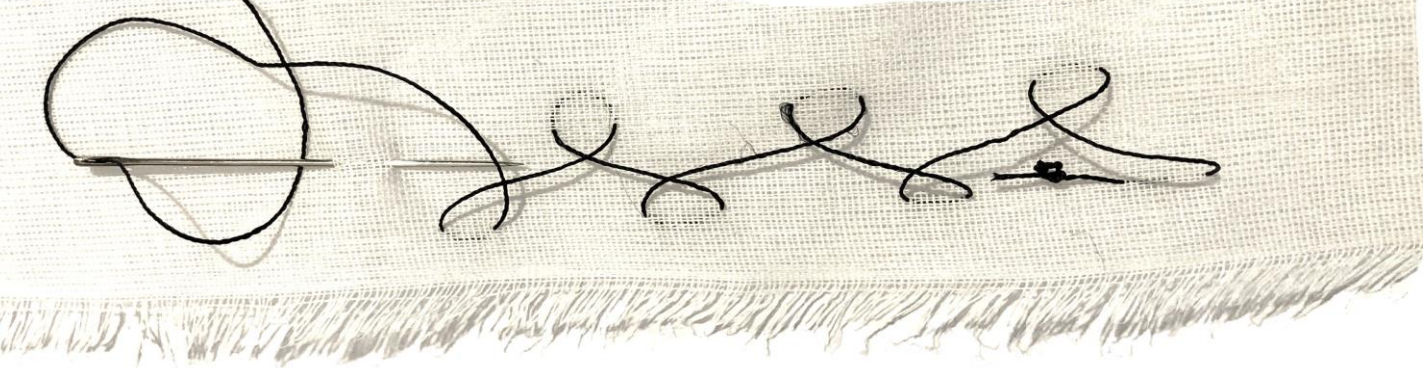
As linhas que me tecem e me narram.

...

*No vai do balanço, meus pés tentavam tocar o céu,  
No vem, juntava mais forças  
Me preparando para um novo vai*

Estar aqui e em outro tempo. O teatro e as histórias me deram este presente.

...



Evoco estas memórias de infância para entender quem sou hoje, buscando um fio que me narre, que me conte. E assim uno o passado e o presente, me recriando a cada nova mirada.

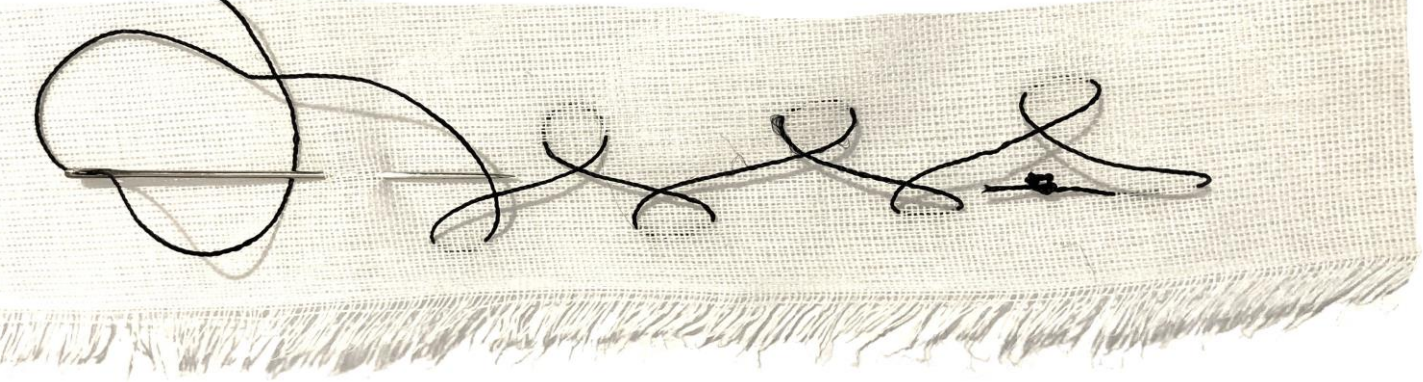
E daqui vejo uma artista, mãe, avó, filha que busca revisitar, investigar os processos de seu grupo *As Meninas do Conto*<sup>1</sup>, com o desejo de dar forma ao vivido. E, também, de me descobrir neste coletivo, onde algumas vezes me escondo, talvez com receio de me ver me vendo, ou de mostrar facetas desconhecidas. Busco minha voz, que emaranhada na trajetória do grupo e na vontade de brincar de esconder, ressoa baixo, algumas vezes a sussurrar.

Então estruturei minha pesquisa a partir da memória, da revisitação a estes lugares guardados pelo tempo (talvez empoeirados), buscando vestígios, marcas, sinais que pudessem evidenciar os processos criativos e os procedimentos adotados. Afinal são 25 anos de histórias que começaram a partir da palavra narrada, da relação próxima com o ouvinte, com os contos tradicionais e com o mar de possibilidades avistadas por esta linguagem.

O grupo em suas criações teatrais parte da experiência com a narração de histórias para então criar seus espetáculos. Aqui, trago o sentido da experiência que Larrosa tão bem define em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, como "[...] o que nos passa", "[...] o que nos acontece" (BONDÍA, 2002, p. 2), e se algo nos acontece, é por que alguma coisa nos afeta, nos mobiliza e nos inquieta, deixando suas marcas. Mergulhadas nestas linguagens, nos lançamos às descobertas e nos expusemos ao risco de sermos contadoras de histórias e atrizes.

---

<sup>1</sup>O grupo *As Meninas do Conto*, fundado por mulheres, mantém a premissa de ter em cena somente atrizes, garantindo a presença e o fazer por mulheres. Às vésperas de completar 25 anos de atividade, possui em seu repertório nove espetáculos e vinte e dois prêmios da crítica especializada, é reconhecido como referência na arte narrativa. Além dos espetáculos teatrais, apresenta-se com vasto repertório de histórias em eventos no Brasil e no exterior, tem publicações e edições de alguns dos textos encenados, e também de livros, Cd e documentários.

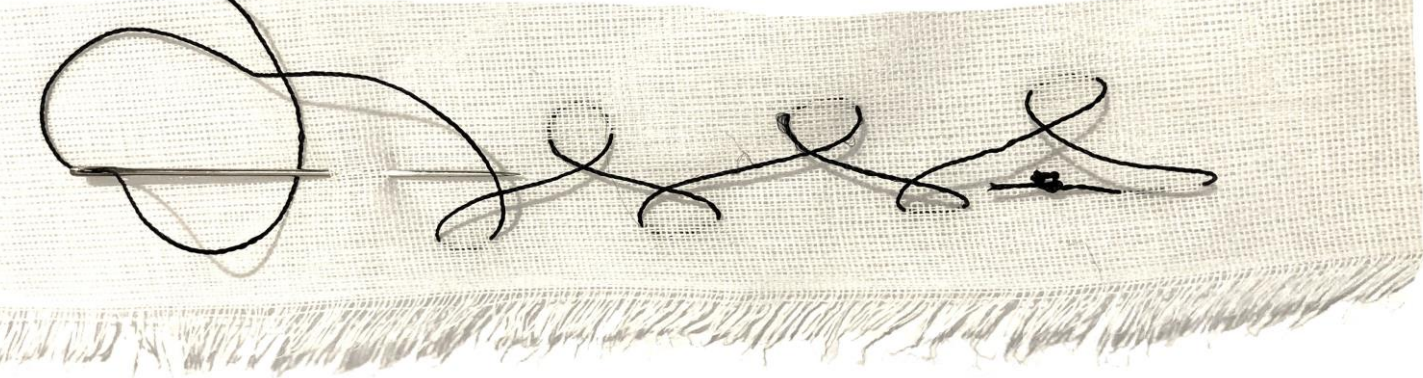


Assim, no primeiro capítulo, reflito sobre a importância da memória como morada imaginativa e criativa para o artista da cena e da palavra. Passo a fiar e a trançar, neste breve estudo, algumas lembranças dos processos do grupo evocadas com base no meu olhar no presente. Parto do entendimento de memória, do que lembramos e guardamos a partir da oralidade.

Amadou Hampâté Bâ, especialista em tradições orais africanas, traz todo seu conhecimento sobre a oralidade e a herança de saberes "[...] transmitidos de boca a ouvido e de mestre a discípulo ao longo dos séculos" (BÂ, 2017, p. 177). Revisito alguns conceitos sobre memória sob o ponto de vista das tradições gregas arcaicas, em que o poeta e o sábio garantiam a perpetuação da memória (*Deusa Mnemósine*). Para tal constatação, parto dos estudos de Marcel Detienne (1981) em seu livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga*, em que apresento como este entendimento foi se transformando ao longo do tempo, principalmente com o surgimento da *polis*.

Em seguida, faço um salto para compreender a narração e sua transmissão na contemporaneidade. Walter Benjamin em seus textos *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), ressalta o desaparecimento do contador de histórias no mundo contemporâneo e com ele a troca de experiências. E finalizo o capítulo trazendo elementos para entender alguns dos mecanismos que elucidam a formação da memória, seus aspectos básicos e seu funcionamento através da ciência, sob o prisma dos estudos do neurocientista e pesquisador Iván Izquierdo (2018), Coordenador do Centro de Memória da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e de Ecléa Bosi (2003), professora emérita que foi titular do Departamento de Psicologia Social, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Em seus estudos, Bosi analisa a substância social da memória.

No capítulo dois, passo a desembaraçar as linhas para formar os romances que revelam como o grupo *As Meninas do Conto* se encontrou com a linguagem da narração de histórias, tudo o que aprendeu na prática, como foi codificando estes aprendizados, criando seu repertório, se



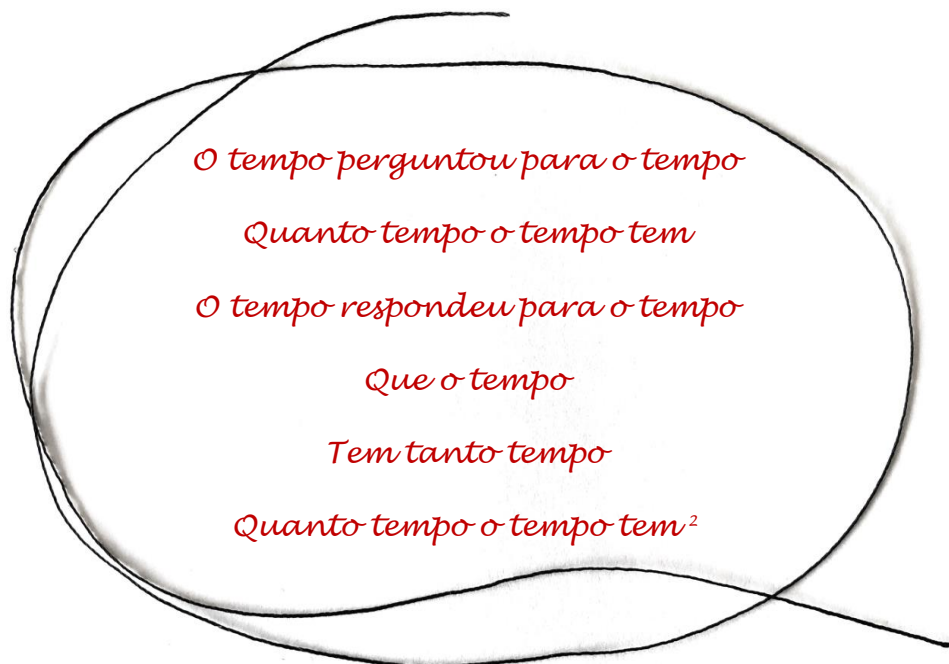
relacionando com objetos e bonecos e experimentando no corpo maneiras de contar histórias.

E com os novos feitos, no capítulo três, começo a costurar os retalhos para compor as peças teatrais do grupo. Uma linha feita de contos costura poeticamente as decisões estéticas e cênicas. E assim, bordamos os procedimentos narrativos e dramáticos, construindo a dramaturgia e a música, na busca de uma troca potente com o público. Então, faço um mergulho nas lembranças dos processos criativos do grupo para bordar e costurar cinco peças de seu repertório: *A Princesa Jia*, *Por Que o Mar Tanto Chora*, *As Velhas Fiandeiras*, *BUUUU!! A Casa do Bichão* e *Caminho da Roça*.

E no último e quarto capítulo, com o desejo de revelar o outro lado desta costura, apresento o avesso de minha trajetória no grupo *As Meninas do Conto*, ou o lado de lá, através de uma desmontagem cênica, procedimento que rememora o vivido, e desvela os pontos dados, apresentando escolhas, reconhecendo minha personalidade e incertezas. A desmontagem não é nem a averiguação nem o julgamento dos processos criativos, e sim, o seu íntimo, as escolhas, as dúvidas e indecisões, permitindo que se invertam os cânones tradicionais de uma montagem teatral.

Certamente se outra atriz do grupo se aventurasse a pesquisar esta trajetória, outros pontos, dobras, cortes, e costuras seriam feitas. Então, apresento nesta dissertação não só a singularidade de um grupo teatral paulistano, suas escolhas, processos, caminhos e criações, mas, também, o meu olhar sobre estas lembranças e experiências, me permitindo dar o espaço e tempo necessários para revisitar estas memórias.

## *Uma linha que costura o tempo*



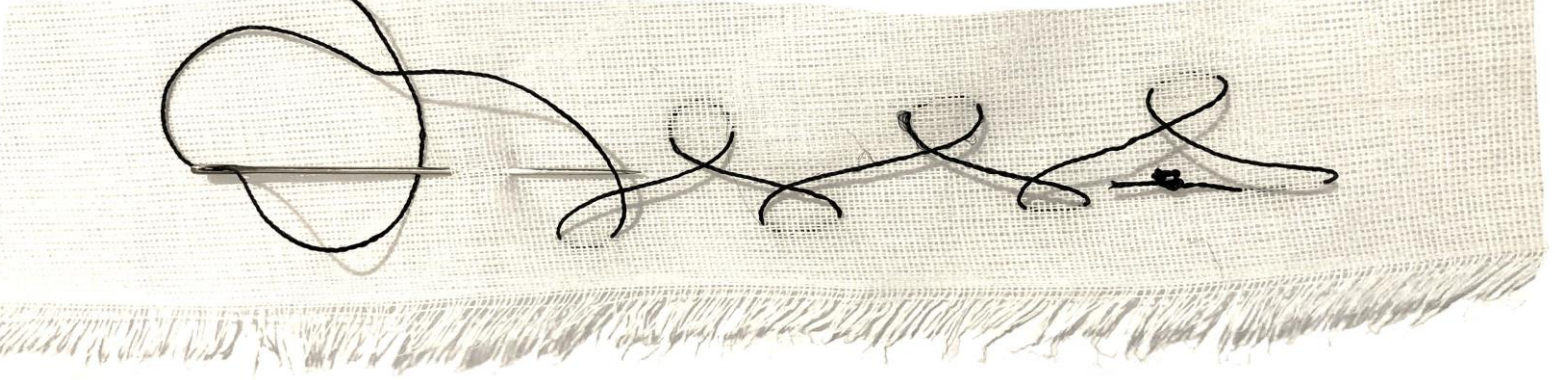
De que tempo falo? Do agora, do antes, do amanhã, do daqui a pouco? O tempo do relógio, o tempo do amor, o tempo de vida, o tempo de pandemia, o tempo que passa rápido, o tempo que não passa, o tempo do teatro, o tempo sem espetáculo, o tempo do encontro?

Ao refletir sobre o grupo *As Meninas do Conto* e sua trajetória inscrita no tempo, não pude evitar de materializar a imagem de uma linha no tempo. Pensei na linha. Pensei no tempo.

Mas não pensei numa linha reta, e nem única, mas sim numa linha formada por várias linhas com movimento, em caracóis, pequenos redemoinhos feitos de memórias. O tempo como ondas de lembranças sendo costurado com linhas que buscam fixar alguns pontos, algumas paradas. E, se observarem na linha do tempo, o grupo *As Meninas do Conto*, se inicia de maneira totalmente off-line e atualmente, re-existe de modo online.

---

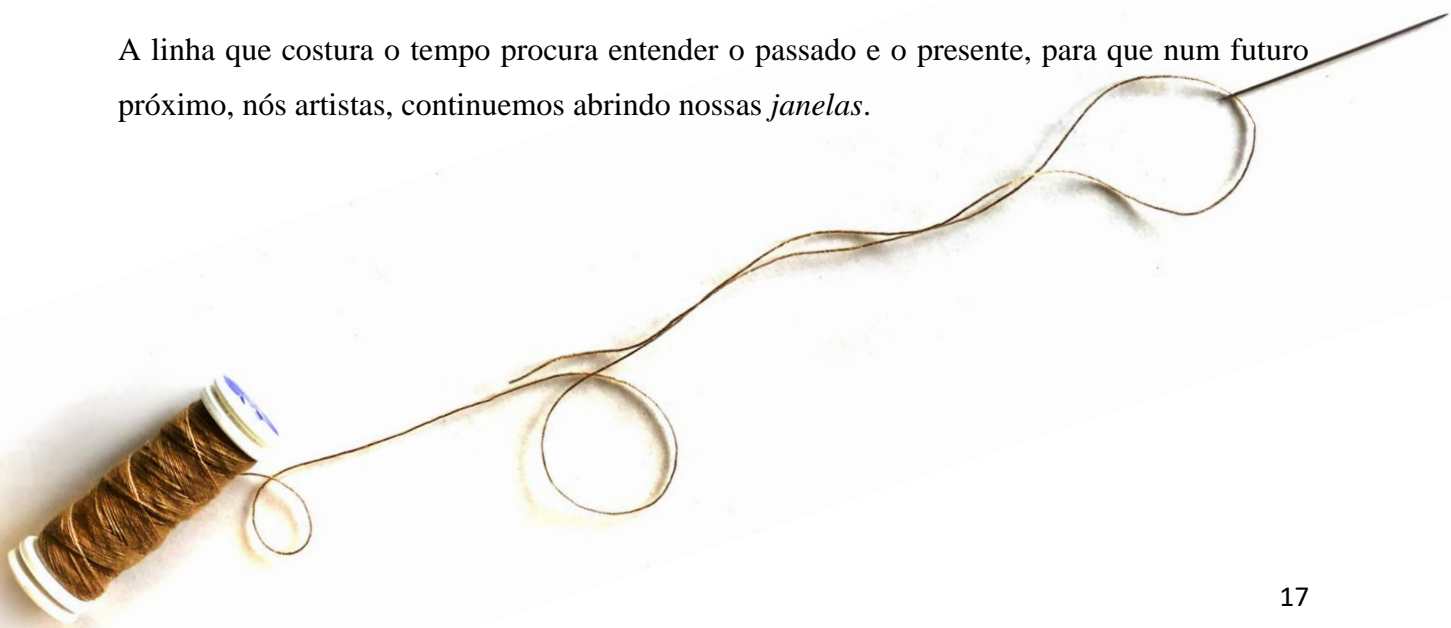
<sup>2</sup> Trava-Língua. Frases ou expressões que ditas repetidas vezes rapidamente fazem *travar a língua* de quem as pronuncia (CASCUDO, 2001, p. 695).



Olhando o caminho traçado por um grupo teatral paulistano que está prestes a completar 25 anos de existência, me dei conta de que o tempo passou. Considerando que o que faço afeta o mundo e que o mundo me afeta, busquei entrelaçar, outras linhas, outras camadas de memórias. Foi o que o tempo presente me trouxe, avistar a história do grupo numa perspectiva histórica: observando fatos do grupo no cruzamento com alguns acontecimentos políticos e sociais que de alguma forma influenciaram minha maneira de ver e fazer arte.

Estou terminando esta dissertação em meio a uma pandemia que paralisou toda a produção artística, pelo menos da maneira como conhecíamos. E os meios virtuais tem sido uma opção para não deixar que a arte nem os artistas morram. Através da internet conectam-se artistas e pessoas isoladas, que ao realizarem suas lives, mostram na intimidade de seus lares seus fazeres artísticos, quebrando as fronteiras entre público e privado. Estas são as janelas virtuais, mas temos também as *janelas* de nossas casas, que se transformam em *portas* de comunicação com o mundo exterior. Esta *janela* não depende de Wi-fi, necessita apenas da força humana para abri-la, assim um por do sol ou uma árvore florida se tornam telas, perfeitas obras de arte. As janelas se transformaram em palco e lugar de manifestações, um portal seguro para aproximar as pessoas. Estamos vivendo um momento totalmente inédito, tento entender como o teatro vai existir neste "novo normal", pós pandemia. Uma arte que depende da relação e da presença dos corpos no instante presente. Das respirações e transpirações conjuntas.


A linha que costura o tempo procura entender o passado e o presente, para que num futuro próximo, nós artistas, continuemos abrindo nossas *janelas*.



Ano	<i>As Meninas do Conto</i>	Memórias de acontecimentos
1995	Simone Grande e Kika Antunes iniciam um trabalho como contadoras de histórias no Projeto <i>Planeta das Histórias</i> da Editora Ática	A rede mundial de computadores chega ao Brasil e passa a fazer parte de nossas vidas. Iniciamos o grupo de maneira analógica, tivemos nosso primeiro computador em 1999
1996	Fundação do grupo <i>As Meninas do Conto</i> <sup>3</sup> 	
1997	O projeto <i>Planeta das Histórias</i> é interrompido abruptamente	Nascimento de minha filha Helena
1998	<i>Sala do Conto</i> no projeto Pão de Açúcar Kids <sup>4</sup> 	Artistas do teatro iniciam o movimento Arte Contra a Barbárie em São Paulo que culmina na criação da Lei de Fomento ao Teatro.

<sup>3</sup> **Fig. 1** - Logo do Grupo *As Meninas do Conto*. Fonte: Acervo do Grupo.

<sup>4</sup> **Fig. 2** - Simone Grande na Sala do Conto, narrando *Um Boi Bonito*. Fonte: Acervo do Grupo.

1999/2000	Narração de Histórias no MAM - Museu de Arte Moderna e em algumas livrarias da cidade. Apresentações experimentais de <i>A Princesa Jia</i> e <i>Por Que o Mar Tanto Chora</i>	O Bug do milênio - muitas histórias sobre o fim do mundo, mas nada aconteceu...
2001	Incêndio na <i>Sala do Conto</i> , o projeto termina, ninguém se feriu. Primeira sede: Galpão das Meninas	Inaugurados os Centros Educacionais Unificados (CEU), o grupo já circulou por todas as unidades
2002	Estréia <i>A Princesa Jia</i> e <i>Por que o Mar Tanto chora</i> . <sup>5</sup>  Projeto Formação de Público da SMC, com o espetáculo <i>A Princesa Jia</i>	Sancionada a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo
		
2003	Eventos na sede do grupo - Roda de Histórias e 1º Ciclo de Reflexão sobre a Arte Narrativa Projeto Formação de Público da SMC, com o espetáculo <i>Por que o Mar tanto Chora</i>	
2004	Estréia do espetáculo <i>As Velhas Fiandeiras</i>	

<sup>5</sup> Fig. 3 - Simone Grande no espetáculo *Por Que o Mar Tanto Chora*. Fonte: Acervo do Grupo.

2005	Projeto <i>As Meninas do Conto</i> - com apoio da Lei de Fomento ao Teatro Estréia do espetáculo <i>Papagaio Real</i>	7ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro - circulação com os espetáculos de repertório do grupo
2006/2007	Projeto <i>Estações</i> - com apoio da Lei de Fomento ao Teatro <sup>6</sup>  Realização do Projeto de Narração de Histórias <i>Quem Quiser Que Conte Outra</i>	11ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro Espetáculo <i>Se esta história fosse minha</i> / II Ciclo de Reflexão sobre a Arte de Contar Histórias  Mostra de Repertório - em parceria com o <i>Circo Teatro Musical Fufunfunfum</i> e <i>Cia Rodamoinho</i>
2008	Projeto <i>Caravana Noroeste</i> - com apoio da Lei de Fomento ao Teatro  Estreia do espetáculo <i>BUUUU!! A Casa do Bichão</i>	Nascimento de meu neto Joaquim  14ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro Circulação por várias regiões da cidade com repertório do grupo <i>As Meninas do Conto</i> , do <i>Circo Teatro Musical Fufunfunfum</i> e <i>Cia Rodamoinho</i> , além de oficinas, a publicação de um Fanzini e o Documentário <i>Caravana Noroeste</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&amp;v=d2mYPRVT OJA&amp;feature=emb_logo">https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&amp;v=d2mYPRVT OJA&amp;feature=emb_logo</a>
2009	O grupo passa por reformulações, saída de Kika Antunes	

<sup>6</sup> **Fig. 4** - Projeto de Fomento Estações - Espetáculo *Se Essa História Fosse Minha* com os grupos: *As Meninas do Conto*, *Furunfunfum* e *Cia Rodamoinho*. Fonte: Acervo do Grupo.

<p>2010</p>	<p>Estréia do espetáculo <i>Pedro Palerma e Outras Histórias</i><sup>7</sup>  Segunda Edição do Projeto quem <i>Quiser Que Conte Outra</i>  Realização do primeiro CD de histórias do grupo</p>	
<p>2011</p>	<p>Projeto <i>15 Anos de Histórias - Nossa contribuição com teatro para crianças na formação de público</i> - Apoio da Lei de Fomento ao Teatro</p> <p>Estreia do espetáculo <i>Bruxas, Bruxas... e mais Bruxas</i><sup>8</sup></p>  <p>Mudança de Sede - Casa da História<sup>9</sup></p> 	<p>Nascimento de meu segundo neto Matheus</p> <p>18ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro criação do espetáculo <i>Bruxas, Bruxas... e mais Bruxas</i></p> <p>III Ciclo de Reflexão sobre a Arte de Contar Histórias</p> <p>Mostra de Repertório e o Documentário <i>15 anos de Histórias</i>,  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sNaw8WE-Z80&amp;t=61s">https://www.youtube.com/watch?v=sNaw8WE-Z80&amp;t=61s</a></p>

<sup>7</sup> **Fig. 5** - Espetáculo *Pedro Palerma e Outras Histórias*: Cristina Bosch, Danielle Barros, Lívia Sales e Helena Castro. Fonte: Acervo do Grupo.


<sup>8</sup> **Fig. 6** - Espetáculo *Bruxas, Bruxas... e mais Bruxas!* : Danielle Barros, Fernanda Raquel, Norma Gabriel, Cristina Bosch e Lilian de Lima. Fonte: Acervo do Grupo.

2012	<p>Projeto <i>De Lá Pra Cá, De Cá Pra Lá - Expansão, Circulação, Intercâmbio e Formação de Público na Trilha Leste Sul</i> - apoio da Lei de Fomento ao Teatro</p> <p>Estreia <i>Contos e Caldos</i> <sup>10</sup></p> 	<p>23ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro</p> <p>Circulação com o espetáculo <i>Bruxas, Bruxas... e mais Bruxas/</i></p> <p>Criação do experimento cênico <i>Mil Mulheres e Uma noite</i> e Mostra de Repertório do Grupo. <sup>11</sup></p> 
2013	Circulação Petrobras - <i>Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas!</i>	
2014	Circulação Petrobras - <i>BUUU!! A Casa do Bichão</i>	Malala Yousafzai foi a mais jovem ganhadora do Prêmio Nobel da Paz. O espetáculo <i>Mil Mulheres e Uma Noite</i> inclui parte de sua história numa das cenas
2015/2016	Estréia do espetáculo - <i>Caminho da Roça</i>	Tentativa de extinguir o Ministério da Cultura, após fortes críticas é rapidamente restaurado



<sup>9</sup> **Fig. 7** - Segunda sede do Grupo *Casa da História*. Fonte: Acervo do Grupo

<sup>10</sup> **Fig. 8** - Contadoras de Histórias em noite de *Contos e Caldos*: Fernanda Rapsarda, Fernanda Raquel, Letícia Liesenfeld, Fernanda Stein, Tininha Calazans, Marina Bastos e Renata Augusto. Fonte: Acervo do Grupo.

<sup>11</sup> **Fig. 9** - Experimento Cênico, *Mil Mulheres e Uma Noite* realizado na *Casa da História*, cena da atriz Silvia Suzy. Fonte: Acervo do Grupo.

<p>2017</p>	<p>Estreia do espetáculo <i>Mil Mulheres e Uma Noite</i>, com apoio do Prêmio Zé Renato<sup>12</sup></p>  <p>The poster for the play 'Mil Mulheres e Uma Noite' features a central figure in a blue and white patterned dress, surrounded by a dense, colorful collage of text and imagery. The title is written vertically in a stylized font. Text on the poster includes 'De 07 a 22 de abril', 'Eventos gratuitos', 'ESPECTÁCULO para mulheres de 14 anos', 'Sexta às 20h e sábados às 19h', and 'MEDIACÃO DE LECTURA para crianças de 7 a 12 anos'. Logos of sponsors like 'PRÊMIO ZÉ RENATO' and 'SIGMUND' are visible at the bottom.</p>	<p>Lei de Fomento ao Teatro sofre ataques, diversos programas ameaçados</p>
<p>2018 / 2019</p>	<p>O Grupo enfrenta uma crise financeira e precisa mudar de sede</p>	<p>Entrada na Pós -Graduação em Artes Cênicas</p> <p>Extinto o Ministério da Cultura. Governo utiliza meios institucionais para suspender editais, rejeitar projetos e cortar financiamentos</p>

<sup>12</sup> Fig. 10 - Cartaz do Espetáculo *Mil Mulheres e Uma Noite*. Fonte: Acervo do Grupo.

<p>2020</p>	<p>Inauguração da nova sede<sup>13</sup></p>  <p>Em virtude da Pandemia todas as atividades grupo foram canceladas</p> <p>Contos e Caldos virtual - mensal</p>	<p>O mundo é assolado pelo vírus SARS-CoV-2</p> <p>Governo Bolsonaro já nomeou cinco secretários da Cultura em um ano e meio</p> <p>Mobilização de artistas para a criação da Lei de Fomento ao Teatro para as Infâncias e Juventudes</p> <p>Defesa da Dissertação de Mestrado<sup>14</sup></p> 
-------------	---	---

<sup>13</sup> **Fig.11** - Inauguração *Casa da História*, Eric Nowinski e Simone Grande. Fonte: Acervo do Grupo.

<sup>14</sup> **Fig. 12** - Logo do Grupo *As Meninas do Conto* - 25 Anos. Fonte: Acervo do Grupo.



## *Capítulo 1 - Fiando lembranças e esquecimentos...*

*Minha mãe contou para mim.*

*Eu vou contar para meu filho e para minha filha.*

*Que vão contar para seus filhos e filhas.*

*Assim ninguém esquece<sup>15</sup>.*

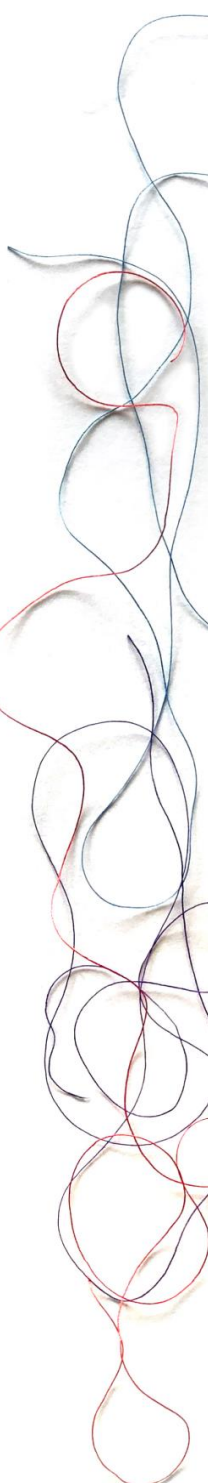
Ao iniciar os estudos e a escrita desta dissertação, me deparei com um assunto importantíssimo que definiria os rumos desta pesquisa: a memória. Me percebi num ato mnemônico, buscando em mim as lembranças de todo o processo do grupo *As Meninas do Conto*, e de como se deu a apropriação da linguagem da narração de histórias em cena e fora dela. Transitando entre experiência, aprendizado e memória, neste capítulo reflito sobre a importância desta faculdade humana como ferramenta imaginativa e criativa para o artista.

O grupo *As Meninas do Conto*, ao se apropriar dos contos tradicionais para suas criações, transita entre passado e presente, já que este material foi preservado através da oralidade e da memória das contadoras de histórias<sup>16</sup> anônimas. Durante os processos de criação, buscamos articular uma atualidade nos contos selecionados a partir da vivência e experiência

---

<sup>15</sup> Livre adaptação feita pela autora. Retirado do livro *O Ofício do Contador de Histórias*. (MATOS e SORSY, 2005, p. 157). Gosto muito deste verso usado pelo povo Maxacali como finalização de histórias. Tomei a liberdade de reescrevê-lo incluindo o gênero feminino.

<sup>16</sup> Quando me refiro ao contador de histórias de forma geral opto por utilizar o gênero feminino. Esta decisão se deu porque o grupo *As Meninas do Conto* é formado por mulheres, atrizes e contadoras de histórias; e, também, porque observo, a partir de minha experiência em encontros, eventos, publicações, festivais, etc., que as mulheres representam a maioria no cenário deste ofício. Faço isso sem desmerecer o brilhante trabalho executado pelos contadores de histórias.



de cada atriz do grupo. Assim, percebo que a memória é um tema que está presente na própria matéria de pesquisa: o conto, a narração de histórias e o teatro.

Vejo como este tema também está presente em vivências anteriores que se ancoraram em minhas experiências; falo do espetáculo *A Banda* (1996), dirigido por Cristiane Paoli Quito<sup>17</sup> e escrito por Rubens Rewald<sup>18</sup> a partir de depoimentos pessoais<sup>19</sup> das atrizes e atores do elenco. Este foi um de meus primeiros trabalhos como palhaça ancorado nas recordações.

Mas o que é, exatamente, esta faculdade que permite que lembremos das experiências acontecidas? Como nossa mente pode organizar e armazenar tanta informação? No mundo em que vivemos, nossa memória está em constante desvalorização devido ao ritmo apressado dos centros urbanos, somado ao avanço tecnológico e à facilidade de acesso aos meios de comunicação. Nós deixamos de fazer uma seleção do que desejamos realmente lembrar e do que não é importante reter na memória. Algumas ações simples da vida passam a não mais necessitar de nossa memória, como os números telefônicos que são armazenados em nossos smartphones e que, com apenas alguns toques, são selecionados em nossa lista de contatos, e as ligações são feitas. As redes sociais nos lembram de acontecimentos ocorridos há um, dois ou três anos atrás. Tiramos diversas fotos com a intenção de guardar ou

---

<sup>17</sup> Bacharel em Direito pela Universidade Mackenzie e Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral. Atualmente é diretora da Cia. Nova Dança 4 e professora da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP). Iniciou suas atividades teatrais pelas mãos de Antonio Januzelli, em 1977. Como diretora, pesquisa as intersecções entre as linguagens: teatro, dança, circo, teatro de bonecos e música. Sua formação é resultante de encontro com profissionais como Philippe Gaulier, Maria Helena Lopes, Francesco Zigrino, Tica Lemos, Neide Neves, Lu Favoretto, Rose Akras, Steve Paxton, Lisa Nelson, entre outros. Recebeu importantes prêmios, como Shell, APCA, FEMSA e o Governador do Estado da Cultura.

<sup>18</sup> Rubens Rewald é Professor Doutor da ECA/USP na área de Dramaturgia Audiovisual, escreveu e dirigiu os longas-metragens *Super Nada*, recebeu os *Prêmio de Melhor Ator no Festival de Gramado 2012*, *Prêmio Especial do Juri* e de *Melhor filme* na Mostra *Novos Rumos* no Festival do Rio 2012, *Prêmio FIESP de Melhor Direção* e *Melhor Ator Coadjuvante*, e *Corpo*, em 2007. Dirigiu também o documentário de longa-metragem *Esperando Telê*, em 2009, os documentários para a TV, *Rainha Hortência & Magic Paula*, em 2014 e *800M*, em 2016, além dos curtas *Cânticos*, entre outros. Em Teatro, escreveu várias peças como *O Rei de Copas* (Prêmio APCA 94), *A Banda* (Prêmio Apetesp 96), *Umbigo* (Prêmio Funarte de Dramaturgia 2001), *Bruxas, Bruxas... e mais bruxas!* (Grupo As Meninas do Conto, Prêmio APCA 12), entre outras. Lançou o livro *Caos/Dramaturgia* pela Editora Perspectiva.

<sup>19</sup> Depoimento Pessoal é uma terminologia técnica que define um modo de criação do artista contemporâneo. "Neste sentido, cada vez mais o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe dos personagens e, em seu próprio nome, assume a "cena" para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. Disponível em: <http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2012/06/depoimento-pessoal.html> , acesso em 12 abr. 2020.

perpetuar os momentos da vida, mas são tantas imagens que muitas vezes nem sabemos o que fazer com elas.

Ainda que o homem e a mulher contemporâneos tenham que se relacionar com as transformações tecnológicas constantes e com a inclusão destes meios em suas vidas, a memória continua sendo uma faculdade extremamente importante. Ela é o principal mecanismo da construção de nossa identidade social. A memória organiza e reconhece nossa humanidade, ela é a marca de nossa cultura. Formamos nossa memória individual a partir de um contexto particular de vivências, experiências, lugares e circunstâncias familiares e sociais. Mas há também a memória coletiva, formada pelos acontecimentos mais relevantes, que são preservados por serem julgados oficiais ou os mais importantes numa sociedade, são aquelas notícias que o poder público considera como fatos memoráveis e os priorizam em detrimento a outros que cairão no esquecimento (ou não).

De maneira mais abrangente, sabemos que o teatro e a memória estão intimamente ligados. O teatro é a expressão que pode absorver tanto a memória individual como a coletiva, lembrando fatos históricos e questões sociais, recriando lembranças, tocando em assuntos polêmicos vividos etc. O teatro só existe no momento presente, já que uma das características desta arte é sua efemeridade, pois assim que uma peça termina, literalmente ela acaba, só existirá nas lembranças de quem a viu ou de quem a fez. Outra questão que permeia este velho ofício é a prática constante da memorização e da repetição. Através da repetição o artista torna presente, no agora, uma ideia anterior, algo que já existiu e que estava gravado em suas lembranças. É comum nos processos do grupo *As Meninas do Conto*, após um período de repetições, o "deixar assentar" o trabalho para perceber o que permaneceu com o passar do tempo, entendendo que o que fica pode ser o vital. O tempo como agente fixador de memórias.

As contadoras de histórias também necessitam de suas lembranças para exercerem seu ofício. São comumente conhecidas como preservadores de memórias ao trazerem em seus relatos outros tempos, reiterando a memória coletiva. Quando incorpora ao relato sua experiência, afirma sua identidade e singularidade, tornando-se re-criadora destes contos. Em um texto oral há o estilo do conto em fricção com o estilo da intérprete no tempo presente, mas também há a história e a maneira única de dizê-la. Os relatos se atualizam na memória tanto da contadora de histórias quanto do público, criando uma variação única. O



passado brota no presente, tornando-se alimento criativo para a ficção. Para a contadora, esta atualização se dá desde o momento da escolha do conto, passando por sua criação e, por fim, tomando forma quando seu corpo, na relação com outros corpos, o retransmite. O público, por sua vez, ao ouvir uma história, não a recebe de forma passiva, se envolve a partir de sua experiência co-imaginando os acontecimentos, figuras e situações.

Outro ponto que me conectou fortemente com a memória e se fortaleceu durante o processo prático desta pesquisa: a criação de um experimento cênico. Parti da ideia de criar uma cena que revelasse não só sua própria construção, mas que retomasse os procedimentos e escolhas adotadas pelo grupo *As Meninas do Conto*. E que também pudesse evidenciar minhas características como criadora a partir da prática contínua em meu grupo. Com este desafio, decidi adotar o procedimento de desmontagem para a criação desta prática.

A desmontagem pode ser entendida como uma "estratégia artístico-pedagógica" (LEAL, 2018 p. 20), que envolve o artista e seu público. Para o artista é uma maneira de revisitar seus processos de forma consciente, de refletir sobre os procedimentos e maneiras de fazer. Apresentando buscas, motivações, símbolos, sinais, combinações que se iniciam muito antes do público conhecer a obra, e que muitas vezes não está concluída mesmo após sua estreia. Para o público em geral, esse procedimento pode ampliar seu conhecimento sobre processos teatrais desvelando toda a poética envolvida. Já para quem é da área das artes da cena ou da performance permite evidenciar escolhas, motivações e o artesanato contido na cena.

[...]as desmontagens não são a crítica ou análise de um processo artístico. Também não são operações negativas ou simples demolições. Mais do que desconstruir, interessa dialogar, para tanto será imprescindível determinada reconstrução do processo (DIÉGUEZ, 2018 p. 14).

Neste diálogo de reconstrução do processo, a rememoração do vivido é fundamental. Para desmontar é preciso fazer o caminho inverso, ou seja, montar, descobrindo neste "ir" e "vir"

das lembranças, o que será revelado. Esta metodologia me permitiu olhar para as diversas camadas que compõe a trajetória do grupo *As Meninas do Conto*: personalidades, fatos históricos, documentos, testemunhos, imagens, circunstâncias, técnicas, inspirações, condições etc.

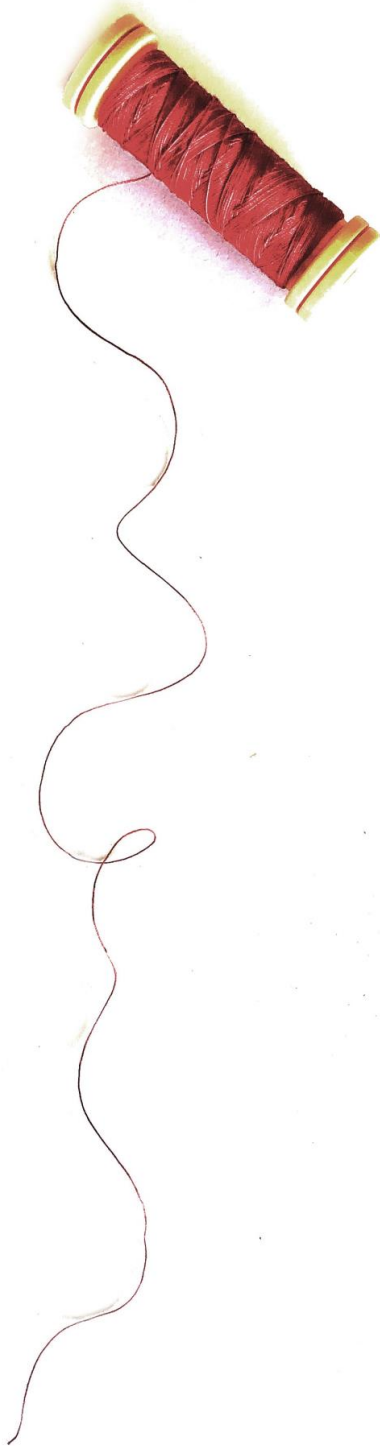
A desmontagem também propõe uma quebra nas fórmulas temporais das narrativas, já que procura desmontar os procedimentos, invertendo a ordem, selecionando, acrescentando ou retirando depoimentos. Não há uma fórmula, ou uma maneira única de realizá-la, o tecido que se formará está intimamente ligado às escolhas do artista a partir da rememoração da obra e do que deseja revelar.

Portanto, iniciei um estudo acerca da memória, buscando entender a singularidade desta experiência armazenada nas lembranças e vivências de um grupo teatral paulistano que está prestes a completar 25 anos de existência. Ao retomar toda esta trajetória revendo as imagens do grupo, lembrando os processos e as pessoas envolvidas, recupero não só minhas memórias individuais, minhas lembranças e emoções, mas também a de todas as pessoas que fizeram ou ainda fazem parte do grupo. Relembro como modo de resistência ao esquecimento e como forma de perpetuar uma história.

Diante desta responsabilidade, surgem algumas questões: O que devo lembrar? Quais caminhos me levam às lembranças mais próximas do acontecido? Como não impregnar minha narrativa de ficção? Os registros do grupo darão conta de rememorar sua trajetória? E para responder estas perguntas segui me questionando: O que é a memória afinal? Como ela é estudada em algumas áreas do conhecimento?

Aventurei-me neste trabalho a estudá-la a partir de alguns textos de filósofos, psicólogos, neurocientistas, cientistas sociais, assim como especialistas em tradições orais. Procuro entender os diversos modos de pensar e de falar sobre memória: o lembrar, o evocar, o memorizar, o contar, o fazer, o organizar, o arquivar, o criar, a arte, a técnica, o processo e o esquecer. Como a relação com o tempo, com a experiência, aprendizado, imaginação, reminiscências e as percepções de si e do outro se inscrevem nos modos contemporâneos de entender e preservar a memória.

O grupo *As Meninas do Conto*, ao escolher um conto popular em seus processos criativos, seja para uma apresentação de narração de histórias ou para criar um espetáculo, realiza um processo de estudos a partir de textos que foram registrados através da escrita e não da



oralidade. Isto na maioria das vezes, porém, já tivemos experiências de ouvir uma história e incorporá-la em nosso repertório, ou mesmo de ser o disparador da criação de um espetáculo (falarei mais adiante sobre isso<sup>20</sup>). Mas o fato é que a maioria dos contos foram registrados pela escrita, e o grupo realiza um trabalho inverso. Ou seja, uma transposição da escrita para a oralidade. Tanto contar como atuar pressupõe que a oralidade e a presença estejam envolvidas. Esta questão me fez olhar para duas sociedades orais: a africana e a grega, com o intuito de compreender conceitos de memória, sua importância nestas sociedades e como nos influenciámos a partir destas concepções.

No caso da cultura africana, entender como estas culturas tradicionais se perpetuam, já que ainda preservam a oralidade como forma de conhecimento, foi o motivo de minha visitação. Buscando entender o conceito de *dieli / griot* (contador de histórias), e da transmissão oral dos saberes, também de como as narrativas são preservadas com extrema fidelidade na memória coletiva de uma sociedade que ainda mantém fortemente a tradição oral, li o texto *A Tradição Viva* de Amadou Hampâté Bâ, especialista em tradições orais da região de savana do sul do Saara, publicado em 2010, no livro *História Geral da África I: metodologia e história da África* (Unesco /Mec). E Bâ, por ser um "mestre do clã" e um "filho legítimo da tradição oral, um diplomado da Grande Universidade da Palavra ensinada à sombra dos baobás, é uma autoridade das mais respeitáveis no assunto" (MATOS, 2005 p. 25). Também, porque a compreensão da linguagem da contadora de histórias para o Grupo *As*

*Meninas do Conto* atravessa esta pesquisa.

Além dos conceitos de memória, mnemotécnica, e a construção do pensamento de alguns filósofos gregos a partir das mudanças sociais e conseqüentemente de memória, busquei compreender os polos opostos e complementares de *Aléthea* (verdade) e *Léthe*

---

<sup>20</sup> Algumas histórias que fazem parte do repertório do Grupo *As Meninas do Conto* como: *A menina e o lobo* (contada por Dan Yashinsky), *O rapaz que não sabia contar histórias* (contada por Toumani Kouyaté), são alguns exemplos. Também a montagem do espetáculo *BUUUU!! A Casa do Bichão*, criado a partir de dois contos transmitidos oralmente: *Bichão* (contado por Geraldo Tartaruga) e *Os velhos* (contado por Dan Yashinsky).

(esquecimento). Parti, então, dos estudos de Marcel Detienne, em seu livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga* (1981), e de Ana Luiza Bustamante Smolka em seu texto *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural* (2000).

Também Walter Benjamin trouxe reflexões relevantes acerca da memória em seus escritos: *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), em que nos aponta o desaparecimento da contadora de histórias na modernidade e, conseqüentemente a extinção da transmissão de experiências através das narrativas, tornando o indivíduo mais pobre. "Benjamin relacionou alguns elementos de extrema importância na narrativa tradicional, como a experiência, a relação com o trabalho e o senso de utilidade dessas narrativas" (MATOS, 2005 p. 90).

Uma das questões de Benjamin em seu texto *Experiência e Pobreza* é: "Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?" (BENJAMIN, 1987, p. 114).

A fim de sanar uma certa curiosidade e de compreender alguns aspectos da memória no campo da ciência e da psicologia social, aproximei-me de dois pesquisadores: o cientista e pioneiro em estudos da neurobiologia da memória e do aprendizado Iván Izquierdo, que dirigiu o Centro de Memória do Departamento de Bioquímica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e Eclea Bosi, professora emérita que foi titular do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Izquierdo tem como objetivo principal apresentar informações sobre aspectos básicos das estruturas cerebrais, seus funcionamentos, as estruturas neuronais e os processos sinápticos envolvidos nas bases biológicas da memória. Os mecanismos que explicam a formação da memória no campo da ciência estão cada vez mais avançados e sua contribuição é enorme para todos os campos, inclusive a arte. Bosi explora o campo de experiência pessoal com os eventos do dia-a-dia, registrados na lembrança; o que interessa para ela é a história de cada um, construída ao longo da vida e a partir do cotidiano. A memória traduzida em palavras e que transmite uma experiência.

Em relação ao grupo *As Meninas do Conto*, procurei compreender sua história num contexto social mais amplo, olhando para a memória além das bordas das experiências do grupo.

## 1.1 - Num lugar chamado Malí, na África Ocidental havia um *dieli* (*griot*)<sup>21</sup>...

*Se queres saber quem sou  
Se queres que te ensine o que sei  
Deixa um pouco de ser o que tu és  
E esquece o que sabes  
Tierno Bokar*

Bâ, conclui seu texto *A Tradição Viva*, trazendo uma perspectiva complexa sobre a atualidade. Os líderes atuais governam com um pensamento herdado de modelos estrangeiros, povos que estão muito distantes da mentalidade e das leis africanas tradicionais. Os jovens urbanos, que fazem parte de uma minoria intelectual, afirmam que a tradição "[...] deixou de viver. São histórias de velhos!" (BÂ, 2015, p. 187). Por outro lado, uma grande parte da juventude culta vem se interessando cada vez mais sobre a necessidade de encontrar suas raízes a partir da retomada das tradições e valores tradicionais, ressaltando que as cidades do interior, que estão afastadas dos grandes centros urbanos, mantiveram a tradição viva com um número razoável de representantes. Mas não se sabe por quanto tempo, já que vivem a grande questão que é da "*ruptura da transmissão*" (BÂ, 2015, p. 187). E que se deu a partir de vários fatos: a guerra de 1914 levou os jovens a irem combater na França fazendo com que muitos deles nunca mais voltassem, deixando o país justamente no momento que passariam pelos ritos do conhecimento ancestral; os que ficaram tiveram que estudar em "escolas de brancos", separando-os das tradições; as escolas tradicionais e

---

<sup>21</sup> Utilizo a palavra *dieli* ou *griot* a partir da compreensão de seu papel e sua função social nas sociedades da África Subsaariana. Amadou Hampâté Bâ em seu texto se utiliza destas duas palavras quando se refere aos animadores públicos, ressaltando que na língua Bambara o correto seria dizer *dieli* "espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família" (BÂ, 2017 p.174). Keu Apoema nos revela como os africanos da cultura mandingue preferem ser chamados no conto *A Lenda do Djeli/Griô*: "Ele (François Mose Bamba) começou me dizendo que preferia a palavra djeli em vez de griô, que é como este se reconhece na própria língua. Na cultura mandingue, forte presença no Mali e em vários países circunvizinhos, os djelis pertencem ao conjunto de castas chamado Tontan, ligado à arte, à palavra e ao conhecimento. Neste grupo também estão os ferreiros, os pescadores e aqueles que trabalham com a madeira. Djeli significa sangue e esta é a casta dos mestres da palavra, seja ela falada ou cantada" disponível em <https://keu.apoema.art.br/2012/08/28/a-lenda-do-djeligrio/>, acesso 13 jan. 2021.

religiosas contribuíram para este aniquilamento; e, por fim, a educação moderna que contribuiu com o processo de aculturação.

Bâ constata que hoje estamos diante da *última geração de grandes depositários*, e que os próximos anos serão decisivos para a preservação da memória através da coleta destes saberes. E que se esses ensinamentos forem perdidos, os "[...] monumentos vivos da cultura africana terão desaparecido, e junto com eles, os tesouros insubstituíveis, de uma educação peculiar, ao mesmo tempo material, psicológica e espiritual fundamentada no sentimento de unidade da vida e cujas fontes se perdem na noite dos tempos". (BÂ, 2017 p. 188).

Ao me colocar diante dos problemas que Bâ apresenta sobre as tradições e as relações com as cidades, me volto para minha própria história e minha conexão com São Paulo, esse centro urbano onde nasci. Toda minha vida vivi nesta urbe, e foi justamente numa cidade "grande" que me aproximei das histórias e do teatro. Sabemos que a velocidade, o trânsito, a desigualdade, o dinheiro e a falta dele, as multidões no metrô, a pressa, a violência, são assustadoras. Aqui, as experiências e encontros são atropelados pelas urgências. Mas também, foi nesta cidade que aos poucos fui tecendo uma maneira de sobrevivência, e a arte me trouxe esta possibilidade através do sensível, do encontro com a palavra e da humanidade que pode surgir por meio dela. O grupo *As Meninas do Conto* nasceu neste contexto com o desejo de compreender a linguagem da narração de histórias na relação com o teatro, transitando entre o tradicional e o contemporâneo.

Não há nenhuma maneira de compreender a história africana e o espírito de seus povos que não seja através da herança transmitida de "[...] boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos" (BÂ, 2017, p. 155). Bâ afirma que as palavras não são utilizadas sem prudência, são um valor moral fundamental, possui caráter sagrado e sua origem é divina. Nestas sociedades orais não só a memória é mais desenvolvida, como a relação com a palavra é mais forte. Somos a palavra e a palavra testemunha quem somos.

A tradição oral africana não se limita à transmissão dos mitos, histórias e lendas, nem aos relatos históricos, ela é "[...] a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos." (BÂ, 2017 p. 156). A tradição oral "É conhecimento total" (BÂ, 2017 p. 156). Está fundada na experiência conduzindo as pessoas às suas totalidades, está plenamente ligada à vida cotidiana, promovendo a visão de um mundo muito específico onde todas as

coisas se religam e inter-relacionam. Ou seja, a história não está separada das pessoas, e vice-versa.

A cosmogonia africana apresenta um mito<sup>22</sup> de criação do universo e do homem, que conta que quando *Maa Ngala*, o Ser supremo, sentiu a necessidade de ter alguém para conversar, criou o primeiro ser humano, *Maa*, que recebeu de herança o dom da Mente e da Palavra. "Iniciado por seu criador, mais tarde *Maa* transmitiu a seus descendentes tudo o que havia aprendido, e esse foi o início da grande cadeia da tradição oral." (BÂ, 2017, p. 159). Todas as forças e vibrações depositadas por *Maa Ngala* permanecem silenciadas, numa quietude dentro de *Maa*, até o instante em que ele decide falar. Neste momento, as forças divinas são animadas e começam a vibrar: primeiro vibram como pensamento, depois como som e, por fim, como fala. A fala é força, movimento, vida, criação. Através do som das palavras e de seu ritmo, *Maa* movimenta o mundo. Num primeiro momento a palavra é quietude, mas mesmo em repouso ela está lá nos nutrindo em seu silêncio. Depois passa a ser vibração reverberando em nosso corpo e mente para, então, sair carregada de vida e de energia, vibrando e pulsando para além de nossos corpos. Como quando jogamos uma pedra na superfície de um lago e vemos as ondas simétricas e circulares se propagarem em círculos a partir do centro: a pedra, que é o ponto central, carrega toda a força e energia de quem a arremessou. No nosso caso, a palavra seria a pedra ecoando e espalhando toda a potência de quem a pronunciou.

Os tradicionalistas<sup>23</sup>, ou *conhecedores*, são mestres guardiões dos segredos das ciências e da vida, herdeiros das palavras sagradas e encantatórias, "[...] geralmente dotados de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados, transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos." (BÂ, 2017, p. 161), e, mais do que qualquer coisa, obrigam-se a respeitar a verdade, e jamais devem mentir.

Bâ nos apresenta a diferença entre os tradicionalistas - *doma* e os *dielis / griots*. Os primeiros têm a função de ensinar enquanto divertem, se colocando à frente da audiência, transmitindo os conhecimentos herdados da cadeia de seus antepassados. Os *doma*, antes de falar, em sinal de respeito, se voltam à alma de seus ancestrais solicitando que venham assisti-los com

<sup>22</sup> "Tirarei os exemplos que me apoio das tradições da Savana do Sul do Saara (que antigamente era chamado de Bafur e constituía as regiões da Savana da antiga África ocidental francesa)" (BÂ, 2015, p. 157).

<sup>23</sup> "O termo "tradicionalista" significa aqui *detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral*" (BÂ, 2017, p. 156).

a intenção de evitar que "[...] a língua troque as palavras ou que ocorra um lapso de memória, o que o levaria a alguma omissão." (BÂ, 2017, p. 164). Também podem solicitar que testemunhas confirmem o que dizem, como fiscais, para que os *doma* não sejam traídos por sua língua.

Os *griots*, que pertencem a casta dos *dieli*<sup>24</sup>, são contadores de histórias, menestréis que com a música, a poesia e os contos animam e entretém o público. "Para estes a disciplina da verdade não existe" (BÂ, 2017, p. 164), eles não têm o compromisso de relatar um acontecimento exatamente como aconteceu, mantendo uma fidelidade à memória dos ancestrais. Podem inventar ou embelezar os fatos, são ousados e debochados<sup>25</sup> como tartufos, seu compromisso maior é com a diversão do público<sup>26</sup>.

Este conceito de *dieli* ou *griot* que Bâ nos apresenta se aproxima muito da maneira como o grupo *As Meninas do Conto* entende o ofício de contar histórias, com a diferença de não sermos contadoras de histórias da tradição, e sim da cidade. Nosso imaginário, como um grupo de mulheres, artistas, brasileiras, que vivem no meio urbano e que contam histórias, é muito diverso. As histórias nos chegam a partir da escrita, das palavras fixadas num livro e não da oralidade e do encontro entre os corpos. Fazemos, então, este caminho de volta ao corpo, animando-o através da palavra, e que segundo *Maa Ngala*, quando deixamos que o corpo em movimento seja instrumento de fala, ele também será um meio de comunicação artística.

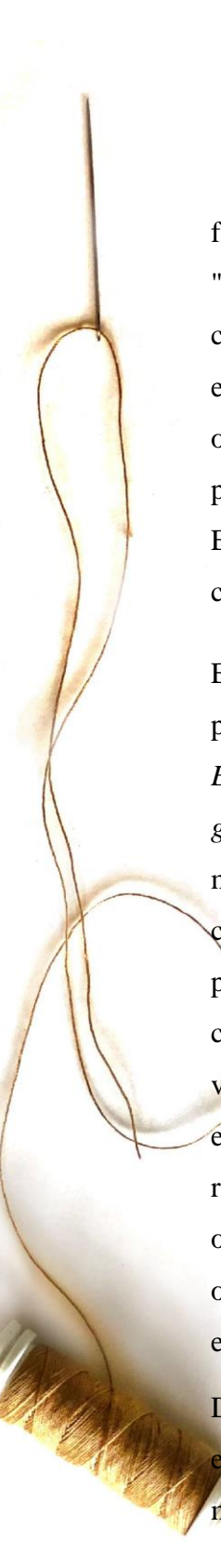
Quando iniciamos nossas descobertas para contar histórias, pouco sabíamos desta arte. Não conhecíamos nenhuma contadora, fosse tradicional ou da cidade. Tudo era feito de maneira empírica, a partir de experiências e experimentações, procurando compreender esta arte a partir das nossas urgências e vivências no presente. Buscávamos, em nossas tradições individuais, entender o que nos conectava com cada história. As integrantes já haviam passado por algumas vivências a partir da cultura popular: as cantigas de roda, os jogos teatrais e tradicionais e brincadeiras, a percussão e danças tradicionais como o coco e a capoeira. Assim, incluíamos nas histórias estas experiências que modificavam as nossas

---

<sup>24</sup> "O nome *dieli* em bambara significa" sangue". De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções" (BÂ, 2015, p.175).

<sup>25</sup> Estas são as características gerais de um *griot*, mas Bâ ressalta que nem todos são cínicos e debochados.

<sup>26</sup> "O *griot* - como se diz - pode ter duas línguas" (IBIDEM: 164).



formas de narrar: inserindo rimas, ou jogos, ou mesmo criando canções<sup>27</sup>, também "inventando" ou "embelezando" algumas passagens do conto. Com este procedimento começamos a perceber que criávamos as nossas versões das histórias, sem mudar seu esqueleto, seu fio condutor, mas acrescentando ou retirando falas, adicionando músicas, objetos, rimas e jogos que provocassem alguma interação com o público, e que também pudesse se conectar com as experiências individuais de cada atriz (nossas ancestralidades). Esta práxis estava associada à nossa vivência no teatro e não exatamente à linguagem das contadoras de histórias.

Em 2006, tive a oportunidade de ter um encontro que me trouxe um novo olhar sobre a palavra e a escuta: fiz um workshop com o *griot* Sotigui Kouyaté<sup>28</sup> chamado *Práticas para a Escuta: A Comunicação e a Sensibilidade*. Era a primeira vez que encontrava um *dieli / griot*. Sotigui era ator, diretor, contador de histórias, músico, conselheiro, trabalhou durante muitos anos com o diretor Peter Brook. O *griot* também tem a função de transmitir o "[...] conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence" (BERNAT, 2013, p. 51), e no workshop, havia um profundo empenho por parte de Sotigui de se comunicar com todos e todas, a partir de sua experiência e ancestralidade. E, através dos jogos e vivências que fizemos e histórias que ouvimos, Sotigui solicitava sempre que o foco estivesse no encontro com o outro, e na potência da escuta, e que se realmente reconhecêssemos sua presença, o jogo se tornaria mais fácil. Eu o observava, com a oportunidade de rever coisas em mim, me percebendo no grupo, caminhando ao encontro do outro. Eu passei a me perguntar se escutava as pessoas realmente ou se acreditava que as escutava.

De maneira simples, mas profunda, Sotigui dizia que acreditava no encontro com as pessoas, e que isso nos permitia olhar para nossas potencialidades únicas como seres humanos."O mais importante todos os dias é ir em direção ao melhor de si mesmo"<sup>29</sup> (informação verbal).

---

<sup>27</sup> Esta ainda é uma prática do grupo, muitas das histórias possuem canções que foram criadas especialmente para elas. Também é marca de nossos espetáculos.

<sup>28</sup> "*Dieli / griot*, contador de histórias, ator e músico. Os Kouyaté pertencentes ao povo malinca, são, desde o início, os griots do antigo Império Mandinga, desde o século treze, passando de pai para filho o conhecimento ancestral, segundo a tradição oral da África Ocidental" (BERNAT, 2013, p. 50). Sotigui faleceu em 2010, na França.

<sup>29</sup> Informação Verbal feita por Sotigui no workshop *Práticas para a escuta*.

Bâ também afirma que, numa apresentação, o público pode perguntar ao contador de histórias:

- "É uma história de *dieli* ou uma história de *doma*?" (BÂ, 2017, p. 178).

Se a resposta for *dieli*, o público pode esperar uma história inventada, ou com fatos que não correspondem com a verdade. Mas, se por outro lado o contador responder *doma*, o público saberá que se trata de uma história que tem o compromisso com a verdade e a fidelidade das tradições.

Os tradicionalistas conseguem reter uma grande quantidade de fatos e informações extremamente minuciosas em sua memória, o cenário, as palavras, nomes, detalhes das roupas etc. "Todos estes detalhes animam a narrativa, contribuindo para dar vida à cena" (BÂ, 2017, p. 186). E é sabido que as pessoas que mais exercitam sua memória mais a desenvolvem. Quando uma história vai ser contada, o tempo se alarga, dificilmente se consegue resumir um acontecimento, isto seria como retirar a verdade. Ou se conta na sua totalidade ou não se conta. Para os tradicionalistas é quase impossível resumir uma história, todos detalhes e acontecimentos na sua integridade têm importância para manter a verdade do que é contado.

A história é narrada como a um filme, trazendo-a no presente, não é mera recordação, mas uma maneira de trazer no presente um fato tal como aconteceu. Assim todos participam unidos como testemunhas vivas do fato: a contadora de história e seu público se envolvem e adentram juntos na narrativa. Esta arte está concentrada neste conceito de dar vida ao conto. Entendo isto como uma atualização do conto no tempo presente, mesmo trazendo-o tal como aconteceu, ele se relaciona com as pessoas naquele momento, e é re-imaginado através da experiência de cada ouvinte.

Os tempos atuais são extremamente velozes, somos constantemente bombardeados com imagens externas, não estamos preparados para *escutar*, temos muita pressa em logo entender, para então tirar as conclusões do conto, antes mesmo de ouvi-lo.

Mas, ao mesmo tempo, ao longo destes anos como contadora de histórias, pude viver momentos mágicos com o público a partir da narração de histórias, momentos de uma escuta profunda, total, quando o silêncio dominava o espaço e só minha palavra reverberava embalada pela respiração e pelos ouvidos atentos. Eu me perguntava que efeito é esse que a

palavra provoca? Como é possível um momento onde todos, inclusive eu, compartilhamos uma história de uma maneira tão profunda? Nestas ocasiões, percebia que a palavra tomava uma dimensão enorme, e que a escuta era atenta, viva, pulsante. E que o tempo se dilatava.

Mas, em algumas apresentações do grupo *As Meninas do Conto*, contando histórias ou fazendo espetáculos, já tivemos algumas questões com relação à escuta e à resistência do grupo de crianças de não se permitir experimentar outras formas de participação. Como quando o público, ansioso, desejava adivinhar o que seria contado a partir da primeira frase do conto. Por exemplo: se for uma história de lobo, ou que apresente alguma figura conhecida das crianças, alguns dizem:

- Ah, já sei! É a história de Chapeuzinho Vermelho.

Eu respondo, tentando criar um diálogo, uma escuta para o que vem:

- Não, é outra...

- E qual é?

- Ahhh, ficou curioso(a)?...

Aos poucos vão se acalmando e se deixando entrar na história, ouvindo o que está sendo narrado, controlando a ansiedade, dando o espaço e o tempo necessários para o escutar. Eu não me abalo em minha fala, não tento julgar, busco simplesmente contar a história e me conectar com as crianças a partir desta escuta, do que se passa naquele momento. Mas claro, é um dado que não pode ser desprezado. "Um verdadeiro encontro não acontece senão pela escuta. Que escuta é essa? Não é o ouvir com o ouvido, mas é ser sensível ao outro."<sup>30</sup> E é quando estamos neste lugar receptivo e afetivo que escutamos não só o outro, mas a nós mesmas.

De qualquer maneira, percebo, nas apresentações de narração de histórias, que não estamos treinados para uma narrativa longa. O tempo da cidade, dos compromissos, da duração das aulas, entre outros fatores, acabam condicionando o tempo das apresentações e, conseqüentemente, o tempo que paramos para simplesmente ouvir. Os espetáculos para crianças duram entre 50 e 60 minutos, e as narrações de histórias, no máximo, 50 minutos. Este tempo (de 50 minutos aproximadamente) é a duração de uma aula estabelecida nas

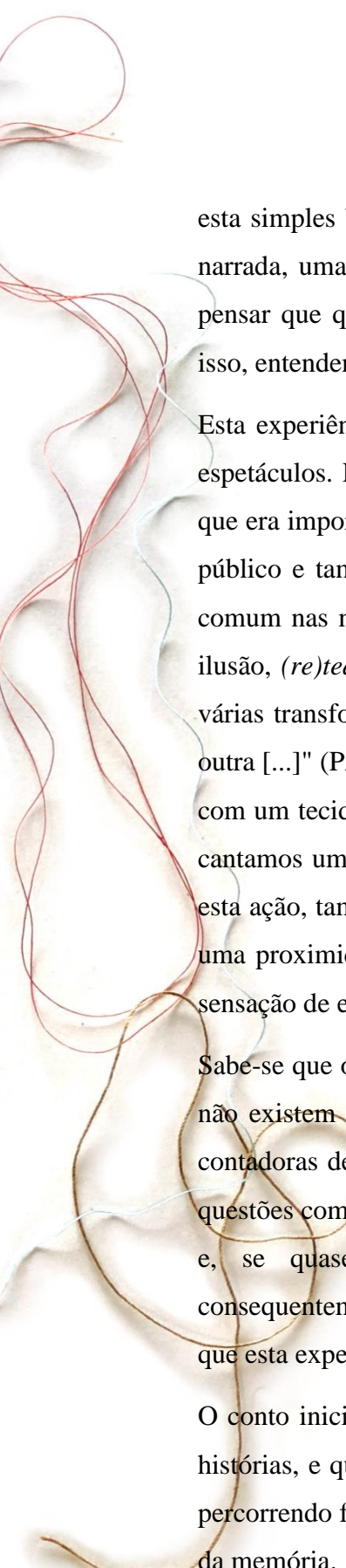
<sup>30</sup> Documentário *Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil*, dirigido por Alexandre Handfest, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te\\_3pjI](https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjI), acesso em 11 fev. 2020.

escolas como um tempo razoável de concentração, que, de alguma forma, também condiciona as crianças a manterem sua atenção neste período.

Já tivemos experiências em que, a todo momento, precisávamos retomar com o público a necessidade do escutar. Na maioria das vezes, buscamos recursos na própria narrativa ou na cena que estava sendo feita para trazê-los para a concentração. Ou ralentando o tempo da fala ou falando baixo, explorando os gestos e suprimindo a fala para causar um certo estranhamento. Algumas vezes estes recursos ajudam muito e conseguimos reverter a situação. Outras vezes o caos se estabelece, principalmente quando estamos num teatro com capacidade grande (acima de 300 pessoas) e as crianças são de escolas e de idades variadas. O aconchego com um número reduzido de crianças, com educadores e pais atentos e interessados contribui muito para que tudo aconteça da melhor maneira. Não é só responsabilidade da artista e da obra que apresenta, mas de um conjunto de fatores que podem contribuir para que o espetáculo aconteça a contento.

Bâ (2017) comenta que para o *griot* tradicionalista é impossível diminuir o tempo de uma história, pois ela deve ser contada na íntegra. Nós, como artistas, também padecemos desta questão, e muitas vezes nos colocamos num beco sem saída: como manter a atenção da audiência sem ter que mutilar a história narrada? Acredito que o primeiro passo é estar junto ao público, entendendo o instante, quebrando as expectativas que temos com relação a como uma história *deve* ser, mas compreendendo como ela *pode* ser contada.

No grupo *As Meninas do Conto* sempre buscamos alguma forma de preparar nosso público para o momento único que é o de ouvir. Isto pode acontecer como uma conversa, uma brincadeira ou um jogo lúdico, ou mesmo com uma canção, buscando um ambiente de cumplicidade e encantamento. Como um convite para adentrar num outro mundo. Durante muitos anos fizemos um aquecimento para começar a história que foi se transformando numa brincadeira. Começávamos com uma pergunta: O que é preciso para ouvir histórias? E as crianças logo respondiam: “silêncio”, “ficar de boca fechada”, “escutar”. Então, nós dizíamos que era preciso fazer uma fábrica de concentração, que começava com um aquecimento. Pedíamos para que esfregassem as mãos produzindo calor e que elas deveriam imaginar que esse calor era sua concentração. Assim, passávamos esta energia por todo o corpo e pedíamos que se movimentassem para, deste modo, realmente, espalharem a energia pelos pés, joelhos, cotovelos, costas, nádegas, finalizando nos ouvidos. Era muito divertido e



esta simples brincadeira, muitas vezes, trazia a atenção necessária para a história que seria narrada, uma atenção totalmente conectada com o presente e com o estar ali. Isto me faz pensar que quando a palavra está conectada com o corpo e seus movimentos reverberam isso, entendemos este corpo como suporte de expressão e conhecimento.

Esta experiência adquirida como contadoras de histórias também está presente em nossos espetáculos. Em *A Princesa Jia* (2002), por exemplo, primeira peça do grupo, percebemos que era importante começar com um jogo, para estabelecer um contato mais próximo com o público e também para quebrar a parede imaginária que separa palco e platéia, como era comum nas narrações de histórias, "[...] o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, *(re)teatraliza* a cena...existe uma separação entre palco e plateia, e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra [...]" (PAVIS, 2011, p. 316). Em *Por Que o Mar Tanto Chora* (2002), iniciamos a peça com um tecido gigante que é passado por cima do público, como um grande mar, enquanto cantamos uma música que tem um tom triste, quase como um lamento. Desejávamos, com esta ação, também quebrar a separação entre público e platéia, estabelecendo desde o início uma proximidade, e, simbolicamente, sugerir um mergulho no mar, trazendo à memória a sensação de estar diante do oceano.

Sabe-se que os modos de vida se transformaram, os saberes puramente tradicionais já quase não existem mesmo em lugares onde estas tradições, de alguma maneira, se mantêm. As contadoras de histórias estão se deparando com as mudanças de seus tempos, e as diversas questões com o *tempo de ouvir* (duração/extensão/capacidade) também vem se modificando, e, se quase não paramos para escutar, se estamos perdendo essa capacidade consequentemente a faculdade de memorizar parece nos escapar. E o grande aprendizado que esta experiência proporciona também.

O conto iniciático africano apresentado abaixo, ilustra a questão sobre a memorização das histórias, e que é possível *beber* um conto, deixando que ele se adentre por nossos órgãos, percorrendo fluidamente os rios de nossa circulação sanguínea, para então chegar ao coração da memória.

*Por que os contadores de histórias têm boa memória e apreciam os bons vinhos.<sup>31</sup>*

*Os pássaros não podem escrever, eles têm penas demais.*

*Ora, conta-se, na África Ocidental, que no início dos tempos, não havia histórias e, também, não havia sabedoria. O mundo era muito triste. Por isso, o primeiro contador de histórias foi também um buscador de histórias que saiu pelo mundo afora acompanhado de um pássaro-escrivão: o marabu<sup>32</sup>.*

*O marabu é o único pássaro que sabe qual das penas de seu traseiro deve ser arrancada para que, com ela, se possa escrever, o que faz dele um pássaro especial. É por isso que foi o escolhido para sair pelo mundo, pousado no ombro do primeiro buscador e contador de histórias.*

*Andaram pelo mato afora, pela savana e ao longo dos rios, para escutar os ventos, as pedras, as águas, as árvores e os animais.*

*E encontraram muitas pessoas até então desconhecidas que iam lhes contando suas histórias.*

*Munido da pena arrancada de seu traseiro e utilizando uma tinta feita de água, pó de carvão e goma-arábica, o marabu-escrivão anotava, conscienciosamente, todas as histórias que escutava.*

*O buscador e contador de histórias caminhava e pensava:*

*"Não me será possível recordar todas estas histórias."*

*Mas o marabú continuava a ouvi-las e escrevê-las.*

<sup>31</sup> Conto iniciático africano (MATOS e SORSY, 2005 p. 23) e, segundo Bâ: "Quando um velho conta uma história iniciatória, numa assembléia, desenvolve-lhe o simbolismo de acordo com a natureza e a capacidade de compreensão de seu auditório. Ele pode fazer dela uma simples história infantil com fundamento moral educativo ou uma fecunda lição sobre os mistérios da natureza humana e da relação do homem com os mundos invisíveis. Cada um retém e compreende conforme a sua capacidade". (BÂ, 2017, p. 180).

<sup>32</sup> O *marabu* é outro elemento importante nos contos de determinadas regiões africanas. Pode tanto significar um pássaro natural do lugar - espécie de cegonha - quanto um devoto muçulmano cujas qualidades especiais o transformam em um guia espiritual. Dependendo do contexto, saberemos reconhecer quando se trata de um ou de outro. Quando se trata do pássaro, ele é sempre mágico, tem as características do guia espiritual, seu homônimo, e representa o sábio interior. (MATOS, 2005, p. 21)

*Pois saibam que, uma vez tendo voltado para casa, o primeiro buscador e contador de histórias obteve a solução para o problema que o atormentava.*

*Seguindo os conselhos do marabu, encheu de água uma grande cabaça e nela mergulhou todas as histórias escritas. Durante toda a noite, naquela cabaça — que, na África, é chamada de canari — as palavras escritas com tinta se dissolveram na água.*

*No dia seguinte, na refeição da manhã, o marabu mandou que o buscador e contador de histórias bebesse todo o conteúdo do canari como desjejum. Assim, todas as histórias bebidas tornaram-se histórias sabidas.*

*Se, por acaso, você precisar beber uma história, escute o meu conselho: beba tudo.*

*Não deixe nada no fundo do copo, porque isso poderia dar um branco em sua memória.*

*Essa é a razão pela qual, em todos os tempos, os contadores de histórias sempre foram, também, bons bebedores de vinho.*



## 1.2 - Dizem que antigamente na Grécia...

*Mulher deusa Mnemósine  
Encarregada de proteger a memória  
Afasta-me do perigo do esquecimento  
Assim como o poeta a evocava.  
Solicito o delicado auxílio  
De um fio invisível de memória  
Besuntado pela inspiração das Musas  
Para que as histórias  
Possam ser contadas, cantadas,  
dançadas e vividas.<sup>33</sup>*

*No princípio surge Gaía (a Terra), a grande mãe geradora de todos os deuses, dentre eles, seu cônjuge Urano (o Céu). Deste matrimônio, nasce uma numerosa descendência, assim como diversos seres fantásticos. Nasce, então, Mnemósine, a deusa encarregada da preservação da memória, protetora dos acontecimentos, dos perigos do esquecimento e de sua finitude. Zeus, filho de Cronos, após destronar seu pai, celebra sua vitória se casando com Mnemósine, pois desejava que seus feitos heróicos não fossem esquecidos. Depois de passarem nove noites juntos, nascem suas nove filhas, as Musas divinas que tinham a função de guiar as diversas formas de pensamento, inspirando as artes e as ciências: Calíope (poesia épica), Clío (história), Erato (poesia romântica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (hinos), Terpsicore (danças), Tália (comédia) e Urânia (astronomia). O grande dom de Mnemósine, aquela que tudo sabe, é o de conduzir o coro das Musas, e confundindo-se com elas, comandar suas funções poéticas. As Musas eram chamadas também de Mnéias, plural de Mnemósine, e quando cantavam, tudo se mobilizava, o céu, as estrelas, o mar e os rios.<sup>34</sup>*

<sup>33</sup> Autoria própria.

<sup>34</sup> Recontado pela autora a partir das referências: PHELIPE, Neil. *Comentar Mitos e Lendas*, (2007, p. 30), e <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com/2010/12/mnemosine-e-as-musas.html>, acessado em 09 abr. 2019.

A continuidade da tradição cultural na Grécia arcaica se garantia pela constante repetição dos mitos, assegurando que as proezas dos deuses fossem conhecidas pelos cidadãos. A narração oral destas histórias mitológicas era fundamental para manter o padrão da vida social grega. Num tempo em que a escrita era restrita a um grupo pequeno, o exercício da memória era fundamental para o povo. O poeta e o sábio se destacavam como figuras que poderiam garantir esta perpetuação do ciclo criado pela mitologia através de suas memórias, na ininterrupta repetição oral destes fatos. Os aedos<sup>35</sup>, inspirados pelas Musas, criavam, repetiam, recitavam, cantavam, e eram considerados os mestres da Verdade (*Alétheia*). A verdade para os gregos não era o oposto de mentira, mas sim o oposto de esquecimento. "Esta *Alétheia* toma inteiramente seu sentido próprio na sua relação com as Musas e a Memória: de fato as Musas são aquelas que dizem o que é, o que será, o que foi, são as palavras da Memória" (DETIENNE, 1981, p. 18). As Musas conhecem tudo sobre o passado, o presente e o futuro. São elas que revestem os mitos com seus mantos repletos de poesia, de música, de drama, danças, risos, hinos, ciência (explicações) e astronomia (fenômenos da terra). Assim, me parece que as histórias cantadas e contadas pelos aedos estavam carregadas de toda a poética que uma história precisava ter para chegar aos ouvidos das pessoas e se fixarem em suas memórias.

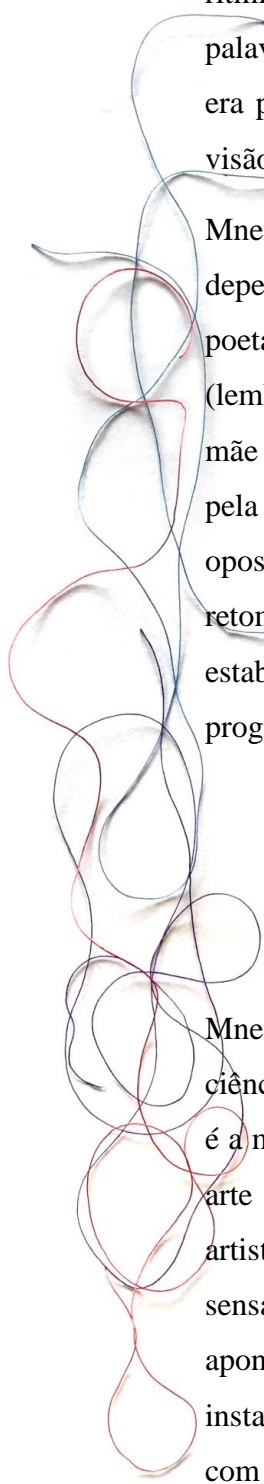
Para os gregos deste período, a memória era sagrada e direito só de alguns homens. A recordação para o aedo distinguia-se da capacidade humana do lembrar, eram um saber de caráter adivinhatório, pois permitia-lhe entrar em contato com o mundo dos deuses. A rememoração do poeta era, então, uma potência religiosa, e não a vontade de um pensamento individual, era uma função social: seu canto transcendia os próprios homens, resgatando o acontecido do esquecimento.

Numa civilização oral, a memória necessita ser treinada e desenvolvida. Os poetas criavam seu canto através de fórmulas e grupos de palavras, construídas previamente para então engatar no "hexâmetro dactílico"<sup>36</sup> (DETIENNE, 1981, p. 16), fazendo combinações

---

<sup>35</sup> Aedo, em grego antigo, significa "cantor"; os aedos eram os poetas que, antes da invenção do alfabeto, praticavam o culto da deusa Memória e das musas, e recebiam dessas divindades o dom de compor canções ao som da lira. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-teogonia-de-hesiodo/>, acesso em: 04 jan. 2020.

<sup>36</sup> Hexâmetro datílico ou hexâmetro heróico é uma forma de métrica poética ou esquema rítmico. É tradicionalmente associado à poesia épica, tanto grega quanto latina, como por exemplo, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio. É a mais antiga e importante forma usada na poesia épica da Grécia Antiga. disponível em: <http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0161>, acessado em: 23 jan. 2020.



rítmicas de sílabas longas e breves, produzindo uma musicalidade para os versos. Assim, a palavra cantada tinha o poder de fixar na memória coletiva um conhecimento profundo, que era passado de geração em geração. A memória do poeta era sacralizada, e possuía uma visão privilegiada a partir de sua evocação e de entrar em contato com o outro mundo.


Mnemósine poderia levar o poeta às lembranças ou ao completo esquecimento dos fatos, dependendo da capacidade de evocação de seus adoradores. Ela poderia, então, conduzir o poeta a mergulhar nas águas do rio *Léthe*<sup>37</sup> (esquecimento) ou na fonte Mnemósine (lembrança). Esquecimento ou silêncio como poder de morte de um lado, contra Mnemósine mãe das Musas, como potência de vida de outro. O campo da palavra poética se equilibra pela tensão dessas potências. Estas duas forças carregam em si uma complementaridade e oposição, sendo que a lembrança leva ao esquecimento e o esquecimento nos obriga a uma retomada dos fatos. Dois pólos de uma única força, *Alétheia* e *Léthe*, entre ambas estão estabelecidas redes complexas de inversão e complementação. Uma se desloca progressivamente em direção a outra. Não há verdade sem esquecimento.

Não há, portanto, de um lado *Alétheia* (+) e do outro *Léthe* (-), mas entre os dois pólos, desenvolve-se uma zona intermediária, na qual a *Alétheia* desloca progressivamente em direção a *Léthe*, e assim reciprocamente. A "negatividade" não está, pois, isolada, colocada a parte do Ser; ela é um desdobramento da "Verdade", ela é sua sombra inseparável. As duas potências antitéticas não são, portanto, contraditórias, tendem uma à outra: o positivo tende ao negativo, que de certo modo, "o nega", mas sem o qual não se sustenta (DETIENNE, 1981, p. 41).

Mnemósine, como geradora das Musas, garantia que o conhecimento sobre as artes e a ciência não fossem esquecidos, afirmando, na voz do poeta, a verdade *Alétheia*. Mnemósine é a mãe da arte, esta talvez seja realmente sua função. Este fato me faz entender que não há arte e conhecimento que se prive da memória. A repetição faz parte do exercício de ser artista, e a cada nova tentativa, desejamos aprimorar o que já foi feito ou recuperar uma sensação, forma, fala, relação, evocação de imagens, emoção, respiração. Mas também apontamos uma relação com o momento presente em que a ação está sendo realizada, o instante nos leva para o novo, algo que não está na memória, mas na experiência da relação com o presente. Então, precisamos esquecer o passado e recuperar o conhecimento com o frescor da relação com o aqui e agora. Nos mantemos num fio tênue entre memória (Mnemósine) e esquecimento (*Léthe*), tensionando estes opostos complementares.

---

<sup>37</sup> *Léthe* (Esquecimento) é filha de *Éris* (Discórdia). Era também, na mitologia grega, a fonte de um dos rios do Hades, reino dos mortos. As almas que se dirigiam ao Hades bebiam das águas do rio *Léthe*, a fim de esquecer suas existências terrenas. Mas também era o único rio que se atravessava no retorno a esta vida. Disponível em: <https://www.ijep.com.br/artigos/show/pequena-reflexao-em-tempos-de-aletheia>, cesso em 21 jan. 2020.



Contar histórias acende o desejo de perpetuar o que somos, a vontade de sermos imortais. Contudo, uma palavra ao ser dita já está a caminho do esquecimento. Ao ser repetida e lembrada, insiste em permanecer e habitar as memórias dos poetas e ouvintes. E como artistas não temos domínio algum sobre as reverberações provocadas na memória do ouvinte. Não podemos, de maneira nenhuma, adivinhar ou prever estes ecos. Não temos dimensão sobre o impacto provocado pelas palavras pronunciadas: onde ecoam, o que é esquecido, o que permanece, e como?

A partir de alguns relatos do público que assistiram aos espetáculos do grupo *As Meninas do Conto*, tivemos acesso a reverberações das peças que ficaram gravadas em suas memórias. Já aconteceu algumas vezes de encontrarmos adultos que, quando crianças, assistiram aos espetáculos do grupo *As Meninas do Conto* e que, mesmo depois de tanto tempo, ainda guardavam em suas memórias frases ou músicas. Ou mesmo pais e mães que repetem com seus filhos alguns trechos, como uma brincadeira, fazendo associações do vivido no teatro com situações da vida cotidiana. É o caso do espetáculo *As Velhas Fiandeiras* (2004) quando a mãe (personagem da peça) repete seu patoá:

- *Sua tataravó fiava, sua bisavó fiava, sua avó fiava, sua mãe fia, então você tem que aprender a fiar...*

Crianças e adultos que nos encontram repetem esta fala.

Ou quando Caio, no espetáculo *BUUUU!! A Casa do Bichão* (2008), ao se lembrar do conselho de seu pai, canta:

- *Ah tá! O meu pai falou*

*Que tudo que eu encontrar pelo caminho*

*É pra eu levar! Ah tá!*

Quando criamos esta música<sup>38</sup>, nos inspiramos na musicalidade da fala da frase “Ah, tá!”, presente em nosso dia a dia, como quando relembramos alguma coisa, ou entendemos o que alguém disse: *ah, tá...* Como se conectasse com algo muito conhecido, já gravado na memória (da maioria das pessoas), esta melodia passou a ser lembrada e cantada facilmente.

---

<sup>38</sup> Composição de Girlei Miranda e Simone Grande.

Também já tivemos o relato de uma criança que assistiu mais de uma vez ao espetáculo *Caminho da Roça*<sup>39</sup>, e que ao final da peça veio falar comigo sobre o momento em que a menina é enterrada com sua viola, e que fez o seguinte depoimento:

*- Para mim esta história é de terror, dá até pesadelo.*

A maneira como esta criança visualizou o que estava sendo narrado a levou a gravá-la na memória como uma cena de "terror". Aqui, a imaginação e a recriação feita a partir das palavras narradas foi fundamental para elaborar este enorme pesadelo. Outro ponto é pensar na narração como um exercício ativo, provocador de operações imaginativas a partir das vivências e experiências de cada pessoa. Mais à frente veremos as contribuições de Aristóteles sobre imaginação e reminiscência.

A sociedade grega começa a sofrer uma grande transformação e, com o nascimento da polis surge um campo fértil para o pensamento racional, a democracia ateniense se estabelece tirando espaço da palavra mágico-religiosa. As tradições míticas e heróicas desmoronam dando lugar ao pensamento jurídico e social. Com estas mudanças a função social do poeta começa a se transformar totalmente. Portanto, a experiência da cidade desqualifica os pilares da experiência mítica: o tempo cíclico é substituído pelo tempo exato, o sábio é desautorizado como forma de conhecimento, a repetição dos deuses é transformada em sucessão de fatos, a lei “do clã e da terra e do sangue” é substituída pela lei jurídica. As mudanças são profundas.

Com tantas mudanças a memória deixa de ser um dom e se torna uma técnica, uma faculdade que todos possuem e que pode ser exercitada por meio da mnemotécnica.

---

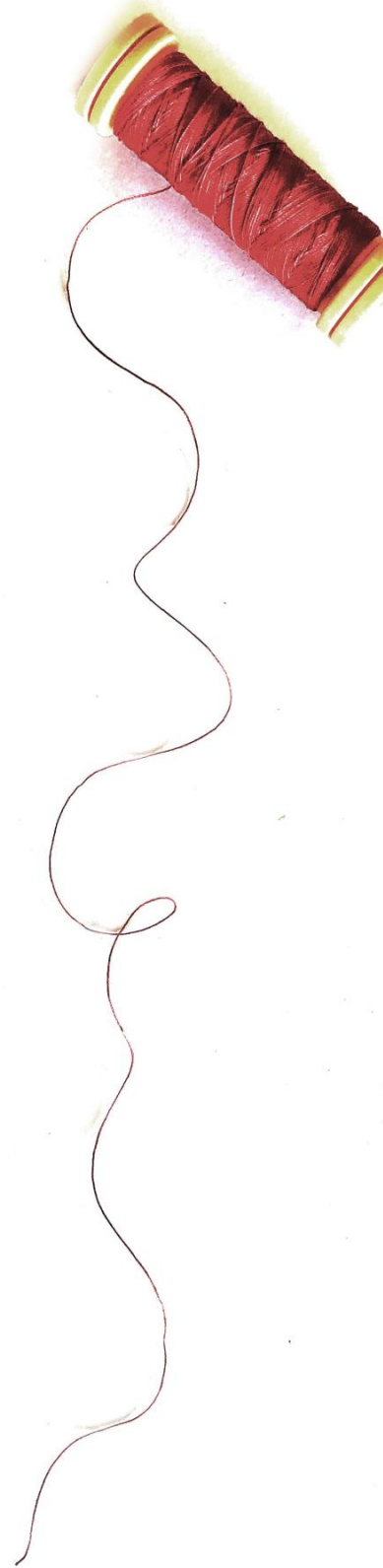
<sup>39</sup> *Caminho da Roça* (2016), espetáculo criado a partir de alguns mitos da cultura caipira. O conto popular brasileiro "Os passarinhos da figueira" foi integrado à dramaturgia do espetáculo, e conta a história de uma menina que é enterrada viva por sua madrasta, e sobrevive porque se transformou numa planta. Na peça, a menina é enterrada com sua viola mágica.

Prática da memória nos exercícios para aprender, prática da memória no exercício da palavra em público, na oratória; prática da memória como retórica, como palavra sedutora, persuasiva, convincente. Importância e necessidade de exercitar a memória: além da reminiscência, o esforço da recordação. Memória não tanto, ou não só, como deusa. Dessacralização da memória. Memória não apenas como tradição. Memória como techné, Mnemotécnica. Arte da memória (SMOLKA, 2000, p. 170).

Para o precursor do pensamento sofista, Simônides de Ceos, século V a.C., a poesia não é mais a revelação de uma verdade, é apenas a versão de um artista, e ele expõe seu caráter artificial e a define como um ofício, quebrando a tradição da inspiração do aedo. A memória, para os sofistas, é uma função ancestral cuja evolução é essencial para a vida prática. Memória, Palavra e Verdade são dispositivos das relações sociais e variam de acordo com as circunstâncias. Simônides é o primeiro artista a criar poemas por dinheiro, entendendo-o como ofício, forçando seus companheiros, poetas e artistas, a constatarem o valor comercial da arte.

O poeta modela seus versos de acordo com as demandas e exigências de seu contratante, manipulando imagens, realçando fatos, tornando memoráveis as ações de seus pagadores.

Para ele a pintura é uma técnica, uma habilidade, um ofício. A pintura é a arte da ilusão, um "ludibrio" (DETIENNE, 1981, p. 55), não uma habilidade mágica, muito distante de uma sabedoria recebida através dos deuses. A partir de seus conhecimentos como artista, Simônides, começa a organizar maneiras de visualização e retenção dos acontecimentos e lembranças através da associação de imagens. "A recordação mnemônica requer 1. a lembrança e a criação de imagens na memória; 2. a organização das imagens em locais, ou lugares da memória." (SMOLKA, 2000, p. 5). Para a utilização desta técnica é necessário ver os locais, ver as imagens, e criar lugares ou nichos na memória para acomodar cada lembrança.



Há um fato que aconteceu com Simônides durante um banquete oferecido pelo nobre Escopas, que ilustra muito bem esta técnica de reter os acontecimentos a partir da associação de imagens, é uma história recorrente quando se trata dos estudos da vida deste poeta:

*Diz uma história que, um dia, quando Simônides estava ceando em Cranon na Tessália com um nobre abastado chamado Escopas, e tendo cantado uma canção que havia escrito em sua honra, contendo por meio de ornamento poético muitas referências a Castor e a Polux, Escopas, de maneira mesquinha, disse que deveria pagar ao poeta somente a metade do preço combinado e que, se ele quisesse, deveria pedir o resto às preciosas deidades que haviam recebido metade de seus elogios. Logo depois, tendo recebido uma mensagem de que dois jovens queriam vê-lo urgentemente, Simônides levanta-se da mesa e se dirige à porta sem, no entanto, encontrar ninguém. Nesse mesmo momento, a sala de refeições de Escopas desaba, pondo fim à sua vida e a dos que estavam com ele. Quando seus parentes quiseram enterrá-los, viram que era impossível reconhecer os cadáveres. Mas, conta-se que Simônides foi capaz de identificá-los, pois se lembrava do lugar na mesa que cada convidado ocupava. Foi isso, dizem, que o conduziu à sua descoberta de que o que mais ajuda a memória é o arranjo.<sup>40</sup>*

Ou seja, o que Simônides deduz é que é possível organizar a memória para então ordenar os acontecimentos e tê-los à disposição para as questões práticas da vida. Os sofistas desenvolvem uma metodologia para guardar as lembranças fortalecendo a memória artificial, contestando uma memória natural. Eles se afirmam como homens de habilidade política e inteligência prática por meio da retórica e da oratória. Seus discursos produzem uma aparência da verdade, a palavra é uma verdade em si.

---

<sup>40</sup> Platão e a poesia de seu tempo: contra Simônides. (EDMONDS, 1952, p. 307 apud TAKAYAMA, 2016, p. 89) Portal de Revistas da USP.

Platão (428 a.C. - 348 a.C.), com suas ideias, modifica o significado do racionalismo dos sofistas, introduzindo novos conceitos sobre memória, conhecimento e reminiscências. Para o filósofo, o conhecimento está associado ao saber verdadeiro. No *Fédon*<sup>41</sup>, Sócrates dialoga com Símiás, argumentando que a verdade (memória, lembranças) está associada ao conhecimento adquirido pela experiência do indivíduo, "[...] para recordar-se de alguma coisa, é preciso ter tido antes o conhecimento desta coisa"<sup>42</sup>.

Sócrates, expõe neste texto, que o conhecimento da verdade está na recordação.

E não poderemos declarar-nos também de acordo a respeito de mais outro ponto, que o conhecimento alcançado em certas condições tem o nome de reminiscência? Refiro-me ao seguinte: quando alguém vê ou ouve alguma coisa, ou a percebe de outra maneira, e não apenas adquire o conhecimento dessa coisa como lhe ocorre a idéia de outra que não é objeto do mesmo conhecimento, porém de outro, não teremos o direito de dizer que essa pessoa se recordou do que lhe veio ao pensamento?<sup>43</sup>

Sócrates continua sua alegação sobre reminiscência dizendo que nos lembramos de algo a partir de um jogo de associação. Como exemplo, traz a imagem de uma lira e diz que a partir de seu reconhecimento como objeto o associamos, por exemplo, a imagem da pessoa que o utilizava ou a quem pertencia, a música ouvida. Como uma marca que mesmo após muito tempo pode ser rememorada.

O conceito de reminiscências se associa às evocações, memórias ou recordações, e pode ser considerado como uma representação mental de uma situação, de um acontecimento localizado no passado. Para Platão seria o conhecimento da alma, adquirido antes mesmo do nascimento, mas ao nascermos este conhecimento seria perdido. Só é recuperado quando nossos sentidos são aplicados sobre o objeto. Ou seja, recuperamos um conhecimento que já era nosso. Este conhecimento nunca seria esquecido, pois segundo Sócrates, conhecer de fato consiste em manter o conhecimento por toda vida.

Então o que seria esquecer? Esquecer neste caso seria a perda do conhecimento. Ora, se nascemos com todo este conhecimento adormecido (esquecido) e dependemos de nossos sentidos para recuperá-los, talvez algumas recordações nunca sejam lembradas, pois não

---

<sup>41</sup> *Fédon* é um dos mais populares diálogos de Platão. Seu contexto é extremamente dramático, antecede a morte de Sócrates que está prestes a beber a taça de cicuta para por fim em sua vida, antes do cumprimento da sentença que o condenara à morte. Sócrates dialoga com Fédon de maneira muito lúcida sobre o verdadeiro espírito filosófico. Um texto extremamente poético que transita entre a narrativa lírica, a prosa e a poesia.

<sup>42</sup> *Fédon* - disponível em: <https://portalconservador.com/livros/Platao-Fedon.pdf> , p. 19, acesso em 07 jan. 2020.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

foram devidamente acionadas por nossa consciência. Por não se tornarem conhecimento, elas entram no rio do esquecimento (*Léthe*), mas em potência permanecem em nossas reminiscências. Sócrates afirma: "[...] ou nascemos com tal conhecimento e o conservamos durante toda a vida, ou então as pessoas das quais dizemos que aprendem posteriormente, o que fazem é recordar, vindo a ser o conhecimento reminiscência."<sup>44</sup> Assim, a lógica platônica afirma que memória é conhecimento verdadeiro (*Aléthea*) e que aprender é recordar.

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), sendo discípulo de Platão, usa como base estes estudos, mas vai além ao trazer o componente temporal e imaginativo para as lembranças. Segundo o filósofo, a memória antecede temporalmente a reminiscência e pertence à mesma alma da imaginação. Porque a memória propriamente dita é a faculdade de preservar o passado, e a reminiscência seria a faculdade de evocar espontaneamente ou naturalmente o passado. A re-evocação não se dá de maneira passiva, é preciso recuperar o conhecimento, é necessário realizar um esforço de uma mente determinada a lembrar. Uma espécie de escavação ou busca voluntária, uma pesquisa entre as lembranças da alma. Há um componente físico para recuperar e ordenar a recordação e a retenção das memórias. Quando recuperamos uma lembrança estamos (re)imaginando aquele acontecimento no presente.

Segundo Aristóteles, "[...] a imaginação é, com efeito, aquilo segundo o qual dizemos que se forma em nós uma imagem."<sup>45</sup> O filósofo faz uma distinção entre *percepção sensorial*, que acontece quando um estímulo externo provoca uma reação, e *imaginação*, ato de criar imagens podendo acontecer independentemente das sensações. A imaginação depende de uma vontade de criação de imagens: "[...] a percepção sensorial está sempre presente, e a imaginação não."<sup>46</sup> Não necessariamente algo percebido se torna uma imagem. Mas uma imagem se forma a partir da percepção. No texto *Sobre a Alma*, Aristóteles diz que a imaginação não pode se separar da percepção sensorial, gerando um movimento, ou seja, uma percepção levaria a um movimento imaginativo a partir de um saber (experiência). "Imaginar será, com efeito, formar opiniões a respeito do que se percebe, e não por acidente."<sup>47</sup> Ou seja pensamos através de imagens. "É essa parte da alma, responsável por

---

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> *Sobre a Alma*, (ARISTÓTELES, p. 111) disponível em: <https://mega.nz/folder/88FVCbqK#Heay0BIZCI-A29hJjs0uLA>, acesso em 7 de jan. 2020.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

produzir imagens, que possibilita os processos superiores de pensamento" (SMOLKA, 2000, p. 176).

É óbvio, então, que a memória pertence àquela parte da alma à qual a imaginação também pertence. Todas as coisas que são imagináveis são essencialmente objetos da memória, e aquelas que necessariamente envolvem a imaginação são objetos da memória apenas incidentalmente. A pergunta que pode ser feita é: como se pode lembrar alguma coisa que não está presente, se é apenas o afeto (sensação) que está presente, e não o fato? Porque é óbvio que se deve considerar o afeto que é produzido na alma pela sensação, e naquela parte do corpo que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do percepto [...] (ARISTÓTELES, 1986, p. 193 apud SMOLKA, 2000, p. 177).

Ao lembrarmos de alguma coisa, nos afetamos pela memória evocada, podemos inclusive sentir fisicamente a rememoração daquele afeto.

Quando falamos da contadora de histórias tradicional (aquela que está inserida numa comunidade, e que através da oralidade transmite os saberes e conhecimentos de seu grupo) em oposição à contadora de histórias contemporânea (aquela que de maneira diversa constrói seu repertório, muitas vezes a partir de registros escritos), com relação ao saber de cor e ao memorizar, levanto algumas questões que sempre rondaram os processos pedagógicos relacionados à memorização dos contos no grupo *As Meninas do Conto*. Como memorizar uma história? Quais procedimentos adotar para que um conto afete o imaginário único de cada contadora de histórias? A memória evocada poderia ser comparada a verdade (experiência) daquele ou daquela contadora de histórias?

A expressão "saber de cor" tem origem no latim e quer dizer: saber de coração. Ou seja, quando falamos que precisamos 'saber um texto de cor', queremos saber algo profundamente, de maneira quase intuitiva, ligada ao afeto, como se viesse diretamente do coração. Este saber de coração poderia atestar uma verdade no sentido de pertencimento, maior que a simples memorização das palavras, sem associá-las às nossas memórias?

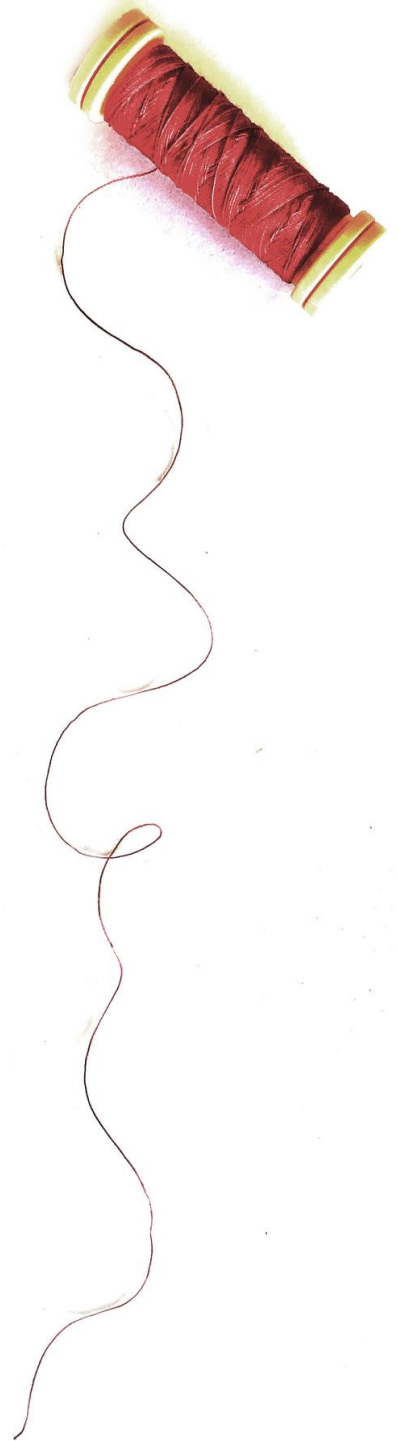
O pensamento racional de Simônides e suas técnicas de mnemotécnica que buscam ter uma "aparência de verdade", mas não a "verdade em si", levantam algumas questões: Qual perspectiva de verdade queremos produzir em nosso público? Podemos encontrar esta "verdade" em nós?

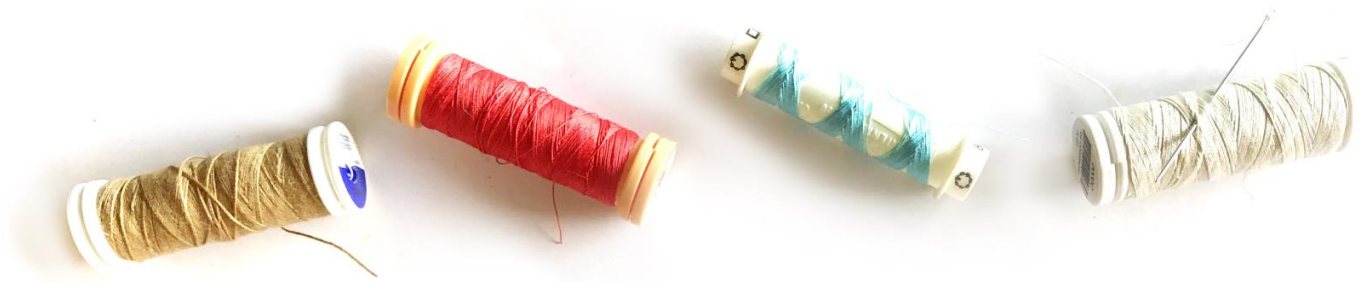
Os procedimentos do grupo *As Meninas do Conto* para estudar um texto e sabê-lo de cor, passam por um momento de reconhecimento das imagens produzidas a partir das palavras da história. Buscamos levantar uma grande quantidade de imagens, sensações e impressões,

para então iniciar o processo de memorização. Como um carimbo da "alma" de cada atriz sobre o conto, a partir de suas experiências. Talvez, a partir deste conceito de Aristóteles sobre imaginação e memória, e os afetos produzidos na alma pudéssemos avançar nossos estudos sobre imagens aproximando-as das memórias evocadas, realizando uma escavação, um esforço para materializar estas memórias localizando as afetações. Seria este um caminho? Acredito que a criação poética através de nossas memórias, imagens, visão de mundo e afetos nos aproximem de nossas verdades enquanto artistas: porque e para que fazemos, e o que queremos com o que fazemos.

Mas não podemos descartar a grande contribuição que os estudos de Simônides nos forneceram com relação às técnicas de memorização. Como uma artista que vem desenvolvendo um trabalho continuado num grupo teatral, percebo que caminhamos ora com a técnica que nos impulsiona na direção das imagens e memórias, ora com estudos mais sensíveis de percepção que podem nos levar à técnica de memorização, ou a uma técnica específica corporal, por exemplo, para acionar mais e mais imagens, realizando uma "escavação", durante os processos de ensaios, que pode ter como disparador qualquer um destes caminhos.

Busquei entender, brevemente, como uma sociedade mágico/religiosa, que se apoiava na oralidade como forma de preservação de memória, deu seus primeiros passos rumo a uma sociedade urbana, complexa e prática.





### 1.3 - No tempo em que o narrador estava ameaçado ...

*Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso.*

*Jorge Larrosa Bondía<sup>48</sup>*

Benjamin, em seu texto *O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936, nos aponta o declínio da narração de histórias e, conseqüentemente, da troca de experiências, e o atribui ao fato das pessoas não conseguirem mais dar conselhos por parecer uma fórmula velha e em desuso, fazendo com que as experiências não sejam mais compartilhadas. Ainda segundo o autor, para dar conselhos, as pessoas necessitam ter consciência de sua circunstância e condição, é preciso saber quem ela é. Nossa pobreza de

---

<sup>48</sup> *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* (BONDÍA, 2002, p. 21).



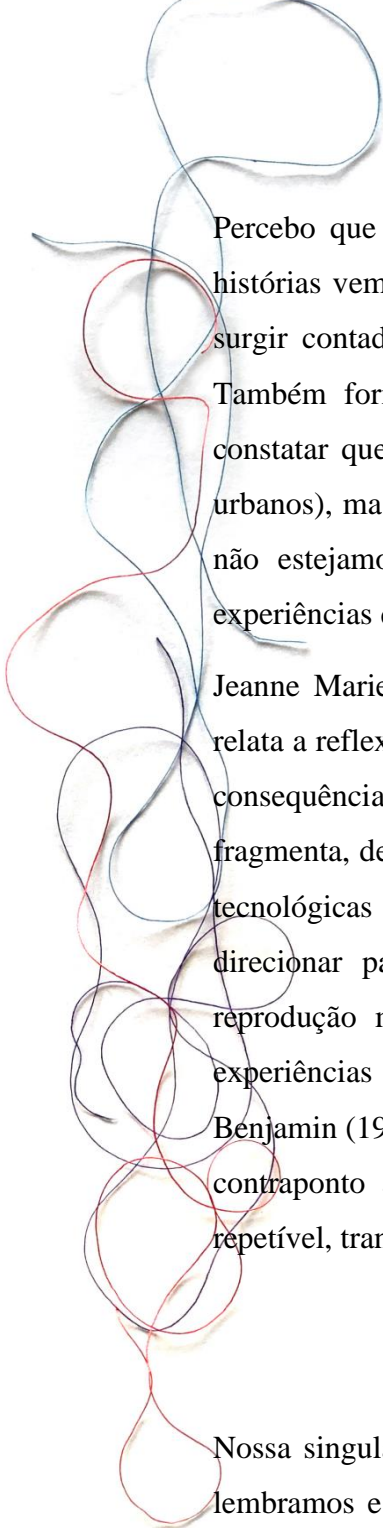
histórias aumenta porque estamos, cada vez mais, a "[...] serviço da informação" (BENJAMIN, 1976, p. 203).

O ensaísta ainda ressalta que se a arte narrativa está em ruínas é porque "[...] a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio" (IBIDEM). De maneira inversa a este pensamento, o narrador, ao contar suas histórias, se esquia de explicações, de excesso de informações durante seu relato, evitando, também, o contexto psicológico do conto, e desta forma, oferece a possibilidade de uma livre interpretação, suscitando, em cada ouvinte, uma leitura única.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), a Europa assistiu ao desaparecimento da prática de contar histórias, sendo substituída, em muitos casos, pela "[...] leitura em voz alta [...]" (MATOS, 2015, p. 96). Benjamim nos fala da instalação real da barbárie provocada pela Segunda Guerra Mundial (1939 -1945), em que a troca de experiências é roubada de toda a humanidade, provocando uma desesperança sobre seu tempo. Benjamim vive este momento sombrio, em que o homem deseja se libertar de toda a experiência provocada pela guerra: ao voltarem das batalhas os soldados voltavam mudos e "[...] pobres em experiências comunicáveis" (BENJAMIM, 1976, p. 198).

Porém percebo que os rumos da narração de histórias não estavam fadados ao desaparecimento, tivemos longos períodos de hibernação, mas nunca de extinção, mesmo detectando sua ruína. Atualmente buscamos entender quem é este narrador e qual sua função no mundo em que vivemos.

Nos centros urbanos brasileiros, a atividade de contar histórias se intensificou no final da década de 1970, com apresentações em espaços públicos e privados, bibliotecas, centros culturais, livrarias, escolas etc. Aproximadamente, após vinte e cinco anos do início do movimento de intensificação desta atividade o grupo nasceu. O grupo *As Meninas do Conto* se iniciou contando histórias em 1995, a partir de um projeto da antiga Editora Ática, chamado Planeta das Histórias, que, através da narração de histórias, pretendia formar novos leitores. E, as atividades que desenvolvia no projeto Planeta das Histórias, sempre tiveram uma ótima aceitação, sendo que havia fila de espera para que as escolas pudessem participar com seus alunos.



Percebo que desde o surgimento do grupo *As Meninas do Conto*, a atividade de contar histórias vem se intensificando, diversos coletivos teatrais se iniciaram neste ofício, vimos surgir contadoras oriundas de várias áreas como: artes, psicologia, educação, saúde etc. Também formamos outras contadoras, pela cidade, pelo estado e pelo país. Podemos constatar que a narração passou por um momento de adormecimento (maior nos centros urbanos), mas não de desaparecimento, como constatava Benjamin (1976). Talvez, porque não estejamos dispostos a perder toda a riqueza proporcionada a partir da troca de experiências que uma arte como esta possibilita.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin* (2018), relata a reflexão de Benjamin acerca do declínio da narração no mundo contemporâneo, em consequência das transformações dos processos sociais e culturais, no qual a sociedade se fragmenta, deixando sobressair um pensamento materialista. Com o crescimento das formas tecnológicas e de reprodução, Benjamin questiona o papel do artista, pois, se ele deve se direcionar para o novo, esquecendo-se dos rituais e tradições e se voltando para a reprodução mecânica da arte, haveria um declínio da aura, do sensível, da troca de experiências e, por consequência, haveria o fim da narrativa. Compreendo que a aura, para Benjamin (1976), representa, simbolicamente, a própria obra de arte e seu valor artesanal em contraponto à sua reprodução mecânica, marcando sua forma transitória, descartável e repetível, transformando-a em mercadoria.

Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo - e continuará a preocupá-lo até sua morte - é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos de nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento (GAGNEBIN, 2018, p. 56).

Nossa singularidade e experiência estão intimamente conectadas à nossa memória. O que lembramos e o que esquecemos é o que nos forma. Esquecer também é uma maneira de contar quem somos. Gagnebin, no prefácio de seu livro apresenta a grande questão que preocupou Walter Benjamin intensamente: "[...] o que é contar uma história? O que é contar a história? {...} serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para que?" (GAGNEBIN, 2018, p. 2). Esta é uma pergunta que ainda nos ocupa, desejamos entender "[...] a importância da narração para a constituição do sujeito" (IBIDEM, p. 3). E, também, as questões que envolvem o poder da palavra: o que se fala, como se fala e para quem se fala.

As histórias representam um fluxo constitutivo de memória e identidade, e ao mesmo tempo são atravessadas por seu fluxo oposto: o seu esquecimento (vida e morte/ Mnemósine e Léthe), "[...] o esquecimento não seria só uma falha, um branco de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração" (GAGNEBIN, 2018, p. 03).

A autora utiliza como exemplo a Odisseia, poema épico da Grécia antiga, atribuído a Homero: "Tudo acontece na Odisseia como se houvesse, implicitamente, uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para constituir a narração". (GAGNEBIN, 2018, p. 04) Lembramos para não esquecer, esquecemos para lembrar.

Quando tratamos da arte da palavra, que acontece através da presença viva e pulsante do artista, um paradoxo se estabelece, pois a morte é presença iminente. Vida e morte fazem parte do mesmo jogo. Logo que a palavra é dita no presente, ela já faz parte do passado, se projetando no futuro. Como se precisássemos abrir mão de algo para que outra coisa tome corpo. O esquecimento como processo de conhecimento.

E assim, normalmente, quando pensamos no ato de narrar o associamos diretamente com a lembrança e restauração de algo vivido. O que não é dito ou esquecido está contido na narrativa de alguma maneira, a palavra pode ser ambígua. Percebo que o público possui um interesse especial por uma história quando há uma fidelidade entre o que é narrado com a vivência e experiência de quem conta. Como se a narradora se assemelhasse a uma testemunha viva daquele relato, explicitando a experiência causada pela história. E isso pode acontecer mesmo quando narramos um conto de fadas; há um prazer em imaginar que aquilo poderia ter sido verdade. Talvez seja uma herança das contadoras tradicionais, que possuíam a capacidade de criar narrativas ficcionais a partir das experiências reais.

Muitos textos registrados possuem frases, tanto no início como no final, que atestam que aquele conto foi vivido pela narradora, ou testemunhado, ou ainda, que quem o transmitiu, garante sua veracidade, e, possivelmente isto registre uma memória desta relação da contadora com seu relato. As introduções convidam o ouvinte a entrar num outro tempo e espaço, e, muitas vezes, tencionam provar que as histórias são *reais*, ou que seria possível ter vivenciado ou observado uma determinada trajetória de um herói, possibilitando ao ouvinte, que ele se transporte e se permita imaginar estar lá, exatamente onde o conto se

passa. E assim, entramos no campo do *Era uma vez* ou do *Há muito tempo atrás*. Carrière (2004), no prefácio de seu livro *O círculo dos mentirosos*, aborda o conto como uma possibilidade de ir além do mundo e dos sentidos, ressaltando uma essência metafísica que ultrapassa a realidade:


[...] é por meio do "era uma vez" que o ato de ir além do mundo, em outras palavras, a metafísica, é introduzida na infância de cada indivíduo, e talvez na dos povos, a ponto de muitas vezes fazer se aprofundar ali uma raiz tão forte que nos faz tomar nossas invenções humanas, toda nossa vida, por uma realidade que não admite nenhuma discussão. Depois do espanto e do arrebatamento, a história que nos foi contada permanece como a própria base de nossas crenças (CARRIÈRE, 2004, p. 8).

Este lugar longínquo, algumas vezes, para ser adentrado, necessita de um portal, uma introdução: "[...] fórmula africana em que o contador começa com a pergunta: - Nós estávamos naquele tempo? O auditório responde: - Claro! Nós estávamos lá" (MATOS, 2005, p. 135). Temos uma outra possibilidade vinda do Marrocos: "Eis o que escutei entre os nobres. Eu o contarei a vocês..." (MATOS, 2005, p. 135).

As fórmulas de finalização, além de terem a função de trazer o público de volta a este tempo, atestam, de alguma maneira, a veracidade do conto, e ao nos trazerem de volta, nos reconhecemos. No Togo se diz: "Foi isso o que uma velha que vinha do campo há pouco me contou, e eu o transmiti fielmente" (MATOS, 2005, p. 153), minha memória não falhou, relato os fatos tais quais me foram narrados. Ou, entre os povos da Cabíria: "Quanto ao final da história, ele é assim contado, mas Deus sabe a verdade" (IBIDEM, p. 155).

Alguns contos populares brasileiros que terminam com festa, asseguram a fidelidade do relato e até a presença da narradora nos ambientes da história, com versinhos como este:

*Até eu fui convidada  
Passei lá a noite inteira  
Por isso, gente, eu garanto  
Essa história é verdadeira.<sup>49</sup>*

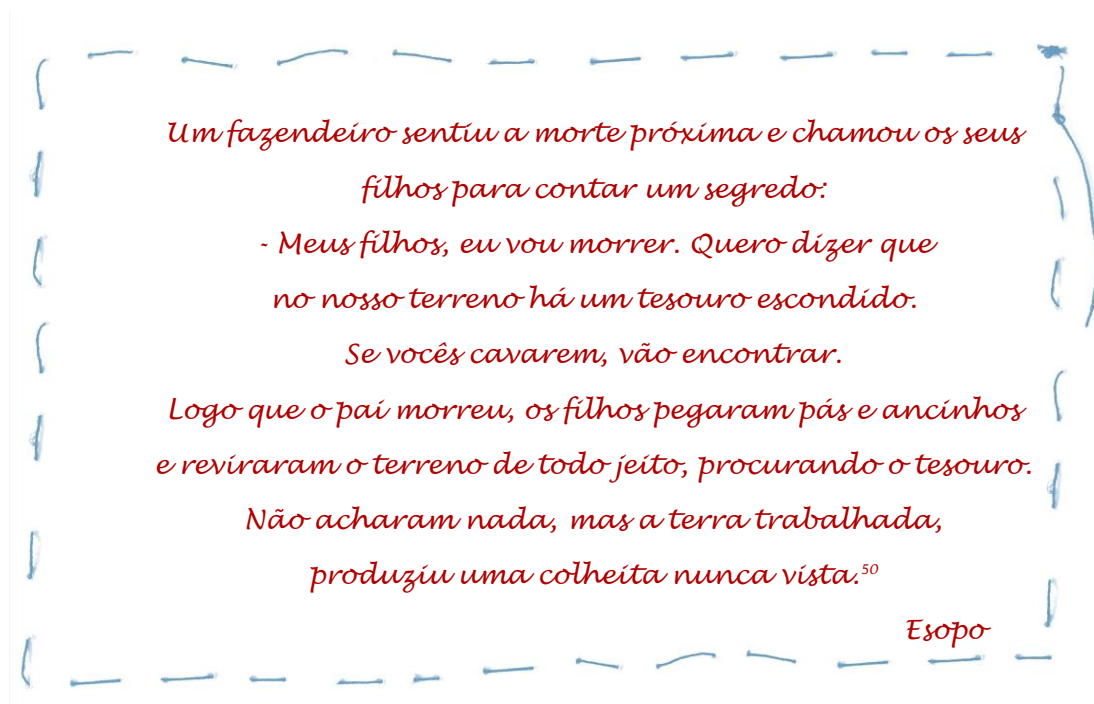
A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and curves, positioned below the text of the folk song.

---

<sup>49</sup> Retirado do livro "No meio da Noite Escura Tem Um Pé de Maravilha", de Ricardo Azevedo, Editora Ática, 2002, pág. 67.

Nos diz Benjamin que "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes" (BENJAMIN, 1976, p. 201). O autor afirma que a transmissão de experiências através do relato é uma maneira de dar conselhos: "O conselho tecido na substância viva da existência tem o nome de sabedoria." (IBIDEM, p. 200).

Em *Experiência e Pobreza* (1986), Benjamin conta uma pequena fábula, "[...] (já contado por Esopo), que nos explica como nos tornamos ricos" (IDEM, 1986, p. 195).



Benjamin (1986) destaca que a riqueza está contida na experiência transmitida aos mais novos, pelos mais velhos. Jeanne Marie Gagnebin complementa dizendo que a experiência passada de geração em geração "[...] supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho: continuidade e temporalidade das sociedades artesanais". (GAGNEBIN, 2018, p. 57)

Gagnebin (2018) também afirma que estas histórias transmitidas através da oralidade eram compartilhadas por todos e transmitiam um conhecimento, podendo ser absorvido a partir da experiência de cada ouvinte. Há uma grande incapacidade, de nossa parte, de dar e receber conselhos. E que no caso da fábula contada por Benjamin, a experiência é transmitida por

<sup>50</sup> Retirado do *Livro das Virtudes*, (BENNETT, 1995 p. 250).

um agonizante, que busca em sua memória palavras de sabedoria. É por estar no limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos, sendo este último mundo ao mesmo tempo, desconhecido e comum a todos, que "[...] os agonizantes são aureolados por uma suprema autoridade que a última viagem lhe confere" (GAGNEBIN, 2018, p. 58).

O ouvinte também tem o papel de preservar a memória, pois ao ouvir uma história, poderá recontá-la, tornando-se também transmissor de sabedoria. Benjamin (1976) afirma que quanto maior a naturalidade do narrador, "[...] mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia" (BENJAMIN, 1976, p. 204).

Algumas narrações e espetáculos criados pelo grupo *As Meninas do Conto*, nasceram a partir de uma história ouvida. Nós, como ouvintes, vivenciamos esta experiência relatada por Benjamin, nos deixamos levar pelas histórias e pela maneira que foram narradas. É o caso do espetáculo *BUUUU!! A Casa do Bichão*, que falarei mais adiante. E, também, dos contos que fazem parte de nosso repertório: *A Menina e o Lobo*<sup>51</sup>, contada por Dan Yashinsky; *Jesuína*<sup>52</sup> contada por Adelsin; *Todo Mundo Tem Uma História*<sup>53</sup>, contada por Toumani Kouyaté, entre outras.

Ser natural pressupõe uma certa espontaneidade e simplicidade. Ou seja, precisamos nos conectar com nossa autenticidade como narradoras para então garantir que o público se envolva com a narrativa. Talvez a naturalidade seja uma chave, apontada por Benjamin (1976), que permite que a história seja melhor incorporada pela contadora de histórias, proporcionando ao ouvinte uma espécie de percepção alargada, de distanciamento do aqui e agora, ou como já foi dito por ele: um esquecimento de si mesmo. Ela é uma fuga do momento presente, como diz Carrière, "Ela é evasão, nos transporta para a terra do esquecimento" (2004, p. 9).

---

<sup>51</sup> Recentemente, uma aluna me passou uma versão desta história que conto desde 2004, quando ouvi de Dan Yashinski no Encontro Internacional Boca do Céu de Contadores de Histórias. O nome da história inclusive foi dado por mim.

<sup>52</sup> Este conto é até hoje contado por mim, tenho uma forte ligação com ele, por que fiz capoeira durante muitos anos, e a história é uma versão de como surgiu o berimbau, instrumento utilizado na roda de capoeira e que dita seu ritmo.

<sup>53</sup> Esta história foi contada numa Roda de Histórias organizada pelo grupo *As Meninas do Conto* chamada Contos e Caldos. Desde 2001 o grupo possui uma sede de maneira independente, e realiza periodicamente estes eventos, convidando diversas contadoras de histórias para uma roda de contos. Toumani Kouyaté, esteve em nossa sede contando esta história no ano de 2016, e não disse o nome do conto, que foi dado por mim quando comecei a narrá-lo.

Mas esta naturalidade não é algo fácil de conseguir, é preciso trabalhar duro sobre esta ideia. Em arte, alcançar a naturalidade exige que o artista se debruce sobre os processos criativos que envolvem a técnica, os procedimentos, os recursos e ferramentas. A contadora de histórias, na busca de sua poética, conta com todos os recursos estéticos como o uso da voz, do corpo, das palavras na relação com os ouvintes para provocar esta tão desejada espontaneidade. Além de suas vivências, experiências e cultura.

No início do grupo, tivemos algumas experiências com atrizes que nunca haviam contado histórias e sentiam uma enorme dificuldade em encontrar uma naturalidade para narrar. Algumas questões como: olhar diretamente para o público, ou de buscar uma relação mais espontânea para narrar sem ter a necessidade construir uma personagem, ou de explorar o significado dos gestos para contar uma história foram difíceis de serem superadas. E depois de algumas tentativas frustradas acabaram não permanecendo no grupo<sup>54</sup>.

Benjamin (1976) apresenta duas famílias de narradores, representados por dois grupos arcaicos: "[...] podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro pelo marinho comerciante" (BENJAMIN, 1976, p. 199), e que, apesar de serem tipos muito diferentes com perspectivas e vivências distintas, a partir da idade média eles também se mesclavam, pois o artesão local contratava, como auxiliar em sua oficina, um aprendiz migrante, assim como o mestre, antes de se fixar, havia trabalhado também como ambulante. "No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidas para casa pelos migrantes, com o saber do passado recolhido pelo trabalhador sedentário" (IBIDEM, p.199).

A contadora de histórias que chega, traz a novidade, outras maneiras de ver e compreender o mundo. Paisagens e personagens desconhecidos passam a fazer parte da memória dos ouvintes. Já quem está lá em sua comunidade, necessita recriar constantemente seu mundo. Conhece as pessoas, sabe qual conto deve contar, e como. E, quando os dois mundos se encontram, novas possibilidades surgem. Não só para as histórias que se metamorfoseiam, mas também para a contadora de histórias que observa, neste *marinho*, novas maneiras de se apropriar da linguagem narrativa: a sonoridade das palavras, as fórmulas para começar e acabar um conto, técnicas para prender a atenção de seus ouvintes, e tantas outras sutilezas desta arte. E o contrário também é verdadeiro, o *marinho* também aprende com o *camponês*.

---

<sup>54</sup> No próximo capítulo falarei de como o grupo *As Meninas do Conto* se aproximou da linguagem da Narração de Histórias.

Ao longo de minha trajetória, conheci diversas contadoras e contadores de histórias, daqui e de lá, com recursos e maneiras distintas de narrar, assim como repertórios muito particulares. Relato, a seguir, a experiência que tive com dois contadores, um brasileiro (poderíamos relacioná-lo com o contador *camponês*) e outro africano (este talvez fosse o *marinheiro*, alguém que vem de longe, trazendo a novidade).

Geraldo Tartaruga, de São Luis de Paraitinga, falecido em 2016, pode ser considerado um contador tradicional, e o comparo ao camponês sedentário. Ouvi muitas histórias de Saci, Malazarte e de medo, contadas por ele na Festa do Lobisomem e, também, na Festa do Saci, que acontecem em sua cidade, e em tantas outras oportunidades que o vi. Ele herdou as histórias de seu irmão, e tinha anotado, em seu caderno, os títulos dos contos para não esquecer. Artesão, ou figureiro, construía com argila cenas das histórias que contava ou dos mitos da região dentro de cabaças cheias de detalhes e cores. Ao contar histórias, tinha um modo muito particular e, na maioria das vezes, contava sentado. Ele possuía uma musicalidade peculiar para narrar, própria de quem é do interior, fazia vozes dos personagens, valorizava algumas imagens que considerava importante através dos gestos e, também, da voz impregnada de tons graves e agudos.

**FIGURA 13** - Geraldo Tartaruga ao centro mostra seu caderno com os títulos das histórias que contava, estou ao lado dele com minha filha Helena no colo e Aderli Tringone a esquerda (2001).



Fonte - Acervo do Grupo

Quando fui curadora do Encontro Internacional de Contadores *Te dou Minha Palavra*, em 2007, no Itaú Cultural, tive a sorte de trazê-lo para o evento. Neste Encontro, ele contou três

histórias; duas de encantamento (que eu não conhecia) e uma de medo, chamada *Bichão*, que já tinha escutado em outra ocasião e que me marcou muito.

Tanto marcou que, em 2008, o grupo *As Meninas do Conto* criou o espetáculo *BUUUU!! A Casa do Bichão*, tendo como uma de suas referências o conto *Bichão*, contado por ele. É a história de um rapaz que passa a noite numa casa abandonada e que todos dizem que é mal-assombrada. Mas o rapaz chega bem tranquilo no lugar, faz uma fogueira e começa a assar um queijo. Então uma voz ecoa: “eu caio!” A voz fica repetindo isso até que o rapaz, irritado diz: “então caia!” E partes de um esqueleto caem do teto e começam a se juntar, até formarem uma caveira enorme. A história é longa e continua com uma luta entre o rapaz e a caveira e, como ele vence, recebe um tesouro. Na peça, dirigida por Cristiane Paoli Quito, nossa proposta era a de brincar de imaginar, e de trazer o suspense, o susto e, também, uma delicadeza e doçura, que identifico na maneira como Geraldo Tartaruga narrava suas histórias.

Agora, falarei sobre o contador de histórias músico, dançarino e diretor teatral Hassane Kouyaté<sup>55</sup>, nascido em Burkina Faso, África Ocidental. Para mim, ele representa o outro tipo: aquele que vem de longe trazendo as experiências das terras distantes. Todo seu aprendizado se deu dentro de uma família de *dielis/griots*, que são conhecidos como transmissores da memória coletiva e conciliadores, esta mediação pode ocorrer entre duas pessoas, duas famílias, dois povos, duas cidades, enfim, ele faz a ponte ética e afetiva entre os seres humanos. A família Kouyaté sempre foi conselheira do rei, e rei dos *dieli / griô*, e, segundo Bâ (2015), há várias categorias de *griots*<sup>56</sup>. Tive a oportunidade de conhecer Hassane em São Paulo em cursos que ministrou, assim como de assisti-lo contando histórias. Ele diz que os *griots* devem se atualizar, e estar no seu tempo, usando da tecnologia e tudo o que a contemporaneidade nos proporciona, e não ser contra ela, pois tudo isso faz parte da nossa vida. E a grande questão que lança é a seguinte: como se atualizar e ainda assim

---

<sup>55</sup> Filho de Sotigui Kouyaté.

<sup>56</sup> Amadou Hampâté Bâ, em seu texto *A Tradição Viva*, descreve o status social conferido aos griots. "Se as ciências ocultas e esotéricas são privilégios dos "mestres da faca" e dos chantres dos deuses, a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégio dos *griots*, espécie de trovadores e menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. Sempre se supôs - erroneamente - que os *griots* fossem os únicos "tradicionalistas" possíveis. Mas quem são eles? Classificam-se em três categorias: *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento; *griots embaixadores*, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças; e *griots genealistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são grandes contadores de histórias" (BÂ, 2015, p. 174-175).

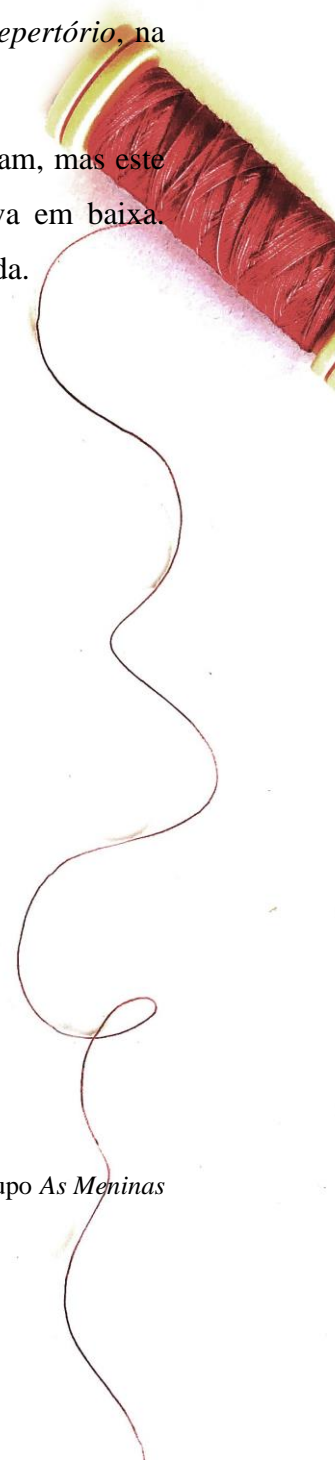
manter as tradições? Ele mesmo responde dizendo que quando uma árvore tem as raízes profundas e firmes, pode enfrentar as grandes tormentas, e ainda assim se manter forte.

Hassane é um contador que transita entre lugares, está na floresta e na cidade, é da tradição, mas também é contador de histórias, músico, dançarino, diretor e ator, e divide sua vida entre Paris e Bobo Dioulasso, no Burkina Faso. As experiências se sobrepõem e se mesclam. O mesmo ocorreu com Geraldo Tartaruga, o conheci no interior, mas tive oportunidade de encontrá-lo diversas vezes na cidade. A contadora contemporânea não é mais alguém só da tradição, ela se comunica com os tempos atuais, com as novas maneiras de entender e fazer esta arte. Caminhamos por outros lugares e paisagens. Diferente das contadoras tradicionais, que para manter sua cultura necessitavam das suas memórias e do exercício da repetição como modo de fixação, a contadora de histórias contemporânea adquire seu *repertório*, na maioria das vezes, através da escrita, realizando um caminho inverso<sup>57</sup>.

Como Benjamin (1976) previu, muitas das sociedades tradicionais desapareceram, mas este fato não representou o fim da narrativa, apesar da constatação de que estava em baixa. Porém, ela se manteve viva, pulsante, mesmo que muitas vezes de maneira tímida.

---

<sup>57</sup> No próximo capítulo vou desenvolver mais este assunto sobre a formação de repertório no grupo *As Meninas do Conto*.



## 1.4 - Foi um cientista que contou esta história, ele diz que...

*A intuição sofrida do tempo é a filosofia do recordador  
que está realizando o que Sócrates pedia ao filósofo,  
pois o velho narrador revivendo  
está aprendendo a morrer"*

*Ecléa Bosi*

A memória pode ser entendida sob vários aspectos, segundo Iván Izquierdo, pioneiro no estudo da neurobiologia da memória. Para o cientista, *memória* significa "[...] aquisição, formação, conservação e evocação de informações" (IZQUIERDO, 2018, p. 8). *Aquisição* se relaciona ao aprendizado, ao conhecimento adquirido e que é armazenado. *Formação* está relacionada à maneira sobre como existimos no mundo, afinal somos o que lembramos. Já *conservação* é a manutenção e preservação do que é armazenado, ou seja, como conservamos e mantemos em nossa memória, o que foi adquirido. *Evocação* pode também ser chamada de rememoração ou lembrança, ato extremamente comum a qualquer ser humano. Não há, em nossa memória, algo que não tenhamos vivido nem experienciado.

Necessitamos de nossa memória para realizar as coisas mais banais, beber um copo de água, por exemplo. Se não nos lembrarmos como fazer isso, não conseguiremos matar a sede. O acervo de memórias de cada um define sua forma de ser ou sua personalidade. Mesmo quando se trata de gêmeos univitelinos, também chamados de idênticos, gerados a partir de um único óvulo, não podem ser considerados indivíduos idênticos, pois reagem de maneira muito diferente aos estímulos que a vida lhes oferece. E formam seus acervos de memória de modo distinto.

Segundo Izquierdo (2018), existem alguns tipos de memória que podem ser classificadas por sua duração: as de longa duração e as de curto prazo. A *memória de trabalho* (curto prazo) é um tipo muito diferente das outras:

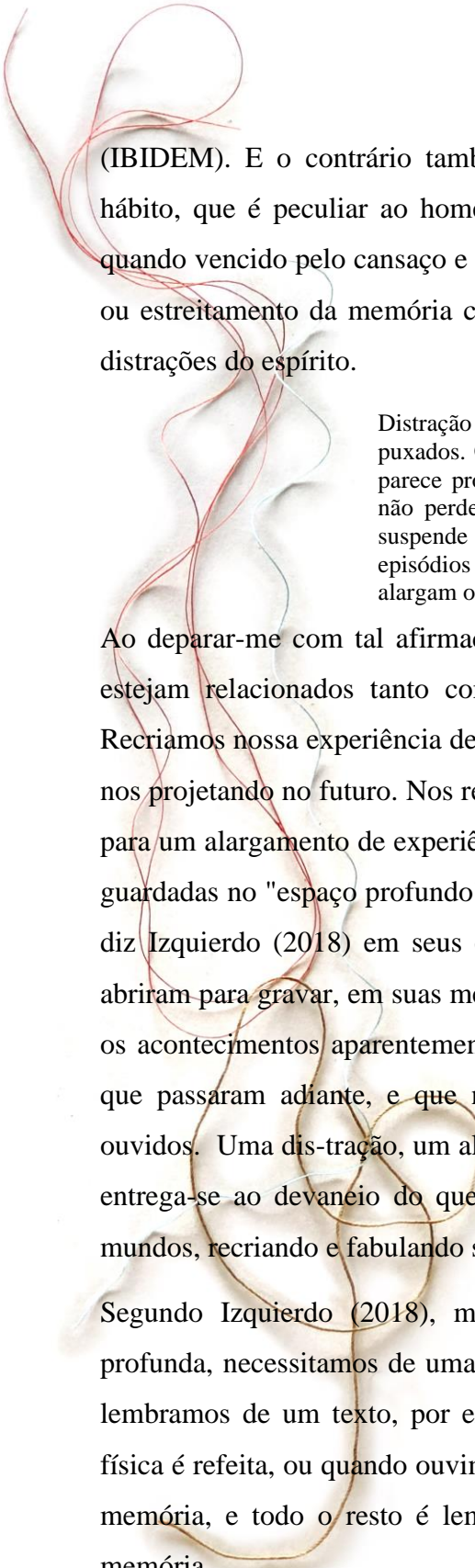
É basicamente on-line, varia de instante em instante, utiliza poucas vias nervosas, mantém as informações só por poucos segundos, raras vezes, um minuto ou dois - e cumpre uma função gerenciadora de nosso contato com a realidade. Decide tudo aquilo que nos acontece, o que guardaremos e o que não guardaremos na memória declarativa (IZQUIERDO, 2018, p. 14).

Este importante tipo de memória coordena nossa vida, administrando nossa realidade, dando continuidade ao que fazemos, sem precisarmos parar para lembrar. Se estivermos lendo um texto, não precisaremos lembrar como virar a página do livro, ou como as letras se juntam para formar uma palavra. Ela nos possibilita saber onde estamos e o que estamos fazendo a cada instante da vida, dando continuidade aos nossos atos.

Izquierdo (2018) afirma que a memória de longa duração se divide em: *explícitas*, que podem durar horas, meses ou décadas; e *implícitas*, que duram a vida toda. Estas memórias de longa duração passam pela seleção da memória de trabalho, e levam algum tempo para serem consolidadas, passando por uma série de processos metabólicos no hipocampo (local do cérebro onde são armazenadas), e em outras estruturas e áreas cerebrais. Também podem sofrer interferências por diversos fatores, inclusive por outras memórias. E quando armazenadas são "[...] muito mais suscetíveis à modulação pelas emoções, pela ansiedade, pelo estado de ânimo, etc." (IZQUIERDO, 2018, p. 17).

De modo similar à proposta de Izquierdo a respeito da presença de dois tipos de memórias, Ecléa Bosi, em seu livro *O Tempo Vivo da Memória Ensaio da Psicologia Social*, afirma existir a memória curta e a longa, a partir dos conceitos "memória-hábito e memória-sonho" (BOSI, 2018, p. 38). A primeira está relacionada aos procedimentos motores, à memória imediata e à prática das coisas. Já a segunda refere-se às "[...] lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado" (BOSI, 2018, p. 38). Ora optamos por uma, ora por outra, e, em alguns momentos, estas duas formas se embatem.

No instante em que somos movidos para as ações úteis do trabalho social, restaria pouco espaço para a invenção, o sonho e a fantasia. Ou seja, quando parecemos tensos e muito focados em questões práticas, o espaço da memória se comprime, deixando pouco espaço para a memória "pura" (BOSI, 2018, p. 39), situada no campo do sonho e do "espírito livre"




(IBIDEM). E o contrário também acontece: "[...] o sonho resiste ao enquadramento do hábito, que é peculiar ao homem da ação. Este por sua vez só relaxa os fios da tensão, quando vencido pelo cansaço e pelo sono." (IBIDEM, p. 38). Bosi compara esta compressão ou estreitamento da memória com uma porta que vai ou não se abrir para as liberdades e distrações do espírito.

Distração tem origem em dis-tração ou desvio do eixo de tração pelo qual somos puxados. O aluno escuta a aula e anota no caderno aquilo que da matéria que lhe parece proveitoso. No entanto, em certos momentos, ele esquece de anotar para não perder as palavras do professor que narra algo que desperta seu interesse, suspende a anotação e o espírito se perde em lembranças, ideias, relações com episódios vividos. Estes salutares momentos de distração vencem o utilitarismo e alargam o conhecimento (IBIDEM, p. 40).

Ao deparar-me com tal afirmação, aventei ser possível que estes momentos de dis-tração estejam relacionados tanto com o ato de criação, quanto com os de fruição artística. Recriamos nossa experiência de forma livre, abrindo uma porta entre o passado e o presente, nos projetando no futuro. Nos retiramos do eixo da vida prática, funcional, e abrimos espaço para um alargamento de experiências. O momento presente acionaria as memórias que estão guardadas no "espaço profundo" (IBIDEM, p. 37), ou hipocampo, a casa da memória, como diz Izquierdo (2018) em seus estudos. Talvez, esta seja a porta que nossos antepassados abriram para gravar, em suas memórias, as inúmeras histórias que contavam, na relação com os acontecimentos aparentemente desatentos do presente. E que seus ouvintes gravaram e que passaram adiante, e que novamente ouviram e passaram, até chegarem aos nossos ouvidos. Uma dis-tração, um alargamento ou afrouxamento. Acredito que quando o ouvinte entrega-se ao devaneio do que está sendo narrado, imaginando-se em outras situações e mundos, recriando e fabulando suas experiências, ele consiga ativar sua memória profunda.

Segundo Izquierdo (2018), muitas vezes, para lembrar algo armazenado na memória profunda, necessitamos de uma dica, fato muito comum entre nós, atrizes, quando não nos lembramos de um texto, por exemplo. Quando a primeira palavra é lembrada, uma ação física é refeita, ou quando ouvimos uma melodia; tudo pode agir como uma pista para nossa memória, e todo o resto é lembrado. Ou como popularmente se diz: puxamos o fio da memória.

Izquierdo (2018), quando trata das funções sinápticas que acontecem em nosso cérebro, nos remete à imagem de um fio que é puxado. Os neurônios são responsáveis por armazenar, produzir, convocar e forjar a memória. Eles precisam transmitir uma corrente, se comunicar



com outro neurônio. Esta transmissão de impulsos elétricos é chamada de sinapse. Os neurônios possuem prolongamentos nas extremidades que se expandem, formando longos fios de saída e de entrada, chamados terminais nervosos. São chamados de axônios e transmitem informações através de sinais nervosos. Os axônios colocam suas informações em prolongamentos chamados dendritos, neurônios receptores. Eles não se tocam, mas nos pontos em que as terminações transmissoras mais se aproximam das receptoras, é onde ocorre a sinapse, e para ser mais exata, milhares delas. Como fios que se lançam em lados opostos, quanto mais longos forem, maior será a quantidade de sinapses e, por consequência, a eficácia das lembranças de um fato.

Por meio de pistas, convocamos a memória de diversas maneiras: uma canção, um cheiro, uma foto, uma paisagem, um objeto, uma sensação (percepções), ela surge de modo vivo no presente. A memória também é muito seletiva, não nos lembramos de tudo, mas do que é importante e tem significado. Há uma ordenação da memória e que durante este processo muitas vezes, descartamos o que é trivial e agregamos fatos irreais ao que é lembrado. Com o passar do tempo, nos livramos do que não interessa e do que é menos marcante, o que nos permite reinventar, fantasiar e reorganizar o fato lembrado. Uma espécie de imaginação criadora é ativada para reorganizar o que nos acontece.

Esta capacidade de recriar algo que está gravado na memória me conduz às matrizes das histórias que correram o mundo, e como elas vão se modificando na boca e nos ouvidos de cada contadora. Reflito que há uma contribuição experiencial e imagética única, que pode incluir novos fatos, se relacionar com sua cultura, dar ênfase a um determinada figura ou situação etc. Quem nunca ouviu dizer que quem conta um conto aumenta um ponto?

Bosi afirma que a narrativa é terapêutica, atuando como "[...] *farmacon*, antes preparado pela narradora nos tubos e provetas da fantasia e da memória, através de sábia dosagem". (2003, p. 35). A palavra fármaco deriva do termo grego *phármakon*, e literalmente significa "[...] aquilo que tem o poder de transladar as impurezas"<sup>58</sup>. Ou seja, a história teria o poder de operar mudanças a partir da troca de experiências entre narrador e ouvinte.

O grupo *As Meninas do Conto* busca em suas criações uma relação poética com a palavra, preparando em seus tubos de fantasia, experimentando em cena, as dosagens necessárias

---

<sup>58</sup>Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/farmacia/farmacos-e-medicamentos---conceitos-fundamentais/9759>, acesso em: 13 de jun. 2020.

desta arte. Criamos espetáculos a partir de contos, e deixamos nossa imaginação livre para recriá-los a partir de nossas experiências e memórias.

Finalizo assim, aquilo que de memória desejava apresentar, e seguimos para nosso segundo capítulo onde discorro sobre como *As Meninas do Conto* tiveram seus primeiros contatos com a linguagem da narração de histórias, como o grupo de contadoras se formou, também falo dos procedimentos adotados para narrar e da composição de seu repertório de contos.

O processo da experiência desta pesquisa parte das lembranças a partir de diversos materiais: a memória propriamente dita, registros escritos, documentos, testemunhos, imagens e circunstâncias, que poderão ser observados no capítulo a seguir.





## *Capítulo 2 - Desembaraçando as linhas para formar os romances: a descoberta da Narração de Histórias como linguagem do grupo As Meninas do Conto*

### *2.1 - Planeta das Histórias*

Em 1993, havia me formado como atriz no Teatro Escola Célia Helena, num curso profissionalizante, e, em 1994 comecei a dar aulas de teatro para crianças na Casa do Teatro, dirigida por Lígia Cortez, filha da atriz e diretora Célia Helena. Também principiava alguns estudos como palhaça a partir de um curso feito com Cristiane Paoli Quito. Em 1996, estreariamos o espetáculo *A Banda*, em que atores-músicos realizavam uma sinfonia de ritmos e palavras a partir de depoimentos pessoais, com dramaturgia de Rubens Rewald.

No ano de 1995, Kika Antunes, atriz e também professora da Casa do Teatro, me convidou para fazer um teste numa Editora para ocupar a vaga de Contadora de Histórias no projeto Planeta das Histórias. Eu decidi tentar, mesmo sem conhecer absolutamente nada do universo da narração de histórias. O teste, além de uma entrevista, foi a leitura de um conto, muito divertida por sinal, chamada *Lúcia já-vou-indo*, de Maria Lúcia Penteado, do catálogo da Editora. Fui aprovada e iniciei os trabalhos com a Kika, que já estava contratada há um ano. Passei então a contar histórias no período da tarde e minha colega pela manhã.

A coordenadora deste projeto estava certa de que o perfil mais adequado para preencher a vaga era o de atriz. Já havia contratado anteriormente educadoras para o trabalho, mas não ficou satisfeita. Não queria apenas uma leitura da história, desejava alguma coisa a mais. Pensava que era necessário envolver as crianças trazendo novos recursos para as histórias

com: gestos, vozes de personagens, movimentações etc. Por isso, decidi contratar atrizes para o cargo.

Num período de três horas desenvolvíamos várias atividades a partir das histórias do catálogo da Editora:

- Recepção do grupo - apresentação do projeto com jogos e brincadeiras.
- Narração de um Conto Clássico<sup>59</sup> (um conto tradicional)
- Narração de um Conto de Autor Contemporâneo<sup>60</sup>
- Lanche
- Atividade de Artes Visuais ou Jogos Teatrais
- Roda de Fechamento

Com nossa experiência pedagógica e teatral, iniciamos o ano de 1995 criando um roteiro para atender as crianças das escolas que diariamente visitavam a editora. Um roteiro distinto era preparado para cada faixa etária, atendíamos crianças de 4 a 11 anos, de escolas públicas e privadas. Esta estrutura de atividades elaborada por nós passava pela aprovação da coordenadora, pois havia um envolvimento também dos funcionários que visitavam as escolas para venda de livros, que faziam o convite para participarem do projeto.

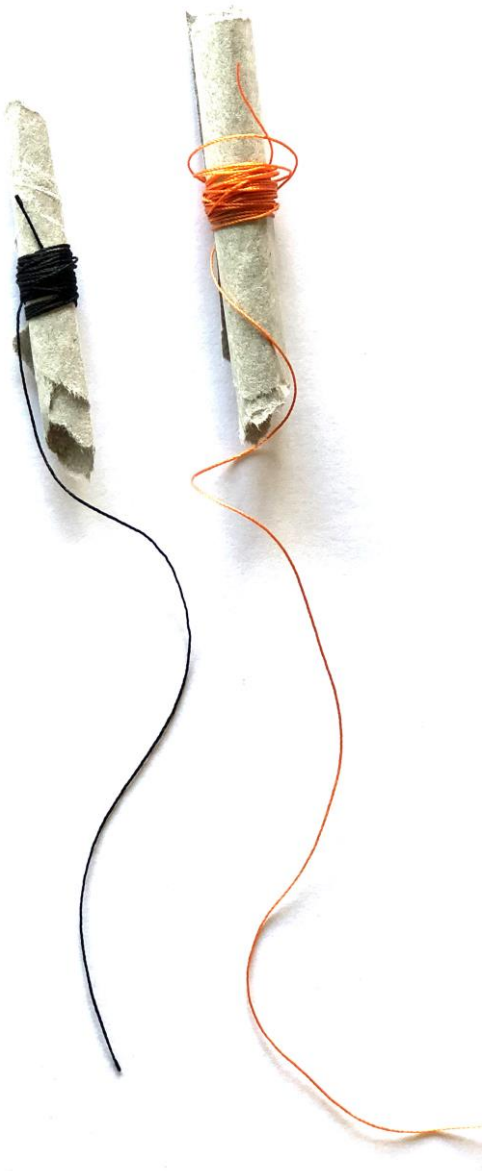
As narrações de histórias eram feitas utilizando o livro como suporte, mais próximo de uma mediação de leitura<sup>61</sup>, que consistia, basicamente, em realizar uma leitura para despertar o interesse em ler um livro ampliando os horizontes do educando. O compromisso de permanecer com o livro nas mãos tinha como objetivo garantir que as crianças e educadores tivessem contato com o catálogo da Editora.

---

<sup>59</sup> Esta foi uma nomenclatura criada por nós para diferenciar as duas histórias que contávamos; o Conto Clássico e o Conto de Autor Contemporâneo. Aqui o Conto Clássico pode ser entendido como o Conto Tradicional ou Conto Popular: contos de fadas ou de encantamento, as fábulas, os mitos, os contos de bichos, as lendas, os contos de sabedoria. "Podemos dizer que os contos populares são os contos próprios da cultura oral, enquanto os literários são próprios da cultura literária." (MATOS, 2005, p. 2).

<sup>60</sup> Também criado e usado por nós para designar os contos literários escritos por autores contemporâneos.

<sup>61</sup> A atividade de mediação de leitura consiste em fazer uma ponte entre os livros e os leitores, abrindo um espaço lúdico de troca de experiências. Pode acontecer em pequenos grupos, mas também individualmente. O mediador precisa conhecer a obra que irá ler, criar atmosferas e maneiras de leitura, despertando no leitor, a vontade em mergulhar neste universo.



Por sorte, o catálogo era muito bom, com excelentes histórias para todas as faixas etárias. Durante estes processos de estudo para criação do roteiro, liamos muitas histórias para encontrar as mais adequadas para cada grupo de crianças. Pude ampliar meu entendimento sobre literatura infantil conhecendo diversos autores, contos tradicionais, adaptações e recontos.

Mas claro que não fazíamos apenas uma mediação, isso nos parecia pouco, então fomos inventando maneiras de narrar: ora propondo uma narração com intenções marcantes para acentuar a comunicação, ora explorando as múltiplas possibilidades que a palavra propiciava, ora nos demorando mais nas imagens, ora trazendo os climas presentes através dos recursos da voz, do olhar e dos gestos. Também utilizávamos objetos, bonecos e peças de figurino, além de criar interações e ações nas histórias ou solicitando das crianças sua participação. Durante os meses de janeiro e fevereiro de cada ano, fazíamos os estudos para escolha de histórias, criação do roteiro de atividades, ensaios e produção.

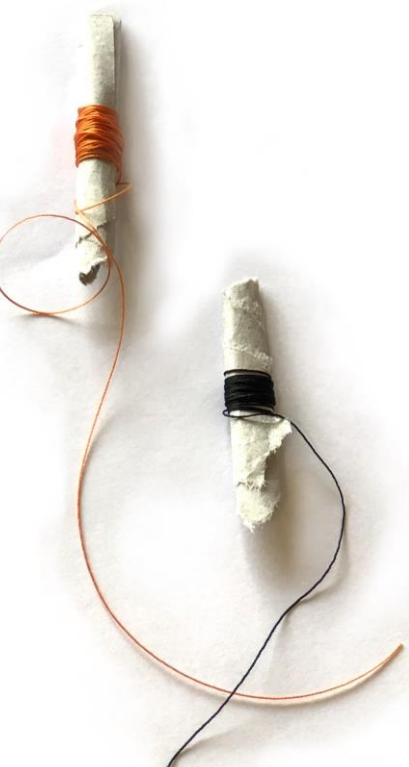
Ao longo dos quase três anos do projeto Planeta das Histórias, pudemos criar um repertório de aproximadamente 12 contos que preparamos para narrar. Além dos jogos, brincadeiras e atividades de artes visuais também foram criados nesse período, a partir dos temas das histórias.

Quando entrei no projeto, havia uma questão relacionada ao deslocamento do grupo de crianças de um local para outro, que acontecia logo após a narração do Conto Clássico. Ele era contado num ambiente, e, ao final, tínhamos que conduzir as crianças para outro lugar. A distância entre estes espaços não era grande, mas o fato de ter que deslocar o grupo nos causava um problema, pois toda a atenção conseguida anteriormente se perdia. Propus, então, a criação de uma pequena cena como palhaça que pudesse ser feita nesta passagem. Pensamos que ela poderia auxiliar-nos ao surgir exatamente neste momento, e, que, de maneira lúdica, poderia conduzir o grupo para o outro local, onde o Conto de Autor Contemporâneo seria narrado. O nariz vermelho seria o elo, a ligação, permitindo que o estado de concentração instaurado pudesse se prolongar até o outro recinto. Quando digo

concentração, estou querendo dizer que nossa intenção era manter o grupo com as atenção e energia focadas nas atividades, sem dispersão, em estado de jogo. Lembrando que cada uma de nós fazia todo roteiro num período do dia, então desejávamos que as atividades fossem sempre muito dinâmicas e possíveis de serem executadas por qualquer uma das contadoras.

Para esta cena de transição, nossa ideia era a de não usar a fala, para explorar outro tipo de comunicação com o grupo de crianças, que algumas vezes, era agitado. Este momento foi pensado para que elas pudessem vivenciar um diálogo sem verbalização. Muitas vezes, as crianças faziam mímica imediatamente para dizer algo, ou um líder da turma tomava a iniciativa de traduzir o que estava entendendo, outras vezes um silêncio se instaurava e tudo fluía, mas também havia dias em que os grupos riam muito da palhaça, e não conseguíamos nos comunicar. Eu insistia, mas às vezes o jogo não acontecia. Obter o silêncio para contar uma história desde o princípio era sempre um desafio. Não queríamos pedi-lo, mas sim que ele acontecesse e se instaurasse no ambiente pelo interesse em ouvir a história, ou através de uma brincadeira ou um jogo lúdico. A palhaça cumpria duas funções: manter o ambiente lúdico instaurado mesmo com o deslocamento pelo espaço, e, também, estimular a possibilidade da escuta através de uma comunicação sem palavras.

A cena improvisada pela palhaça acontecia somente neste percurso entre um espaço e outro, e logo o nariz era retirado para começar a narração do Conto de Autor Contemporâneo. Além de instaurar um clima de brincadeira, este jogo também nos ajudava a entrar aquecidas neste outro momento, isto é, sentíamos que estávamos mais disponíveis e vivas como contadoras de histórias. Esta improvisação feita por ela também contribuía para criar uma empatia com o público, potencializando o estado de presença. A simples situação de colocar um nariz, olhar para a turma de crianças e não dizer nada, já dizia muito. A palhaça não estava presentificada no momento da narração, não era ela a contadora de histórias, mas permanecia pulsante dentro de nós. Ao longo da trajetória do grupo *As Meninas do Conto*, tivemos outras



oportunidades de explorar a linguagem do clown e percebemos que alguns signos desta linguagem perduraram, como: a espontaneidade, a oportunidade de rir de si mesma, a triangulação, o jogo, a improvisação e todo o lirismo que esta figura carrega.



Havia uma diferença na maneira como contávamos o Conto Clássico e o Conto de Autor Contemporâneo. No primeiro caso, fazíamos um estudo para contar, explorando os recursos vocais, a composição física e a gestualidade, mas não utilizávamos nenhum objeto ou peça de figurino. Sempre entendemos que quem conta a história não é uma personagem, mas sim a contadora diante do público brincando de ser as personagens<sup>62</sup> do conto quando necessário. E ao contar uma história, podemos transitar entre estas figuras, utilizando os recursos vocais e corporais quando necessário, e logo voltar ao relato.

Também não contávamos histórias já conhecidas das crianças como: Rapunzel, O gato de botas ou Cinderela. Nossa proposta era a de ampliar o conhecimento do universo dos contos tradicionais. O catálogo destes tipos de contos, que a Editora oferecia, era composto por coleções dos Contos de Grimm e Perrault, alguns recontos e fábulas.

Já no momento do Conto de Autor Contemporâneo, buscávamos contar a história utilizando os recursos físicos e a gestualidade, a musicalidade da palavra e criação de timbres vocais para os personagens, mas também utilizávamos objetos, bonecos e ou acessórios e figurinos.

---

<sup>62</sup> O termo personagem, utilizado nesta dissertação, não está associado a uma construção realista e psicológica, mas sim, ao personagem-tipo, ou figura, permitindo que as atrizes transitem entre outras personagens e, também, como narradoras. Não há a intenção de fazer uma metamorfose completa, mas sim, de trazer os traços mais marcantes que identificam física e verbalmente a personagem. Jean Pierre Sarrazac nos fala sobre um "personagem a construir" (SARRAZAC, 2002 pág. 108), que ganha forma na relação com o público. O grupo *As Meninas do Conto*, em seu teatro narrativo, busca uma atuação mais expositiva e ampla, que transita entre o épico e o dramático, deixando, portanto, espaços em aberto a serem ocupados pelas atrizes, se distanciando de uma construção realista das personagens. No capítulo três, trarei outras informações acerca de como o grupo *As Meninas do Conto* cria e compreende suas personagens.

**Fig. 14** - Simone Grande, no Planeta das Histórias, contando um Conto de Autor Contemporâneo, *Pomba Colomba*.



Fonte: Acervo do Grupo

Em alguns momentos, elaborávamos pequenas peças, com entradas e saídas, trocas de figurinos para representar personagens e figuras, e trilha sonora. O que muitas vezes era excessivo, e sentíamos, no momento da narração, que a história se perdia. Como se quiséssemos criar mais coisas do que a história suportava, ou pior, colocar todos estes aparatos acima da própria narração.

Outra dificuldade era a de contar sozinha e ainda ter o livro nas mãos. Às vezes era necessário retirar coisas, como objetos ou bonecos, da apresentação para ganhar com as interação e compreensão da história. Como foi o caso em *Siri Rafael*, de Maria Heloísa Penteado, que conta a história de um pequeno siri que gostava de beliscar o dedo das crianças. Ela tinha vários personagens e decidimos criar um adereço somente para o Siri Rafael. Era uma grande cabeça peixe (como no programa Glub-Glub/TV Cultura) feita a partir da ilustração do livro. Mas o adereço era difícil de ser colocado, e muitas vezes, atrapalhava a narração. Atrás de um pequeno biombo, colocávamos o adereço, que só era retirado no final da história. Este adereço tolhia nossos movimentos e não conseguíamos simplesmente narrar, ou transitar entre os outros personagens, pois a imagem do Siri Rafael estava sempre presente. Deixamos de contar esta história devido à maneira que escolhemos para narrá-la.

E, a partir desta experiência, algumas questões surgiram: ora se a contadora faz todas as figuras da história como transitar de uma para outra utilizando adereços e figurinos? Seria necessário utilizar tantos elementos?

Começamos, então, a selecionar o que utilizar com mais cuidado, escolhendo poucos objetos, mas que fossem potentes e lúdicos. Este aprendizado acrescentou muito nos modos de pensar e preparar uma história posteriormente no grupo, o que nos levou também a selecionar aquelas que tivessem uma quantidade menor de personagens, para que as transições (entre narrador/personagem, personagem/personagem ou personagem/narrador) fossem mais tranquilas e possíveis. Notamos que nem todos os contos que escolhíamos eram bons de serem narrados. Alguns pontos que nos faziam desistir da história, neste contexto, eram, por exemplo, o excesso de descrições, as tramas muito complexas, as histórias com muitas personagens etc.

Além das leituras em voz alta para escolher as histórias, também fazíamos um estudo, a partir de um roteiro que criamos, para nos orientar no processo de preparação, de criação. Escolhíamos os contos em conjunto para contá-las separadamente. Talvez por sermos atrizes com experiência galgada no teatro, sentíamos a necessidade de estudar o texto, quase como um trabalho de mesa, muito comum em processos teatrais. Este estudo foi aprofundado em 1998 quando coordenamos a Sala do Conto<sup>63</sup>, abaixo relato as etapas do roteiro para a preparação das histórias:


- *Leitura simples*: consiste na leitura das possíveis histórias para incluir no repertório. Nela, avaliávamos o potencial do conto e suas qualidades para ser narrado.

*Leitura aprofundada*: relíamos os contos que foram selecionados na leitura simples, agora observando, de maneira minuciosa, sua estrutura narrativa, as figuras da história, o enredo,

---

<sup>63</sup> Mais adiante falarei sobre a experiência da Sala do Conto, no Pão de Açúcar Kids, onde o grupo *As Meninas do Conto* se expandiu em número de integrantes e também pode desenvolver o trabalho iniciado no Planeta das Histórias.





suas ações e acontecimentos, indicação de faixa etária, possibilidades de jogos e brincadeiras. Este era um momento muito interessante, pois quem lia a história, de alguma maneira, deveria defendê-la, afetando a outra contadora com uma leitura que pudesse expressar a emoção do conto, o lirismo, ou o humor. Os argumentos eram revelados na maneira como se lia em voz alta. O importante era que a escolha fosse feita pela dupla, mesmo que fossem contá-la separadamente. Algumas vezes, uma conseguia convencer a outra sobre uma história, e no processo de montagem percebíamos que era uma ótima escolha. Outras vezes, essa escolha era unânime desde a primeira leitura. Era importante, e ainda é, contar uma narrativa que fizesse algum sentido para a gente, que nos sensibilizasse e nos emocionasse. Depois de alguns anos atuando neste universo da narração, ouvimos de alguns contadores e contadoras, em encontros ou cursos que a história é quem escolhe o contador. Talvez esta tenha sido nossa maneira de compreender este aprendizado, criando nossa própria tradição, entendendo-a como alimento primeiro para nós e depois para ser compartilhada. A prática da leitura de contos em voz alta continua sendo um procedimento do grupo *As Meninas do Conto*.

Por sorte, a Editora não indicava os livros de seu catálogo que deveríamos contar e, tínhamos total liberdade de escolha. Mas também aconteceu de uma ou outra história sair rápido do repertório porque não se desenrolava como havíamos imaginado, como foi o caso de *Siri Rafael*. Percebíamos isso pelo interesse das crianças. Algumas vezes errávamos a faixa etária indicada e era necessário trocar; em outras, a narração não alcançava o público, mesmo explorando diferentes ritmos e ou modos de contar. Em outros momentos, o enredo da narrativa era bom, mas se repetia, ou tinha uma característica muito

literária, com descrições longas e tramas menos diretas, o que dificultava a atenção por parte do público. Aqui, diferente de nossas experiências anteriores no teatro, a proximidade com o público e suas reações instantâneas influenciavam diretamente nossas percepções. Não tínhamos autonomia para fazer adaptações do conto: ou o contávamos na íntegra ou desistíamos dele. Lembrando que estas histórias eram do universo da literatura, situadas na cultura escrita e não da oralidade.

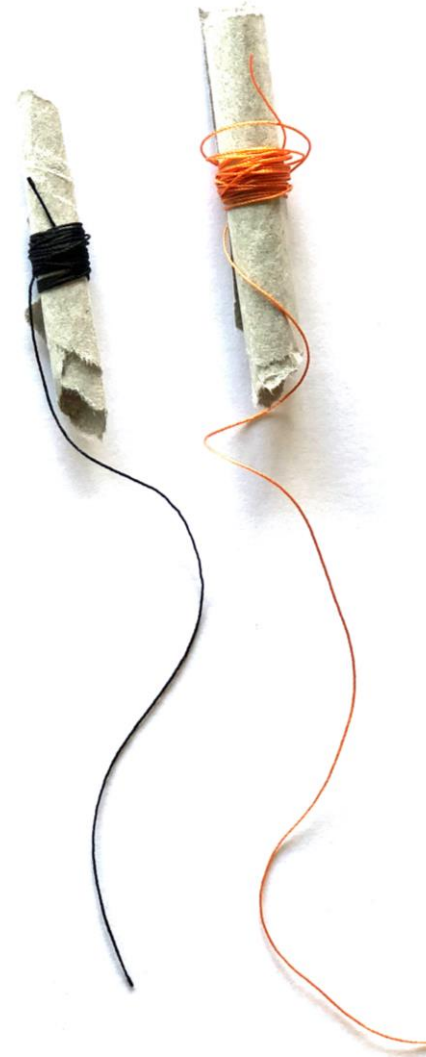
- *Pesquisa de cores, sons, cheiros e imagens*: nesta parte do estudo, recuperávamos todas as sensações, visualizações, imagens e percepções que o conto havia nos despertado. Num caderno, anotávamos tudo o que imaginávamos, registrando as sensações e imagens. Muitas vezes, este momento do processo nos apontava alguns caminhos com objetos, cores ou músicas, tudo era material para a criação.

- *Divisão do Texto*: a nossa experiência como atrizes, que ao estudar um texto sempre faz anotações e separações de cenas, nomeando, grifando falas etc, nos ajudou a formular a divisão para este trabalho.

O que fazemos é uma divisão da estrutura da história. E ela é feita a partir das etapas da narrativa e do encadeamento das ações. Após esta etapa, as numeramos e nomeamos, assim é possível entender seu encadeamento, suas repetições, tempo e espaço. Este estudo sempre nos ajudou a mentalizar sua organização para decorá-la.

Não temos um número exato para a divisão destas etapas, cada história a partir de sua estrutura específica nos dá um número de partes. Após este trabalho, numeramos as etapas e as nomeamos, assim é possível entender o esqueleto único de cada história, e, ao ordená-las uma após a outra, tenho em mãos um roteiro do conto. Facilitando a compreensão de todas as suas curvas. Muitas das contadoras de histórias utilizam este tipo de recurso para contar. Normalmente não decoram o texto, e sim, esta sequência básica, deixando para completar o roteiro com as palavras diante de seu público.

Relato, a seguir, como ficaram algumas das histórias que contávamos. Escolhi três delas porque foram muito contadas e pudemos amadurecê-las ao longo do projeto, e, também,



porque algumas permaneceram em nosso repertório por muito tempo, mesmo depois que saímos da Editora:

*A - Maria-vai-com-as-outras - Sylvia Orthof*

Maria era uma ovelha que sempre ia-com-as-outras, mesmo quando não queria. Até que um dia começou a se perguntar: “por que ir atrás das outras?” Então descobriu que poderia ter suas próprias opiniões e caminhar com seus pés para onde quisesse.

Com estrutura repetitiva, e poucas falas, esta história ficou em nosso repertório até por volta do ano 2000. Para narrá-la, utilizávamos somente uma peça de figurino: uma saia branca muito rodada de tule com várias camadas, representando as ovelhas. Neste processo, já contávamos com a experiência de *Siri Rafael*, assim a opção da saia como único adereço foi muito acertada. Era um conto ideal para as crianças pequenas, sendo curta e direta, classificada como conto acumulativo<sup>64</sup>, cuja característica é a de possuir sequências narrativas que se encadeiam e se repetem, facilitando a memorização do texto e a antecipação dos fatos. Até hoje, quando o grupo conta histórias para crianças entre 2 a 6 anos, escolhe este tipo de narrativa, porque além das características acima descritas, também traz o humor, a brincadeira e o jogo, estados muito relevantes para a contadora de histórias em contato com esta faixa etária. Abaixo um trecho do conto:

*Era uma vez uma ovelha chamada Maria.  
Onde as outras iam, Maria ia também.  
As ovelhas iam para baixo, Maria ia para baixo.  
As ovelhas iam para cima, Maria ia para cima.  
Maria ia sempre com as outras.  
Um dia, as ovelhas resolveram ir para o Pólo Sul.  
Maria foi também.  
- Aí que lugar frio!!  
As ovelhas pegaram uma gripe.  
Maria pegou uma gripe também.  
- Atchín!  
Maria ia sempre com as outras.*

<sup>64</sup> Este conto também é conhecido como "lenga-lenga" ou "contos de nunca mais acabar". Eles trazem ações e ou personagens que repetem alguns elementos sempre na mesma ordem até o fim.

As ilustrações dos livros sempre nos deram várias dicas e pistas sobre as histórias, como o antes ou o depois dos acontecimentos narrados, ou o que não estava contido nas palavras, os climas, as intenções dos personagens etc. E nesta história, as ilustrações de Sylvia Ortof nos ajudaram a criar o corpo de Maria, a ovelha. Os desenhos mostravam sempre um rebanho de ovelhas caminhando, sendo que um olhar se destacava, o de Maria, que sempre parecia intrigada olhando para o leitor. Através da expressão de seus olhos, percebíamos que as coisas não iam bem.

Então decidimos criar movimentos mais contínuos para o rebanho e paradas para representar a Maria. Ou seja, quando a narradora se referia a ele, fazíamos alguns movimentos, mas quando Maria falava ou olhava, parávamos para destacar seu estranhamento diante do que estava acontecendo. Aqui, nesta experiência, já percebíamos que nos contaminávamos tanto pelas imagens do livro que nos sugeriam as movimentações como com os objetos escolhidos para cada história. Não era nossa intenção fazer exatamente o que a ilustração mostrava, mas sim, investigar as possibilidades a partir do que era sugerido por ela, explorar os momentos dando continuidade à ação ou mesmo mostrando o que acontecia antes da figura.

#### *B - Tungo-Tungo - Regina Vater*

Uma história muito divertida de um bicho faminto chamado *Tungo-Tungo*, que sai andando pela floresta comendo tudo: um jacaré aqui, uma formiguinha ali; para ele, tamanho não era documento pois nunca estava satisfeito. Com sua boca enorme, engole o que encontra pela frente, inclusive aquele bicho estranho que viu dentro da água.



**Fig 15** - Kika Antunes, no Planeta das Histórias, numa atividade com o grupo de crianças. Vemos, atrás dela o boneco utilizado na história *Tungo-Tungo*.



Fonte: Acervo do Grupo

A indicação de faixa etária desta história em nosso roteiro era para crianças entre 4 e 8 anos. Sua estrutura repetitiva e a fome interminável de *Tungo-Tungo* geravam uma brincadeira divertida. Também, quando o conto faz uma referência ao mito de Narciso, no momento que o monstro se via no lago e acreditava que a imagem era de outro bicho, e decidia abrir sua enorme boca e comê-lo. As crianças maiores logo compreendiam que ele engolia a si mesmo bebendo as águas do lago, e até se compadeciam do monstro. Lembro de algumas crianças, as menores, chorarem nesta história com medo do *Tungo-Tungo*. Utilizávamos um grande boneco com rodinhas, que foi confeccionado especialmente para a narração a partir da ilustração do livro. Passeávamos pela sala brincando de comer todas as coisas, e no final, sua boca ficava totalmente aberta e, num movimento rápido, pegávamos todos os bichos que estavam dentro dele e jogávamos para fora. Aqui era quase impossível manter o livro nas mãos. Era necessário colocá-lo no chão antes da explosão e só retomá-lo depois, para mostrar a imagem no livro do final da história. A história quase não possuía falas de personagens, só

as onomatopéias dos animais sendo comidos pelo *Tungo-Tungo*, durante a narração também manipulávamos outros bonecos, pequenos animais que eram colocados na boca do comilão<sup>65</sup>.

### C- *Os sete corvos* - Conto dos Irmãos Grimm

Uma menina, ao nascer, tem seus irmãos transformados em corvos. Quando fica mocinha, descobre a maldição que caiu sobre eles e decide salvá-los. Então, sai andando pelo mundo, enfrentando vários desafios, mas, com a ajuda da Estrela Dalva, consegue chegar até a Montanha de Cristal e salvar seus irmãos, levando-os de volta para casa sãos e salvos.

Este conto era narrado no momento do Conto Clássico, não utilizávamos nenhum objeto, nos concentrando em explorar os recursos vocais e corporais, com diálogos reduzidos, mas muito potentes, e tom trágico desde o início quando os sete irmãos são transformados em corvos. Abaixo um trecho da história quando o pai lança a maldição sobre seus filhos:

*E, no tempo certo quando deu à luz, veio uma menina. Foi imensa a alegria deles, mas, ao mesmo tempo, ficaram muito preocupados, pois a recém-nascida era pequena e fraquinha, e precisava ser batizada com urgência.*

*Então, o pai mandou um dos filhos ir à fonte, e trazer água para o batismo. O menino saiu correndo, só que atrás dele foram os seis irmãos. Chegando na fonte, todos queriam ser o primeiro a encher o cântaro de água e, na disputa, os irmãos deixaram o cântaro cair na água e ele desapareceu.*

*Os meninos ficaram sem saber o que fazer e, como demoravam muito, o pai disse com toda a raiva de seu coração:*

*- Na certa ficaram brincando e se esqueceram da vida... Ah, eu queria que todos eles se transformassem em corvos!*

---

<sup>65</sup> Infelizmente não possuo mais o livro para incluir um trecho da história.

A história prossegue com falas pontuais de algumas personagens: a Estrela Dalva, o Anão e os Corvos. A faixa etária indicada era para crianças a partir de 6 anos.

Retomamos este conto no projeto Pão de Açúcar Kids, em 1998, fazendo parte do repertório do grupo até o momento presente. Quando decidimos retomá-la, após algumas explorações, optamos por utilizar dois objetos: um guarda chuva preto para representar o vôo dos corvos e o som de suas asas, e uma máscara expressiva, para fazer o estranho anão do Castelo de Cristal. Também utilizávamos um vestido para a menina, e um sol e uma lua (objetos que representavam os seres que a menina encontrava em seu caminho) e ficavam pendurados nas laterais da área de narração, mas aos poucos fomos deixando de usá-los por percebermos que eram desnecessários, não contribuía, estavam a mais.

Após estas experiências contando de histórias, observamos alguns pontos desta linguagem que, para nós, eram importantes: utilização de poucos elementos, apuro na técnica de manipulação, a investigação dos espaços que a história percorria buscando levar o ouvinte

juntamente à contadora, os gestos e timbres vocais e uma atenção mais focada nas palavras narradas. Pudemos, aos poucos, ter mais confiança na força das palavras, nos libertando da necessidade da utilização de muitos elementos. Só algumas das histórias que contamos atualmente possuem adereços, diferente das mais antigas e que ainda permanecem em nosso repertório.

À medida em que fomos entendendo na prática que a utilização da palavra como recurso expressivo se desdobrava em maneiras poéticas de contar histórias, estes recursos passaram a ser utilizados em algumas histórias (não em todas), como aconteceu na Sala do Conto, que relatarei mais a frente.

Uma outra importante contribuição destes primeiros contatos com a narração de histórias foi a participação na 14º Bienal do Livro de São Paulo, em 1996. A Editora pediu que preparássemos algumas histórias para serem contadas neste evento e tivemos a ideia de propor dois formatos:

1 - Narração dos Contos do Planeta das Histórias - que já tínhamos em nosso repertório.



2 - Narração em dupla com música ao vivo - preparação e produção de três contos inéditos num novo formato.

Eu e Kika visualizamos a possibilidade de criar as histórias de maneira diferente, agora em dupla, desdobrando algumas falas e/ou narrativas em pequenas cenas, incluindo músicas, objetos e bonecos, sem perder, é claro, o fio condutor realizado pela narradora.

Escolhemos três contos de autor: *Maneco Caneco Chapéu de Funil*, de Luiz Camargo, *Comadre Florzinha Contra a Mula Sem Cabeça*, de Regina Chamlian, e *O Equilibrista*, de Fernanda Lopes de Almeida. A Editora gostou muito desta segunda proposta e, então, criamos estas histórias de uma maneira totalmente diferente, e apresentamos na Bienal sem a utilização do livro nas mãos. Anunciávamos que iríamos contar a história mostrando o livro, depois ele era colocado numa estante e, então, fazíamos a narração.

Acredito ser este o embrião da maneira como começamos a conceber nossos espetáculos tendo a linguagem da narração de histórias como condutora principal, utilizando poucos elementos, a música ao vivo, o trabalho físico para compor as personagens das histórias.

Para a Bienal do Livro, convidamos a percussionista Girlei Miranda<sup>66</sup> para participar e compor as canções conosco. Era nossa primeira experiência com a música nas histórias. Gigi trouxe a possibilidade das pontuações percussivas em momentos chaves da narração. Sons para destacar partes da narrativa. Uma narração ou fala acompanhada de um ritmo. Sinos e carrilhões para os encantamentos. E as canções propriamente ditas, muitas vezes,

---

<sup>66</sup> Girlei Luiza Miranda nasceu em São Paulo, em 1962. É percussionista, cantora e compositora. Uma das fundadoras do grupo afro Ilú Obá De Min, de mulheres que tocam tambores, cantam e dançam. Parceira do grupo *As Meninas do Conto* desde 1996, criou diversas composições para as histórias e os espetáculos do Grupo: *A Princesa Jia*, *Por que o Mar Tanto Chora*, *Papagaio Real*, *As Velhas Fiandeiras* e *BUUUU!! A Casa do Bichão*.



criadas a partir do próprio texto. Lembro, até hoje, das músicas que fizemos para cada história.

A história *Comadre Florzinha Contra a Mula Sem Cabeça* foi muito contada para escolas mesmo após nossa saída da Editora<sup>67</sup>. Retomamos esta paixão pelos mitos brasileiros (a mula-sem-cabeça, o saci-pererê, a caipora, o curupira) em 2016, quando estreamos o espetáculo *Caminho da Roça*. O conto *Comadre Florzinha Contra a Mula Sem Cabeça* e seus elementos da cultura caipira assim como sua estrutura narrativa influenciaram diretamente essa criação. Mais à frente falarei sobre os espetáculos do grupo.

**Fig. 16-** Simone Grande, Kika Antunes e Girlei Miranda narrando o conto *Comadre Florzinha Conta a Mula Sem Cabeça*, na Bienal do Livro.



Fonte: Acervo do Grupo.

A editora entrou em crise, e em meados do ano de 1997, já estava pensando em diminuir o projeto, fazendo cortes de verba. Eu e Kika apresentamos à diretoria o quanto o resultado do trabalho era positivo, e ainda conseguimos sobreviver mais seis meses. Mas, no início do ano de 1998, o projeto Planeta das Histórias acabou abruptamente.

<sup>67</sup> Também contamos esta história no Projeto do Pão de Açúcar Kids, que fizemos em Campos do Jordão, no ano de 1999.



## 2.2 - *Sala do Conto*

Em meados de junho de 1998, tivemos contato com os responsáveis pelo projeto Pão de Açúcar Kids, um supermercado educativo para crianças que oferecia diversas atividades e que, inusitadamente, teria um local especialmente dedicado à narração de histórias: a Sala do Conto. E foi neste espaço que assumimos o nome do grupo *As Meninas do Conto*.

Encaminhamos um projeto e, em outubro do mesmo ano, iniciamos o trabalho atendendo escolas e público espontâneo, realizando 8 sessões diárias de terça a domingo. Durante o primeiro mês, somente eu e Kika assumimos as 96 apresentações, mas a partir do segundo mês, ampliamos a equipe, incluindo outras atrizes no grupo.

Cada sessão de histórias durava 30 minutos, este tempo foi pensado pelo projeto pedagógico do espaço que disponibilizava outras atividades educativas dentro do supermercado, além da Sala do Conto. Neste tempo, recebíamos o público, fazíamos a narração de um conto, logo depois uma brincadeira e uma roda de despedida. Este era um formato editado a partir de nossa experiência com o Planeta das Histórias, mas com grandes diferenças: não precisaríamos ter o livro nas mãos, e era necessário criar e treinar um grupo de atrizes para a narração, além da criação de um repertório de histórias. Mas o que escolher para contar? Como encontrar contadoras de histórias?

O grupo se formou a partir do encontro de duas mulheres, então neste momento que iniciávamos sua expansão, decidimos que só chamaríamos atrizes para compor a equipe. Também por que percebemos que nós mulheres e atrizes podíamos fazer qualquer tipo de personagem, com total liberdade criativa para narrar. Por isso não necessitávamos ter homens no grupo. E assim *As Meninas do Conto* se formou, assumindo a característica de ter somente mulheres em cena.

Para inaugurar a Sala do Conto, retomamos duas histórias tradicionais dos Irmãos Grimm que já havíamos contado: *Os sete Corvos*<sup>68</sup> e *Rumpelstichem*.

---

<sup>68</sup> Anteriormente fiz a descrição de como contávamos esta história.

Em *Rumpelstichem*, confeccionamos uma saia com uma dupla camada de cores diferentes: azul na parte de cima e marrom por baixo, e exploramos muitas maneiras de utilização desta peça de figurino: recolhendo sua roda e jogando no ombro oposto (rei), ela em sua forma natural (moça), e fazendo um tipo de um capuz quando era jogada por trás (duende).

Os elementos utilizados, associados à maneira de contar as histórias, eram nosso guia. Nos empenhamos no estudo de timbres e composições físicas, a partir da manipulação do objeto/saia. E, também, em formas de narrar a história trabalhando os climas e ritmos da narração. O que já era bem complexo. Em 2002, quando iniciamos o processo de criação do espetáculo *Por Que o Mar Tanto Chora*<sup>69</sup>, recuperamos esta ideia de ter um figurino transformável, que poderia sugerir os personagens e se modificar diante do público, com apoio vocal e composição física como fizemos em *Rumpelstichen*.

E começamos a nos perguntar: o que era realmente necessário fazer? Será que estávamos nos afastando do que é um trabalho de narração de histórias? O que caracteriza uma contadora de histórias?

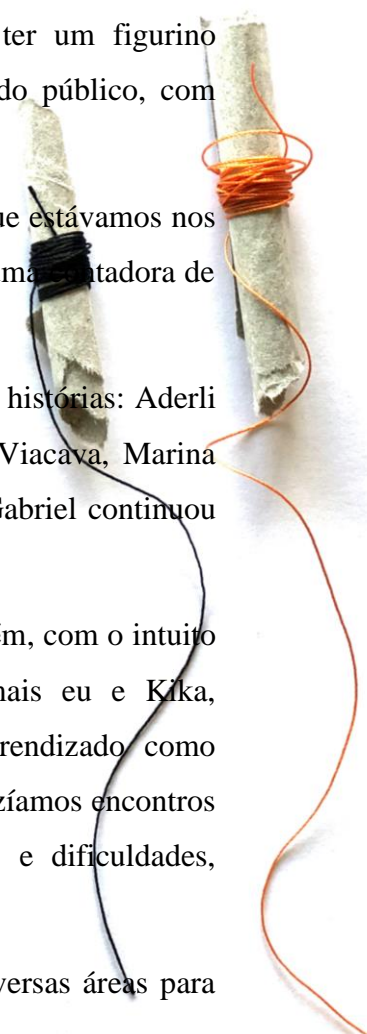
A equipe que se formou foi composta por atrizes que nunca haviam contado histórias: Aderli Tringoni, Daniela Schitini, Gabriela Vilaboin, Luciana Carnileli, Luciana Viacava, Marina Quinan, Norma Gabriel e Renata Flaiban. Destas atrizes, somente Norma Gabriel continuou no grupo.

Começamos a fazer encontros regulares para a criação do repertório e, também, com o intuito de criar uma unidade entre todas para contar histórias. Já não era mais eu e Kika, precisávamos descobrir uma maneira de elaborar e codificar nosso aprendizado como contadoras de histórias. Que linguagem era essa? Como passá-la adiante? Fazíamos encontros semanais para os ensaios, planejamentos, conversas sobre as conquistas e dificuldades, leituras e seleção de novas histórias.

Além destas atividades periodicamente convidávamos alguns artistas de diversas áreas para treinamentos continuados, como, por exemplo:

---

<sup>69</sup> Estreou e cumpriu sua primeira temporada no Centro Cultural São Paulo.



- Na música: Girlei Miranda e Renata Matar<sup>70</sup>. Começamos a perceber a necessidade de incluir a música em nossas narrações e precisávamos fazer treinamentos rítmicos e vocais e, também, conhecer mais a cultura musical brasileira.

**Fig. 17-** Parte da Equipe: Luciana Viacava, Aderli Tringoni, Girlei Miranda, Simone Grande e Kika Antunes, em meio aos diversos objetos utilizados nas narrações



Fonte: Acervo do Grupo.

- Para o treinamento das contadoras de Histórias: Cassiano Sydow Quilici<sup>71</sup> que nos trouxe práticas sobre a presença cênica e energia, exploração de maneiras de narrar, e concentração a partir de diversos exercícios realizados coletivamente. Cassiano segue até hoje como parceiro de criação dramaturgica do grupo *As Meninas do Conto*.

---

<sup>70</sup> Participa do grupo Pastorinhas desde 1990, criou a banda Comadre Florzinha em Pernambuco. Fundadora da Cia. Cabelo de Maria, lançou o segundo álbum (pelo selo SESC) de uma pesquisa que já leva décadas – os "Cantos de Trabalho". Parceira do grupo *As Meninas do Conto* desde 1998, realizando treinamentos e oficinas.

<sup>71</sup> Professor livre-docente na área de Teorias do Teatro e da Performance pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Foi professor do curso de Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor dos livros "Antonin Artaud : Teatro e Ritual" (ed. Annablume e Imprensa da Universidade de Coimbra) e "O ator-performer e as poéticas da transformação de si". Ele pesquisa as relações entre teatro e performance, cena expandida, processos de treinamento e criação do artista envolvendo práticas contemplativas e tradições orientais. No grupo *As Meninas do Conto* atuou como dramaturgista e dramaturgo, foi premiado pela peça "As Velhas Fiandeiras (2004)", criou a dramaturgia do espetáculo "Papagaio Real (2005)" e "Mil Mulheres e Uma Noite (2017)".

- Treinamento clown: Vera Abud<sup>72</sup> que possibilitou que as atrizes experimentassem e descobrissem suas palhaças, se abrindo para outros olhares como contadoras de histórias. Aqui retomamos a experiência anterior com a palhaça que tivemos no Planeta das Histórias, o estado de presença, a brincadeira e o jogo. Mas Vera nos trouxe alguns exercícios preciosos com objetos, propondo maneiras de se relacionar com eles a partir do olhar das palhaças, jogando e transformando-os a partir de sua utilização. Os exercícios e jogos exploravam a utilização e ressignificação dos objetos, assim como a criação de pequenas cenas improvisadas com entradas e saídas.


Relato um dos jogos que realizamos: Vera solicitou que levássemos diversos objetos, desde os mais comuns, como tesoura, xícara, chapéu, até os mais estranhos ou que estavam em desuso, relógio quebrado, pau de macarrão, boia, rádio velho etc. Eles foram posicionados no meio da sala, e as atrizes deveriam observar detalhadamente cada um deles, e em seguida escolhiam três (que não fossem os que tivessem levado). A partir desta escolha, deveriam descobrir novas maneiras de utilizá-los, explorando outras funções e possibilidades, pois este era o objetivo do jogo. Depois fizemos um desdobramento dele, que consistia numa espécie de dança, usando os planos alto, médio e baixo, utilizando um objeto e descobrindo jeitos de usá-lo no corpo, de vesti-lo ou de calçá-lo, por exemplo. Através dos jogos com os objetos fomos descobrindo nossas características como palhaças, além disso, investigamos novas maneiras de olhar e utilizar os objetos nas narrações.

- Treinamento com jogos e brinquedos tradicionais: Adelsin<sup>73</sup> nos apresentou o universo da construção de brinquedos, das brincadeiras e das histórias feitas com e para as crianças. Confeccionávamos diversos brinquedos nos encontros com ele, como o barangandão, feito de várias tiras coloridas de papel, jornal e barbante. "Quando gira faz barulho e quando voa colore o céu" (ADELSIN, 1997, p. 52). Adelsin também contava histórias nestes momentos, foi ele que contou a história *Jesuína e a cabaça* que foi escrita a partir de relatos e ideias das

---

<sup>72</sup> Com o grupo As Graças realizou 16 espetáculos e também participa do projeto Circular Teatro, que percorre, em um ônibus-teatro, todo o Brasil apresentando o repertório do grupo. Na Troupe de Atmosfera Nômade trabalhou com Cristiane Paoli Quito e Tiche Vianna, onde fez os espetáculos Uma rapsódia de Personagens Extravagantes 1991, o Rei de Copas 1993 entre outros, todos com direção de Cristiane Paoli-Quito. Integra desde 1991, o projeto de palhaços em hospital, o Doutores da Alegria

<sup>73</sup> Brincante, seguidor de meninos e catador de brinquedos. Vive pelos quintais do mundo. No momento o seu quintal é em Diamantina, Minas Gerais. Adelsin é integrante da Casa das 5 Pedrinhas e fazedor de barangandões ("Barangandão Natureza" e "Barangandão Barulhinho" pela editora Zerinho ou Um e "Barangandão Arco-Íris" pela editora Peirópolis). Adelsin é também parceiro da OCA (Aldeia de Carapicuíba) e da AJENAI (Jenipapo de Minas), instituições que verdadeiramente valorizam a cultura das crianças.



crianças que participavam de suas oficinas de brinquedos, e passou a fazer parte de nosso repertório e que é contada até hoje. Há pouco tempo, tive contato com esta história através do livro *Histórias da menina da rua da ponte* escrito por ele, e percebi como nossa versão mudou ao longo do tempo. Esta também é uma característica que observo nas narrações, as mudanças que ocorrem no conto pelo próprio exercício de contá-lo. A história, aos poucos, vai se moldando e se adaptando para caber em nós, suprimimos palavras, acrescentamos outras, imagens se clareiam e nos demoramos mais nas descrições, fazemos comparações com os momentos da vida. A história se metamorfoseia adotando características nossas, mudando para se encaixar melhor em nosso corpo e em nossa memória. Como se pudéssemos vestir a história e quando a colocamos, ela está perfeitamente moldada em nosso corpo.

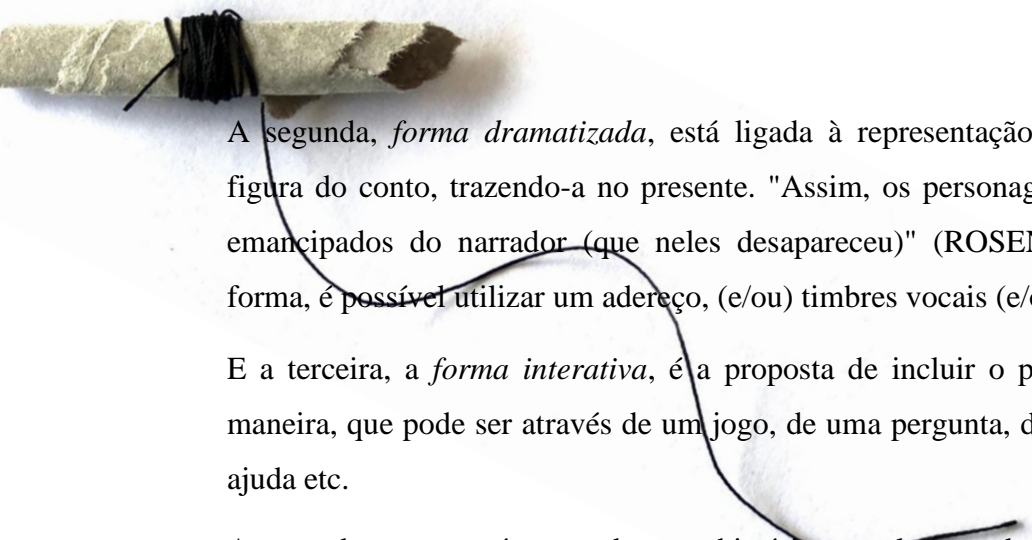
A partir do estudo do texto de Peter Slade *O jogo dramático infantil* (1978), começamos a notar que poderíamos direcionar a maneira de narrar um conto a partir da ideia do jogo dramático, transformando a narração numa grande brincadeira de ser e logo não ser, comportamento tão comum entre as crianças. Para Slade, o jogo dramático é a maneira como elas pensam, experimentam, criam, observam e absorvem a vida. E quando uma delas está brincando de se caracterizar, pode realizar de maneira muito convincente uma ação, fato que o fez pensar nesta terminologia, "jogo dramático". E, também, quando elas estão envolvidas neste jogo, não há a divisão entre platéia e atores, elas transitam entre estes dois papéis:

Todos são fazedores, tanto ator como público, indo para onde querem, e encarando qualquer direção que lhes apraz durante o jogo. A ação tem lugar em toda parte em volta de nós e não existe a questão de "quem deve representar para quem e quem deve ficar sentado vendo quem fazendo o que!" (SLADE, 1978, p. 18).

Slade nos fala de dois tipos de jogos: o *projetado* e o *pessoal*. O *projetado* consiste na utilização de algum brinquedo ou objeto para representar um personagem, ser ou figura, podendo-se utilizar: papéis, pedras, bonecos, partes de brinquedos, tecidos, materiais reutilizáveis, tudo pode servir. Os objetos ganham vida e a criança que está neste jogo tem seu corpo implicado na brincadeira, ela senta, deita, levanta, se movimenta em função da imaginação ativada a partir do objeto manipulado. O segundo jogo, o *pessoal* pode ser considerado o drama mais comum: a criança se movimenta como uma personagem, pode usar uma caracterização como um chapéu ou uma capa. Seu corpo está inteiramente envolvido com a "representação do papel" (SLADE, 1978, p. 19), e na qualidade da sinceridade.

A partir destes conceitos de Slade e de nossas experiências com as histórias, decidimos incluir em nosso estudo<sup>74</sup> três opções para abordarmos a forma narrativa: a projetada, a dramatizada e a interativa.

A *forma projetada* está ligada à utilização de um objeto durante a narração, que se torna a representação do próprio personagem, ou seja, os objetos animados pela narradora tomam vida e representam as figuras do conto: "[...] os objetos deixam de ser simples objetos de cena e se tornam personagens. O conceito de personagem se modifica, aproxima-se mais do tipo do que do indivíduo" (AMARAL, 2005, p. 23). A materialidade do utensílio, ao receber a energia de quem o manipula somado ao contexto do conto, adquire outros significados.



A segunda, *forma dramatizada*, está ligada à representação dramática da personagem ou figura do conto, trazendo-a no presente. "Assim, os personagens apresentam-se autônomos, emancipados do narrador (que neles desapareceu)" (ROSENFELD, 2004, p. 28). Nesta forma, é possível utilizar um adereço, (e/ou) timbres vocais (e/ou) construção física.

E a terceira, a *forma interativa*, é a proposta de incluir o público na narrativa de alguma maneira, que pode ser através de um jogo, de uma pergunta, de uma canção, solicitando uma ajuda etc.

A contadora que está narrando uma história se coloca na brincadeira de ser e não ser, ela conta e, quando necessário, atua, se comunicando diretamente com o público. E, seu olhar, seu corpo e sua voz vão se adequando a estas mudanças no instante presente, podendo se desdobrar em múltiplas possibilidades: contar a história (sem se utilizar destas formas narrativas), contar e fazer uma figura transitando entre narradora e personagem, utilizar ou não um adereço e/ou composição física e/ou timbres vocais. Logo em seguida, pode desfazer a figura para voltar a narrar a história, enquanto manipula um objeto ou boneco. Propor, como contadora ou personagem, uma brincadeira ou jogo para interagir com o público. Lançar uma pergunta e aguardar a resposta para prosseguir com a história. Numa narração é possível combinar as três possibilidades (dramatizada, projetada, interativa), ou apenas uma, ou ainda duas delas.

---

<sup>74</sup> Estudo iniciado no projeto Planeta das Histórias, como relatei acima.

O conto tradicional brasileiro compilado por Luís da Câmara Cascudo, chamado *O espelho mágico* (preparado para a Sala do Conto e que é narrado até hoje), é um bom exemplo de como utilizamos estas formas narrativas. É a história de um rapaz órfão que sai pelo mundo e, em seu caminho, ajuda diversos animais que estão em perigo: uma formiga, um carneiro, um peixe e um gavião. Em troca, os bichos dizem que se ele precisar de qualquer coisa basta chamá-los. Esse rapaz chega num reinado e decide participar de um concurso no qual deverá se esconder da princesa, que possui um espelho mágico que descobre todas as coisas escondidas. Ele só consegue se esconder, sem que a princesa o encontre, porque recebe a ajuda dos animais.

Como a história possui vários personagens sendo quatro animais, o rapaz e a princesa, decidimos transitar entre as três formas narrativas:

#### *- Forma Projetada*

Os animais da história têm papéis extremamente importantes, e logo veio a ideia de representá-los a partir de um som que os caracterizasse. Descobrimos pequenos objetos sonoros para cada um deles. Para a formiga escolhemos um brinquedo de criança comumente utilizado como lembrancinhas em festas infantis. Um martelinho, que ao ser movimentado, emite um som engraçado e agudo. Para o carneiro, um sino de lata. Para o peixe, sementes que lembram o som de rio, ou de água que corre. E para o gavião, um apito. Esta escolha abriu um precedente para o grupo, a inclusão do som e de sua materialidade imagética para compor as figuras do conto. Estes pequenos instrumentos foram escolhidos porque seus sons nos lembravam os animais.

Outra escolha foi a de utilizar uma pequena coroa, que representa a princesa, ao ser manipulada pela contadora de histórias.

#### *- Forma Dramatizada*

O rapaz da história é representado dramaticamente, e nesta história optamos por utilizar um adereço, um chapéu, que é colocado durante a narração.

#### *- Forma Interativa*

Em alguns momentos da história, fazemos um jogo com as crianças. Quando a princesa sai a procura do rapaz com seu espelho, vamos até o público e procuramos, entre as crianças, o rapaz escondido. O jogo consiste em ir até às pessoas narrando o que a princesa está fazendo,

intercalando com algumas pausas, voltando abruptamente com a narração. Estas pequenas pausas causam uma curiosidade nas crianças, que ficam na expectativa do retorno da ação, e quando isso acontece de modo inesperado, elas se divertem muito. Este jogo não foi elaborado previamente por nós, e sim, criado no exercício do narrar, enquanto contávamos esta história. Outro jogo que surgiu foi a brincadeira da caminhada do rapaz. Criamos uma repetição para este momento, e a partir da segunda vez, as crianças já esperam por ele (quando compreendem a estrutura do conto), e sempre repetem com a contadora de histórias "e ele foi andando, andando, andando...", fazendo a imitação do corpo do rapaz quando anda. Decidimos adotá-los oficialmente.

Nesta história, estas formas de narrar não acontecem de maneira pura, estão sempre contaminadas umas com as outras. O som dos animais se complementa com o corpo e com a voz. A coroa, que representa a princesa, também é utilizada de forma dramatizada em alguns momentos, quando colocamos este adereço e presentificamos esta figura com nosso corpo e voz. Fazemos a interação com o público, ora dramatizando ora narrando. Assim como Slade (1978) disse acima, não utilizamos estas formas narrativas de maneira rígida e segmentada, tudo se mescla gerando uma organicidade, um fluxo narrativo, como a criança quando brinca e joga.

**Fig. 18:** Simone Grande narrando *O Espelho Mágico*/ 2017.



Fonte: Acervo do Grupo.

Abaixo um trecho da história, no qual incluí algumas rubricas que indicam as manipulações, ações, dramatizações e narrações:

*Um rapaz (colocar o chapéu), orfão de pai e de mãe, saiu pelo mundo para ganhar a vida. E ele foi andando, (movimento de andar) andando, andando, andando...*

*De repente ele parou (parar), porque ele viu uma pedra tapando a boca de um formigueiro e as formigas fazendo força para arredá-la de lá. O rapaz que tinha bom coração, se abaixou e tirou a pedra com todo cuidado para não matar nenhuma formiga (fazer a ação juntamente com a narrativa.) Quando terminou, uma formiga, bem pequenininha falou:*

*(pegar o instrumento que representa a formiga {martelinho} e utilizá-lo durante a fala)*

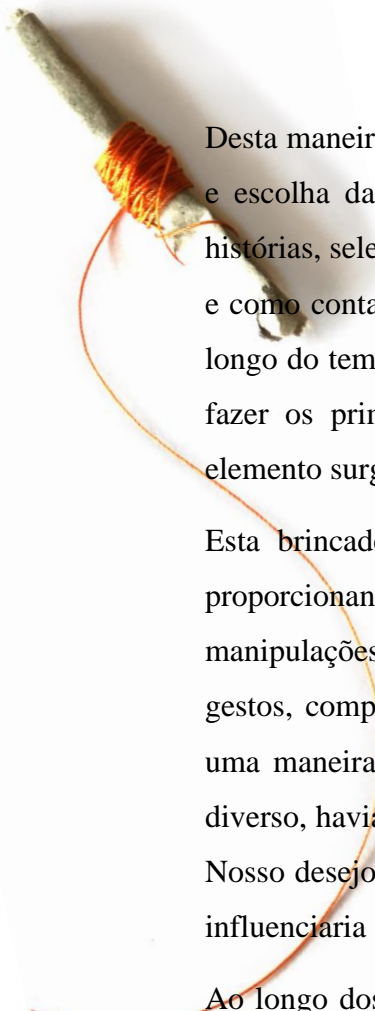
*- Se você se encontrar em dificuldades, meu rapaz, diga assim:  
Valha-me o Rei das formigas.*

*O rapaz agradeceu a formiga (ação juntamente com a narrativa) e continuou andando (movimento de andar, as crianças aqui começam a entender a brincadeira), andando, andando, andado...de repente ele parou (parar) porque encontrou um carneiro com uma pata enganchada num arame. (fazer a ação juntamente com a narrativa). O rapaz não aguentou e foi lá, tirou a pata do carneiro do arame (fazer a ação juntamente com a narrativa) e quando terminou o serviço, o carneiro se aproximou dele e disse assim:*

*(pegar o instrumento que representa o carneiro {sino de lata} e utilizá-lo durante a fala)*

*- Quando você tiver alguma dificuldade, meu rapaz, diga: Valha-me o Rei dos carneiros!*

*O rapaz agradeceu o carneiro (ação juntamente com a narrativa) e continuou... (suspensão da narrativa, em cumplicidade com as crianças lembrando do jogo, na maioria das vezes as crianças entendem e começam a fazer o movimento e a falar junto com a contadora de histórias) andando, andando, andando, andando...*



Desta maneira, todas as histórias selecionadas para nosso repertório passavam por este estudo e escolha da *forma narrativa* (era assim que chamávamos este processo). As leituras de histórias, seleção e estudos eram feitas coletivamente. O grupo todo decidia quais delas incluir e como contar. Embora esta prática não tenha se mantido no grupo pelos rumos tomados ao longo do tempo, ainda continuo usando partes dela conforme a necessidade. Muitas vezes, ao fazer os primeiros estudos de uma história, a imagem de um objeto, música, ou outro elemento surge livremente.

Esta brincadeira de transitar entre seres e figuras do conto era muito desafiadora, nos proporcionando uma prática que exigia demasiada agilidade e precisão física dos gestos e manipulações. Passamos a buscar uma estética narrativa que privilegiasse o significado dos gestos, compreendendo que todo movimento carrega em si uma leitura, uma compreensão, uma maneira de estilização. Ao mesmo tempo, o grupo de mulheres narradoras era muito diverso, havia um leque de características de contadoras de histórias com qualidades distintas. Nosso desejo era o de expandir estes traços pessoais de cada uma, sabendo que isso também influenciaria as formas de narrar. Acreditávamos que esta era a potência do grupo.

Ao longo dos três anos do projeto Sala do Conto criamos uma média de trinta histórias em nosso repertório: contos de encantamento, de sabedoria, acumulativos, de medo, engraçados, partindo sempre dos contos tradicionais do mundo todo. Alguns deles foram escritos ou adaptados especialmente para nós por Cassiano Sydow Quillici, como o cordel *A Estória do Pavão Misterioso*, e os contos *A lenda do guaraná* e *Um boi bonito*. E por Luciana Viacava<sup>75</sup>: *Jesuína* (adaptação da história contada por Adelsin) e *A menina dos brinquinchos de ouro*.

Em 2000, fomos convidadas a contar histórias num formato mais teatral, no Festival de Inverno de Campos do Jordão, para divulgar o projeto Pão de Açúcar Kids de São Paulo. Então, decidimos retomar a ideia que já havíamos experimentado na Bienal do Livro de fazer a narração com mais de uma atriz e com música ao vivo. Para isso convidamos a atriz Luciana Viacava e a percussionista Girlei Miranda para fazerem parte do elenco. Escolhemos três histórias brasileiras:

---

<sup>75</sup> Luciana Viacava é palhaça, atriz, professora e diretora. Integra os grupos Doutores da Alegria, Piccolo Circo e Cia. do Ó. Estudou máscaras teatrais e outras técnicas voltadas ao palhaço na Kiklos Scuola, na Itália, e na École Jacques Lecoq, na França. Atuou no grupo *As Meninas do Conto* de 1999 até 2004.

- *A Princesa Jia* - conto brasileiro compilado por Luiz da Câmara Cascudo.
- *Por que o Mar Tanto Chora* - conto brasileiro adaptado por Philip Mistry.
- *Comadre Florzinha Contra a Mula sem Cabeça* - Regina Chamlian.

Cada história deveria ter, no máximo, 25 minutos e seriam apresentadas num rodízio durante os dias de evento, numa lona montada como um grande circo. Então, decidimos fazer pequenas peças teatrais narrativas e musicais. Optamos por um figurino básico, poucos elementos, mudanças físicas pontuais, músicas e brincadeiras com o público. O espaço também contribuía na configuração do que estávamos criando. Nos aproximávamos muito da linguagem do teatro popular e do circo-teatro.

**Fig. 19:** Kika Antunes, Simone Grande e Luciana Viacava fazendo uma chamada para as apresentações em frente ao palco da tenda.



Fonte: Acervo do Grupo.

Para este formato mais teatral, percebemos que era necessário só uma das atrizes fazer a narração da história, para organizar a dramaturgia e, também, para deixar mais claro para o público o fio narrativo; as outras duas atrizes se desdobravam nas figuras do conto. Eram nossas primeiras experiências numa narração mais teatral, então nos parecia ser bem importante pensar em como contar a história. Nosso desejo era o de explorar a forma épica,

em nenhum momento nos ocorreu assumir uma forma exclusivamente dramática. Nos interessava explorar as possibilidades de contar uma história em cena, sendo que a atriz que assumia a narração, também fazia alguma personagem. Adotamos um modo narrativo que permitia ter entradas dramáticas. Então, em cena tínhamos uma contadora de histórias que também se desdobrava em personagens, duas atrizes que se revezavam nos outros personagens e uma musicista, que em alguns momentos assumia uma ou outra fala.

**Fig. 20:** Simone Grande e Kika Antunes na apresentação de *A Princesa Jia*.



Fonte: Acervo do Grupo.

Ao definir o gênero dramático e seus traços estilísticos, Anatol Rosenfeld diz: "Na Dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração *sobre* uma ação (como na Épica), mas presenciamos a ação (...) como expressão imediata de sujeitos" (ROSENFELD, 2004, p. 29). A situação era apresentada pela contadora de histórias e algumas vezes passávamos a dramatizá-la, sempre buscando uma complementação entre um e outro gênero. No espetáculo, quem narrava e ainda fazia alguma personagem carregava uma certa complexidade no sentido de deixar claro quem é que estava com a palavra, então, a utilização de alguns adereços se tornou necessária,

assim como a precisão física neste trânsito. Narrar não é algo simples (talvez a narrativa tenha o poder de causar esta impressão), pelo fato da contadora de histórias se dirigir diretamente ao público e já saber como vai se desenrolar a história. Também pelo poder de fazer saltos temporais, retomando o passado (*flash back*, recurso antiquíssimo do gênero épico), ou avançando no tempo.

**Fig. 21** : Simone Grande e Luciana Viacava contando *Comadre Florzinha Conta a Mula Sem Cabeça*



Fonte: Acervo do Grupo.

Pretendíamos que a contadora se envolvesse com os acontecimentos, e que se afetasse com as situações para seguir narrando, não queríamos um mero relato. E o estilo de cada narradora era fundamental para complementar estas ideias.

Nestas primeiras experiências, eu e Luciana Viacava assumimos as narrações. E já observávamos maneiras totalmente distintas de conduzir as histórias. Nos ensaios, cada narradora tinha a tarefa de trazer suas primeiras imagens e impressões sobre os contos para seguirmos criando. Em *A Princesa Jia*, eu trouxe a imagem da caipira, da roça, pois era onde a história se passava. Já em *Por que o Mar tanto Chora*, Luciana trouxe a imagem da praia, localizando os acontecimentos no Nordeste de nosso país. Neste momento, eram imagens que nos ajudavam a imaginar não só a história, como também suas personagens. Posteriormente,

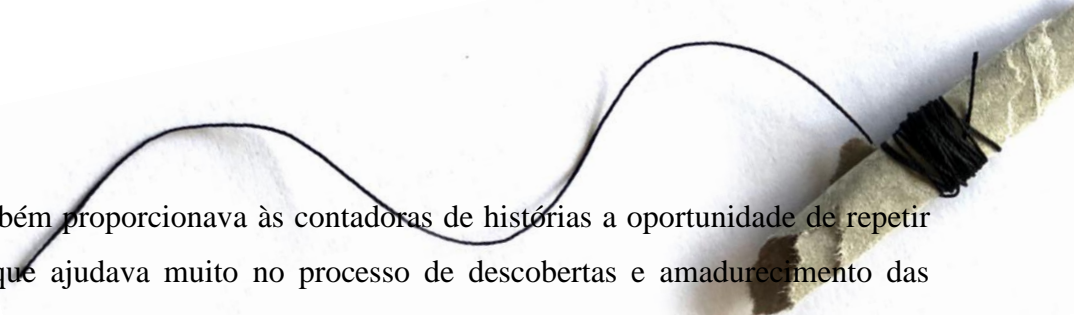
em 2002, quando estas experiências inaugurais se materializaram na estreia de nossos primeiros espetáculos, tivemos a oportunidade de retomá-las, explorando-as com mais precisão, como relatarei mais à frente.

**Fig. 22:** Simone Grande saindo de cena na apresentação de *Por Que o Mar Tanto Chora*.



Fonte: Acervo do Grupo

Seguimos com o projeto da Sala do Conto, e posso afirmar que nesses cinco anos (somando a experiência do Planeta das Histórias) elaboramos, desenvolvemos e executamos muitas de nossas maneiras de contar histórias. Cada sessão apresentava um desafio para cada uma de nós, por vários motivos: pela faixa etária muito abrangente (e que muitas vezes estavam juntas para ouvir histórias), de 0 a 14 anos. Isso nos obrigava a ter a capacidade de improvisar não só com a história, mas também de ter um leque de jogos e brincadeiras mais maleáveis e que pudessem agradar crianças e jovens. Queríamos, com esta ação, incluir todos e todas, tanto nas histórias como nas brincadeiras. Algumas vezes saíamos frustradas e outras um pouco mais fortalecidas. Outro desafio era o de ter sempre histórias novas para as pessoas mais assíduas da Sala do Conto, que queriam novidades. Sabemos que as crianças gostam da repetição e para elas era interessante ver a mesma história com outra contadora, mas, às vezes, isso também era um problema. Propusemos, então, que a cada mês uma nova história fosse apresentada.



A Sala do Conto também proporcionava às contadoras de histórias a oportunidade de repetir as apresentações, o que ajudava muito no processo de descobertas e amadurecimento das narrações. Além de contar histórias, eu e Kika sempre acompanhávamos as estreias, com a intenção de ajudar a orientar tanto os aspectos técnicos da história, corpo, voz, manipulação de objetos etc. como também de ajudar cada uma a se conectar com a sua narradora, ou forma de narrar. Para nós, era muito claro ver diferenças entre as atrizes, no ritmo, na fala, no corpo, na relação com o público. Mesmo contando a mesma história, havia um espaço de criação que se abria para as características de cada contadora.

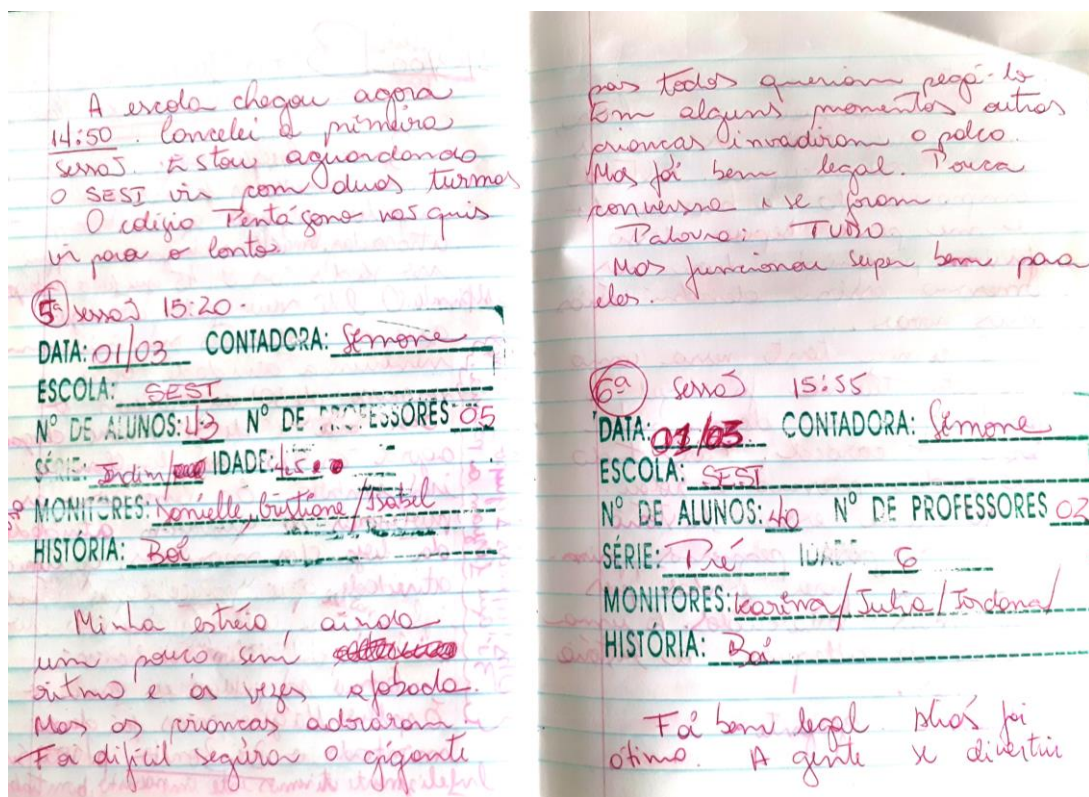
Para os registros, adotamos um caderno onde apontávamos o que acontecia em cada apresentação. Este já era um recurso que eu e Kika adotáramos no Planeta das Histórias. Como cada uma permanecia num dos períodos, era muito importante saber o que havia acontecido com a outra contadora. Então decidimos fazer este procedimento também na Sala do Conto, o que ajudava muito. Estes cadernos continham informações sobre o público, sobre a história narrada etc., mas também funcionava como um "ombro para desabafar" nos momentos difíceis e uma maneira de perpetuar os momentos felizes. Isso era fundamental, pois o trabalho era solitário, já que estávamos juntas somente uma vez por semana, e depois seguíamos sozinhas.

Encontrei um dos cadernos em nossa última mudança e o guardei, sorte! É um caderno que relata as sessões de fevereiro a abril de 2000. Fizemos um carimbo que servia de cabeçalho e que preenchíamos com as informações de cada sessão. Abaixo selecionei alguns destes registros que sobreviveram ao tempo. Nestas anotações, que eram feitas ou logo depois de cada sessão ou ao final do dia, relembrei muitas questões que vivíamos para contar as histórias e fazer as atividades. As estreias sempre mais duras e nervosas, a retomada de contos que estavam adormecidos, as diferenças entre sessões e recepção do público, como as brincadeiras eram feitas e se estavam funcionando e, as pesquisas com as entradas das palhaças. Agora, relendo o caderno, vejo como as contadoras tinham suas preferências por determinados contos e como isso influenciava a maneira de narrar. Neste projeto, fazíamos um rodízio de histórias, pensando nas faixas-etárias e na diversidade de temas. E, muitas vezes, as escolhidas não eram exatamente as que as atrizes mais desejavam contar.

Abaixo, um relato meu da estreia do conto *Um boi bonito*, adaptação de Cassiano Sidow Quillici (01 de março de 2000). No texto, falo um pouco sobre a turma, a recepção da história

e como foi, tecnicamente, a minha performance. Revelo que ainda estava afobada para narrar e um pouco insegura, principalmente porque esta narração possuía vários bonecos para serem manipulados. Também relato como foi a roda de chegada e a brincadeira final. Lembrei do boneco que utilizávamos para fazer o gigante e de como as crianças gostavam dele. Era ele aparecer e a turma toda ficava em outro estado, principalmente os pequenos.

Fig. 23: Relato de Simone Grande, Sala do Conto.



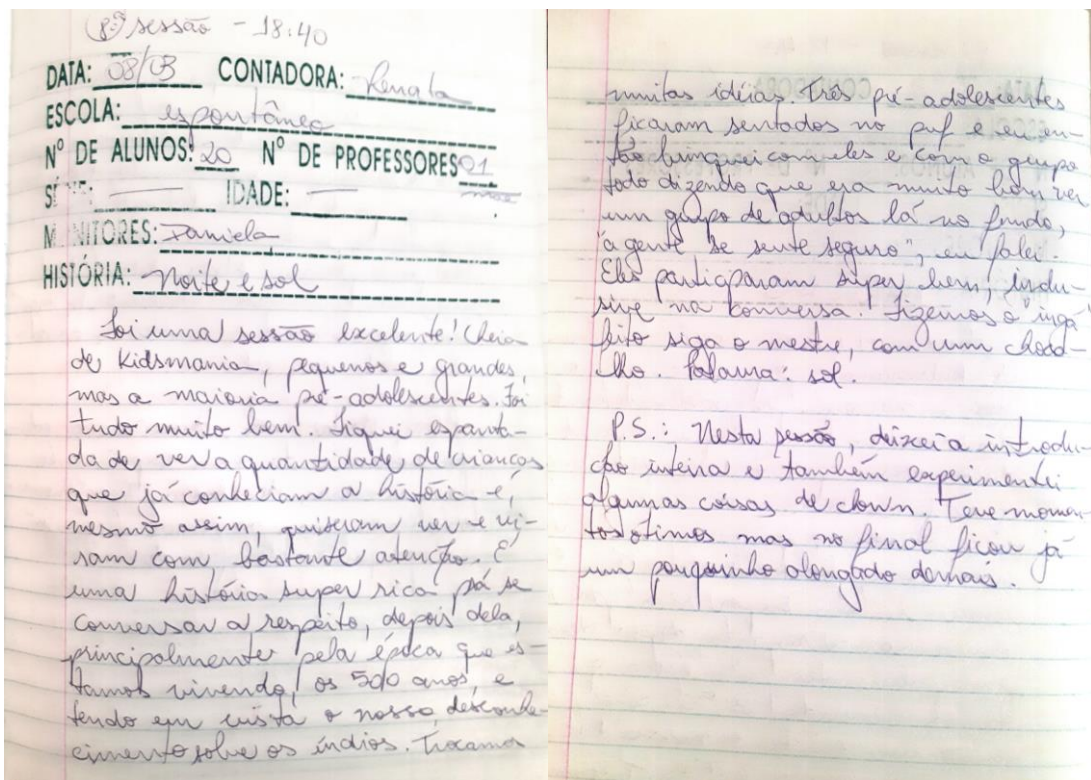
Fonte: Acervo do Grupo.

O segundo relato é de Renata Flaiban (08 de março de 2000), que contou a história *A noite e o sol* - também adaptada por Cassiano. Renata escreve sobre uma apresentação que fez aos *kidsmania*, dávamos este nome às crianças que sempre voltavam para ouvir histórias, que moravam no bairro e muitas vezes vinham sozinhos, ou com irmãos adolescentes. Tínhamos um cuidado especial com elas, que foram, aos poucos, se tornando nossas amigas. E nesta



sessão de contos, a maioria do público era de pré-adolescentes. Observamos que Renata se sente muito satisfeita por ter conseguido incluir todos na história e nas atividades. Ao ler o texto, também relembro que neste período tínhamos acabado de fazer o treinamento de palhaça e iniciamos um estudo prático da criação de pequenas entradas cômicas. Experimentações com objetos, descobertas de entradas, de olhares para o público, e de improvisações com o que surgisse.

Fig. 24: Relato Renata Flaiban, Sala do Conto

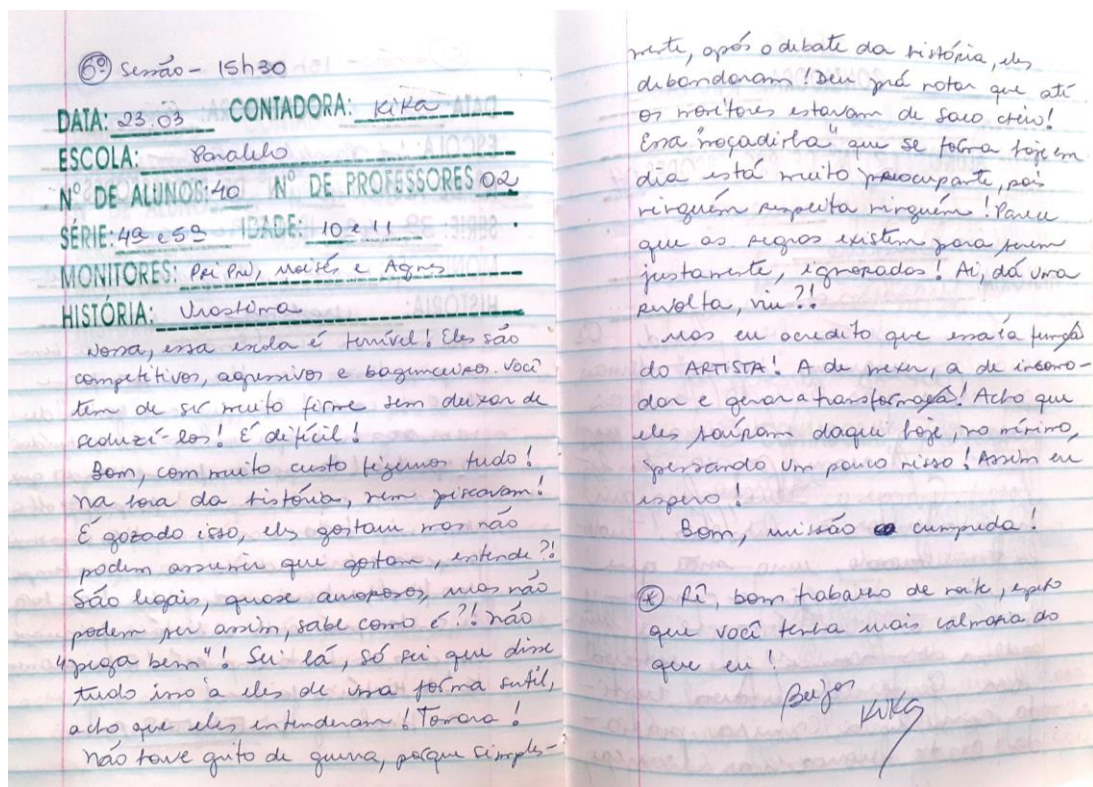


Fonte: Acervo do Grupo.

Por último, temos o registro de Kika Antunes (23 de março de 2000) com a história *Urashima e a Tartaruga*. Ela traz uma situação que acontecia muito com a gente em relação ao comportamento das crianças na Sala do Conto e que, muitas vezes, conversávamos sobre isso. O momento da história era quase mágico, um acontecimento! O grupo praticamente não respirava de tão envolvido que estava, mas nas outras atividades, algumas vezes, ele não conseguia se concentrar e se organizar para brincar e participar. E, no caso desta história (que conto até hoje), lembro que ela sempre causava uma suspensão. Trata-se de um conto que nos fala sobre a finitude da vida, e de como é importante aproveitar os momentos bons. Este conto tem um final trágico, o herói não sobrevive. E isso causava um espanto, um assombro, pois

noto que normalmente não se fala sobre esse tema com as crianças. No nosso repertório tínhamos (e temos) histórias que falavam de diversos assuntos, e as conversas posteriores, às vezes, rendiam muitas questões filosóficas. Neste relato, Kika reflete sobre nossa função como artistas, o nosso importante papel de trazer histórias pouco contadas, contos de povos tradicionais que provocavam vários questionamentos e que, necessariamente, não terminam com: “... e foram felizes para sempre...”.

Fig.25:Relato de Kika Antunes, Sala do Conto



Fonte: Acervo do Grupo.

Ao longo de três anos de trabalho contínuo, realizamos uma média de 1.000 sessões por ano, tendo, anualmente, um público de, aproximadamente, 60.000 pessoas. Ao final do triênio trabalhado, passaram pela Sala do Conto, algo em torno de 180.000 pessoas que ouviram nossas histórias. Infelizmente houve um incêndio no supermercado, afetando violentamente a Sala do Conto e todos os outros equipamentos, e em função deste acidente, o projeto foi suspenso.



### *2.3 - Narração de Histórias em outros locais*


Durante o tempo em que estivemos na Sala do Conto também contávamos histórias em outros locais como livrarias, clubes e museus. Vou relatar nosso trabalho no Museu de Arte Moderna, na unidade Higienópolis, que atualmente não existe mais. Esta experiência é relevante porque tivemos que criar um formato muito distinto do que havíamos feito, tanto no Planeta das Histórias como na Sala do Conto, que foi o de fazer uma apresentação de histórias sem outro tipo de atividade (jogo, brincadeira). É um modelo que utilizamos até hoje em nossas apresentações de narração de histórias.

Iniciamos este trabalho no Museu de Arte Moderna / MAM em 1999, atendendo, uma vez por semana, grupos de escolas e fazendo, também, uma narração aos sábados pela manhã para público espontâneo. Esta atividade durou até 2002 quando a unidade do museu fechou.

A proposta que nos foi apresentada pelo Museu era a de fazer sessões de narração de histórias, que deveriam durar aproximadamente 40 minutos, o que para nós parecia ser muito tempo. Como preencher este período só com histórias? Em nosso repertório, os contos tinham um tempo aproximado de 10 minutos, sendo umas um pouco maiores e outras um pouco menores. Então, começamos a pensar que cada apresentação teria uma média de três ou quatro contos que seriam narrados um após o outro. Mas como juntá-las? Quais contar?

A equipe era a mesma da Sala do Conto, e iniciamos os ensaios e encontros para levantar ideias e novas histórias para esta proposta. Começamos a compor, então, um pequeno repertório que poderia ser contado no Museu. E percebemos que cada contadora também poderia ter um ou outro conto diferente, que não seria do repertório comum do grupo e sim de cada uma das narradoras. Compusemos o repertório incluindo aquelas em comum, e as que cada uma havia selecionado.

Nos ensaios, algumas questões surgiram: no espaço entre o final de uma história e o começo da outra, o que fazer? Seria necessário dizer que outra seria contada? E os objetos de cada história, como estariam dispostos?



Imaginamos fazer uma costura entre uma narrativa e outra, que poderia partir do silêncio instaurado no final, da mudança de tom que um novo conto traz, da utilização de algum som ou ainda a de algum objeto para marcar o início de uma nova história.

Um instrumento ainda muito utilizado por nós é o Sino Pin Harmonizador de Ambientes, com três, cinco ou oito barras, cada uma soa uma nota musical, usado normalmente para iniciar ou finalizar uma sessão de relaxamento ou meditação, preparando a mente para favorecer o silêncio. Com um toque suave de uma pequena baqueta, o som das notas se propaga no ambiente e reverbera como um brilho mágico, e instaura uma atmosfera silenciosa de escuta. Já o utilizávamos na Sala do Conto, e no Museu ele, muitas vezes, fazia a ligação entre uma história e outra, começos e finais.

Nestas experiências, também observamos que era importante saber com que conto começar e com qual deles deveríamos terminar. Ou seja, havia uma narrativa dentro de nossa narrativa. O tempo de duração também influenciava na escolha da história que entraria na seqüência. Os contos mais longos ou que possuíam uma trama mais complexa, normalmente iam no começo, os mais curtos, entremeavam a ordem. As narrativas mais curtinhas criavam um movimento, e nos parecia que renovavam o interesse do público para seguir na escuta.

Como algumas vezes tínhamos um público com faixa etária muito diversa, o repertório era composto com a ideia de contemplar todos os presentes: um conto para os pequenos, outro com bonecos, um outro de sabedoria, e assim, a costura deste "espetáculo" de narração de histórias ia acontecendo. Os objetos ficavam à mostra, assim a curiosidade se instaurava, pois as pessoas deduziam que ainda contaríamos mais histórias pelos objetos que ainda não tinham sido utilizados.

Este formato de "espetáculo" de narração de história ainda é feito pelo grupo *As Meninas do Conto*, vamos costurando as histórias para contar, e o repertório para cada apresentação pode ser escolhido a partir do público (crianças, jovens ou adultos), do local (escola, teatro, biblioteca, rua), de um tema, ou do simples desejo de contar uma determinada história.

Para manter o público envolvido com o que estávamos contando, era necessário ter uma presença redobrada, conhecimento apurado do conto, criar uma empatia com o público, se exercitar no improviso, se adaptar ao espaço onde a narração acontecia e às circunstâncias, e

saber valorizar a história. E mais que tudo: a performance da contadora não poderia estar acima da história.

A forma de contar e a narradora deveriam estar em harmonia, como num jogo, numa brincadeira, sempre em busca da medida certa.

**Fig. 26:** Simone Grande no Museu de Arte Moderna/ Higienópolis contando *Manezinho e os Pássaros*



Fonte: Acervo do Grupo.

Fomos, ao longo do tempo, armazenando todos estes aprendizados sobre a narração de histórias, e percebendo que eram muito preciosos, talvez pudéssemos compará-los a chaves mágicas que abriam portas misteriosas e que nos revelavam segredos. Ao pensar nestas preciosidades me lembrei de uma antiga história, que gosto muito e que nos fala justamente sobre as qualidades e os segredos da contadora de histórias.

*Era uma vez um rei. Não era um rei feliz. Ele notou que seus súditos não prestavam a menor atenção em seus decretos e mandatos. Percebeu também que eles se sentavam aos pés dos contadores de histórias na praça do mercado, nas casas de chá ou nas pousadas.*

*O rei decidiu aprender o segredo dos contadores de histórias. Convidou-os ao palácio com essa finalidade. Alguns disseram que era a linguagem, outros que era a experiência, outros, ainda, que era a imaginação. Cansado de ouvir tantas opiniões, o rei despediu-se deles pedindo que se dedicassem a escrever artigos sobre as qualidades e segredos de um bom contador de histórias.*

*Os contadores voltaram após cinco anos com milhares de papéis escritos. Mas, de novo, o rei ordenou que voltassem com uma informação mais condensada de tudo aquilo. Cinco anos se passaram, quando voltaram trazendo um livro bastante pesado. O rei não tinha tempo para ler, pois estava muito ocupado com as questões políticas do reino. Pediu-lhes, então, que fizessem um resumo de uma página com o essencial daquelas informações.*

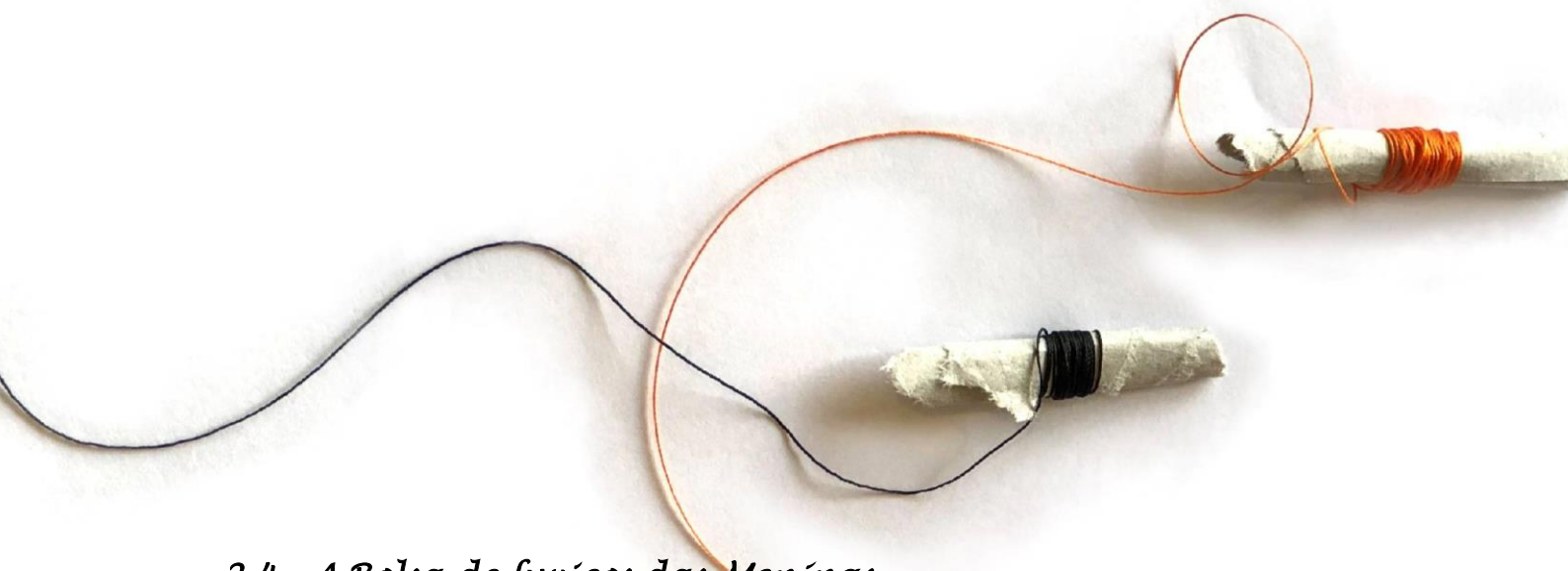
*Os contadores passaram mais cinco anos trabalhando, finalmente, apareceram com um envelope lacrado, dizendo que o segredo do contador de histórias estava lá, e entregaram-no ao rei.*

*O rei pensava que, de posse desse segredo, poderia tornar-se o único contador de histórias do reino. O povo e os súditos agora prestariam atenção em seus discursos e decretos. Mesmo tendo trazido seus preciosos conhecimentos sobre como se tornar o melhor contador, ainda assim eles seriam competidores, e o rei queria ser o melhor deles. Inevitavelmente, se o rei se livrasse de todos eles, não haveria como não se tornar o único e o melhor contador do reino. Então teve uma ideia: anunciou que iria agradecer pessoalmente a um por um pelo trabalho, afinal, anos de dedicação haviam tornado possível aquele projeto. Assim foi feito: ele recebia cada um, oferecia-lhe um prêmio e apontava a porta de saída.*

*Do outro lado, porém, encontrava-se o carrasco esperando para executar o pobre infeliz, mandando-o para o outro mundo.*

*Depois que o rei finalmente ficou sozinho, com suas mãos trêmulas, abriu o envelope, lá estava escrito somente uma frase: "O segredo para ser o melhor contador de histórias é que suas histórias serão lembradas muitos e muitos anos depois que seu próprio nome tenha sido esquecido."<sup>76</sup>*

<sup>76</sup> Retirado do Livro O Ofício do Contador de Histórias, (MATOS e SORSY, 2005, p. 38).



## 2.4 - A Bolsa de fuxicos das Meninas

O grupo *As Meninas do Conto* se debruçou, ao longo destes anos, em entender o ofício das contadoras de histórias. Utilizo a palavra *fuxico* pensando em seu duplo sentido: pode ser uma fofoca que se espalha (assim como uma história) ou uma roseta feita de tecido muito utilizada no artesanato em geral, e que pode enfeitar diversas peças e objetos. Aos poucos fomos confeccionando a nossa bolsa de fuxicos, e de posse dela, o grupo foi colocando em seu interior todos os elementos que ia descobrindo na prática, com suas narrações. Como uma bolsa de utilidades que socorria as contadoras quando precisavam ou esqueciam de alguma coisa, quando uma situação inesperada se apresentava, ou quando precisavam retomar algum conto que estava guardado lá no fundo. Alguns conhecimentos ocultos dentro dela nos ajudavam a entender o público, o espaço, e a nos relacionar com o momento presente. E o nosso "segredo" era ora caminhar em direção à compreensão da *linguagem* ora nos apoiar na *experiência*, trilhando os terrenos da *imaginação*, como disseram os contadores de histórias no conto acima.

Um dos "materiais" que foi fundamental para a formação do grupo e o entendimento de suas características e particularidades foi a composição de um coletivo de mulheres, atrizes e contadoras de histórias. Inclusive o nome do grupo encerra esta premissa: *As Meninas do Conto*.

O nome do grupo nos foi dado. Na verdade, não sabíamos muito que nome assumir, pensamos em nomes fortes, ou numa palavra de algum povo indígena brasileiro, que nos aproximasse de nossa ancestralidade, mas desde o começo, quando alguém queria se referir às contadoras de histórias, diziam:

- Vamos falar com as meninas que contam.

Ou:

- Vocês conhecem aquelas meninas contadoras?

E depois de muito ouvir estas expressões e comentários, sentindo que já havíamos sido batizadas, assumimos então o nome: *As Meninas do Conto*, em 1998.

É importante ressaltar que os projetos acima relatados, que aconteceram de maneira contínua e com suas demandas específicas, formaram o grupo. Começamos toda esta história de maneira estável, o que possibilitou investir na pesquisa de forma regular e ininterrupta por aproximadamente cinco anos. Quando o fogo tomou conta da Sala do Conto, percebemos o quanto era fundamental ter um local para os encontros periódicos, para os ensaios, além de ter um lugar para armazenar nossos equipamentos. Também notamos o quanto o espaço agregava as artistas e nosso fazer. Eu e Kika, decidimos, então, alugar nossa primeira sede, em setembro de 2001, no bairro da Lapa. Um pequeno galpão que havia funcionado como oficina de costura.

Nesta nossa primeira sede<sup>77</sup>, criamos um evento aberto ao público adulto chamado *Sarau das Meninas*, e que se tornou tradicional no grupo e que continua acontecendo periodicamente, com outros nomes, *Roda de Histórias* ou *Caldos e Contos*. Neste sarau convidamos diversos artistas sendo alguns músicos, atores e atrizes, e contadores contadoras de histórias que se apresentam ao público com pequenos números, cenas e histórias. Esta foi uma oportunidade de conhecer outros artistas desta arte e suas maneiras distintas de narrar.

Iniciamos alguns estudos para criar um pequeno repertório de contos para o público que comparecia nos saraus, que na maioria eram adultos. Que história contar? Quais poderiam agradar aos adultos? Selecionamos alguns contos de Hans Christian Andersen e outros da cultura popular do mundo. E percebemos, também nestas experiências, que alguns contos que contávamos para as crianças eram, de igual maneira, apreciados por este público. Eis dois exemplos: *O sapo com medo d'água*, de Luiz da Câmara Cascudo e *Senhor Palha*, conto tradicional japonês.

---

<sup>77</sup> Permanecemos neste espaço até o ano de 2012, quando tivemos que nos mudar, e então, fomos ocupar uma antiga casa na Rua Tonelero, aqui batizada de Casa da História. Em 2019, novamente nos mudamos, agora estamos sediadas num galpão na Rua Doutor Francisco Figueiredo Barreto, no bairro da Pompéia. Nossa sede continua a existir de maneira independente.

O primeiro é classificado como um conto de esperteza: é a história de dois bandidos que acham um sapo e resolvem fazer maldades com ele. O animal consegue enganar os dois fingindo ter medo d'água. Então, acreditando que estão maltratando o bichinho, o jogam na lagoa, fazendo exatamente o que ele havia planejado. A história era contada com um único objeto, uma bola de borracha pequena, que representava o sapo. Ela é muito divertida, e fazíamos dela uma grande farsa, explorando seu tom cômico, os choros do sapo, as vozes dos ladrões, e quando os bandidos o jogavam na lagoa, finalizávamos jogando a bolinha que saltava.

*Senhor Palha* foi retirado do Livro das Virtudes, de Willian J. Bennett, que reúne histórias de muitas épocas e culturas, além de relatos, cartas, poemas etc. Senhor Palha é um pobre homem que está num templo orando quando ouve uma voz que lhe diz que um fiapo de palha lhe trará grande fortuna. O pobre homem sai do templo ao encontro de sua sorte e logo encontra um fiapo de palha no chão e decide sair andando com ele em suas mãos. Mas ao invés de guardá-lo para si, o oferece a uma criança que chora. Ele ganha, então, uma rosa, que é dada a um triste rapaz, que, muito agradecido, lhe oferece uma laranja, e assim a história segue. Senhor Palha, sempre oferece o que recebe, e acaba recebendo alguma outra coisa em troca, até que ao final, depois de mais algumas trocas, consegue uma plantação de arroz. E prossegue oferecendo o arroz que cultiva aos mais necessitados.

O conto é narrado com o recurso do origami, mas quando iniciamos o estudo desta história, tentamos contá-la com um boneco bidimensional, além dos objetos de origami. Ele era feito de madeira leve e ficava apoiado numa base do mesmo material. O boneco possuía algumas articulações: na cabeça e nos braços. Fizemos algumas tentativas de contar a história com ele, mas acabamos desistindo porque eram muitos elementos para manipular. Optamos por deixar somente os origamis para que o público tivesse espaço para imaginar a personagem.

Em nossos estudos, decidimos que as peças feitas de origami representariam os objetos que o Senhor Palha trocava ao longo do caminho: uma libélula, uma rosa, as laranjas, um rolo de tecido e um anel.

**Fig. 27:** Norma Gabriel narrando *Senhor Palha* utilizando o boneco e as dobras de origami, na Sala do Conto.



Fonte: Acervo do Grupo.

Estes objetos são colocados cuidadosamente numa pequena mala, e ao narrar, vamos retirando-os de seu interior delicadamente, e depois de serem manipulados, retornam de onde saíram. O origami exige uma manipulação leve e cuidadosa. Eu comparo estas figuras que fizemos às ilustrações de um livro, que surgem a cada vez que a página é virada.

Tivemos a oportunidade de contar estas histórias em muitas situações, para idades variadas. Nesses contos, em especial, as mudanças que fazíamos nas narrações para crianças ou adultos eram mínimas, como a troca de algumas palavras, inclusão de ritmos, dilatação do tempo em algumas passagens. Bâ afirma que "Cada um retém e compreende (uma história) conforme a sua capacidade" (BÂ, 2107, p. 180). Esta afirmação me ajuda a perceber que primeiro tínhamos que quebrar um preconceito em nós contadoras, permitindo que pudéssemos olhar para as histórias entendendo suas camadas de significado, sem querer, de antemão, adivinhar o que o público iria achar. Também de não pré-julgar o conto, nem o público, muito menos nossa maneira de narrar. Estas narrações para adultos reafirmavam que as histórias possuem uma qualidade ancestral de comunicação, de pessoas para pessoas, acionando uma necessidade atávica de nos reunir em torno da palavra.

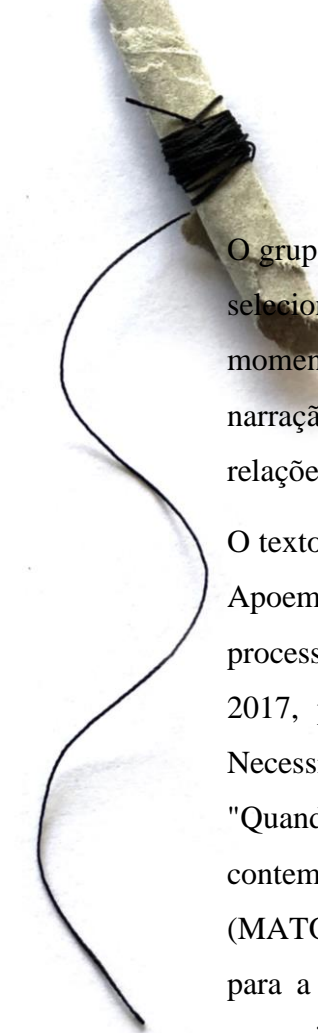
Recuperando estas memórias e procedimentos adotados pelo grupo, selecionei algumas chaves e segredos que identifiquei na linguagem da narração de histórias, alguns pontos

fundamentais que influenciam nossa maneira de contá-las, alguns fuxicos a mais para colocar em nossa bolsa.

Um que me parece essencial é a questão da apropriação do texto e do desejo de aproximá-lo da oralidade. Mesmo partindo dos contos populares registrados nos livros, fomos entendendo a importância de impregnar nossas histórias de uma poética própria: a espontaneidade e a simplicidade, a relação direta com os ouvintes, e a disponibilidade alargada da contadora para aquilo que pudesse surgir na relação com o público. A nossa intenção não era deixar de realizar os estudos que fazíamos para decorar as histórias, mas incluir, na maneira de contar, traços da palavra oral. Contar pressupõe integrar o gesto, a entonação das palavras, assim como um olhar convidativo. Zumthor diz que a poesia oral "[...] implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: um gesto mudo, um olhar" (ZUMTHOR, 2010, p. 217). Quando nos engajamos com esta qualidade de palavra, implicamos nosso corpo assim como o do ouvinte, que recria o que é narrado a cada instante.

Diferentemente dos contadores tradicionais, que recebem as histórias através da oralidade e as memorizam pelo contínuo exercício da repetição, a contadora de histórias contemporânea adquire seu *repertório*, na maioria das vezes, através da escrita: em livros, acervos de bibliotecas ou pela internet. Bâ afirma que a oralidade fez nascer a escrita e que o depoimento, seja oral ou escrito, "[...] vale tanto quanto vale o homem." (BÂ, 2017, p. 155). O que me parece interessante neste depoimento, é entender que o mais importante é saber *como* e o *quê* se faz com o relato, seja ele oral ou escrito.

Myriame Martineau (2017), em seu artigo *A renovação do conto no Quebec: entre oralidade "performada" e tradição "renovada"?*, traça um panorama da renovação do conto e afirma que "[...] o conto contemporâneo reage a desumanização do mundo moderno e enriquece nossa memória, construindo nossas identidades individual e coletiva." (MARTINEAU, 2017, p. 147). A autora também afirma que as contadoras de histórias contemporâneas são criadoras de suas narrativas e seu conto não é considerado uma volta às formas tradicionais, mas está em constante transformação, se atualizando, e dialogando com as questões do presente. Os contos avançam no tempo relacionando-se com cada contexto, ganhando novos contornos e influências.



O grupo *As Meninas do Conto* se percebe neste caminho de recriação artística dos contos que seleciona para seu repertório, realizando uma atualização uma conversa, um diálogo, desde o momento de sua escolha e estudo, buscando outras versões do mesmo conto, até o instante da narração, valorizando a palavra oral, potencializando o contar e o ouvir e suas várias relações.

O texto *A construção do texto oral a partir do texto escrito*, de Gislayne Avelar Matos e Keu Apoema (2017) afirma que "A distinção mais fundamental talvez seja a fragmentação em seus processos de aprendizado do ofício e a constituição de repertórios." (MATOS, APOEMA, 2017, p. 219). Nosso trabalho é o de criar uma unidade a partir desta fragmentação. Necessitamos, então, fazer um caminho inverso, transpondo a escrita para a oralidade. "Quando o livro entra em cena na constituição dos repertórios dos contadores de histórias contemporâneos, um novo fluxo se estabelece, a escritura passa a alimentar a oralidade". (MATOS, APOEMA, 2017, p. 220) Este *novo fluxo* acontece de maneira totalmente diferente para a contadora de histórias. O conto não é recebido de forma coletiva, em grupos nas comunidades, não possui o contato humano do "olho no olho", da respiração, das interrupções dos ouvintes em função do que acontece no instante do aqui e agora. Ele chega de maneira solitária, na intimidade de nossa casa ou de uma biblioteca; a contadora se relaciona com os livros que, estantes nas prateleiras, pedem para serem lidos. Muitas vezes, está isolada, procurando compor seu repertório a partir da leitura e do exercício imaginativo constante da transposição das palavras fixadas no livro para a oralidade, buscando reacender a chama da relação viva na performance, sem perder de vista que a palavra oral possui sutilezas de imagens, camadas emotivas, trajetos de aprendizagem, assim como os diversos sentidos que uma história possui. "Ele (o contador) busca na vivência e no imaginário ancestral uma contemporaneidade de valores comuns." (MARTINEAU, 2017, p. 159).

O mergulho deve ser em direção às imagens, memórias e vivências dela própria em relação à história, buscando uma poética para ser compartilhada numa relação de potência com a palavra, em sua ancestralidade. "Isso significa dizer que o percurso e a experiência de vida de cada um é uma ferramenta única e extremamente rica para encantar o outro no ato de contar uma história" (MATOS, 2017, p. 212).

Martineau diz: "[...] no contador contemporâneo encontraríamos uma relação mais próxima à performance e ao espetáculo, (seria a "direção de cena" - uma espécie de busca das melhores

maneiras de falar, de deslocar e de gesticular na história - que seria privilegiada, o contador seria um artista, um "performer")." (MARTINEAU, 2017, p. 155). Não trocamos uma linguagem pela outra (teatro e narração), nem concluímos que uma é mais adequada que a outra, mas nos movemos entre estas possibilidades mais conscientes e confiantes na exploração poética da palavra oral. Cada nova história incluída no repertório do grupo *As Meninas do Conto* busca, na criação de sua performance, uma lapidação, um amadurecimento próprio da arte. "Na arte de contar histórias, podemos dizer que, por meio do conto, criado na cena da *performance*, o contador dá forma à sua expressão"(MATOS, 2017, p. 205).

E por fim, falar do papel do ouvinte que na performance é de extrema importância. Acredito que a proximidade, o olho no olho com franqueza e disponibilidade de estar, cria um jogo fundamental para a narração. E não estou falando somente de um público de crianças, já que, desde 2001, o grupo conta histórias para todos os públicos, crianças, jovens e adultos. Paul Zumthor em seu livro *Introdução à Poesia Oral*, diz que o ouvinte "[...] faz parte" (ZUMTHOR, 2010, p. 257) da performance.

Compreendendo que a oralidade necessita da relação direta e viva com o público, é possível afirmar que no momento da narração há uma complementaridade, criando-se uma interdependência. A contadora de histórias com sua voz e gestos estimula o ouvinte, avivando sua imaginação e memória, assim como o público também estimula a contadora, com suas reações perceptíveis ou não. Suas vozes e seus corpos também são palavras. O público se torna co-autor da narrativa. "A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica por dois ouvintes." (ZUMTHOR, 2010, p. 256)

O grupo *As Meninas do Conto* se ancora neste encontro como peça chave na construção de sua performance narrativa, se abrindo ao risco desta experiência singular com o público, e de como percebe a recepção de uma determinada história, das maneiras diversas de reação a um único conto, da criação de interações vivas que surgiram, do silêncio como resposta, das risadas em momentos surpreendentes e daquelas em conjunto, das reações de espanto e de não compreensão do que era narrado, de perceber que, ao final da narração saíamos melhores do que entrávamos, da descoberta de estar junto, dos momentos de dispersão que nos alertava sobre um afrouxamento da narrativa e da presença da contadora, da energia que pulsava, das respostas vindas espontaneamente sem que houvesse uma pergunta, dos aplausos vindos antes

que uma história terminasse, das canções entoadas numa única voz, de ver o público nos vendo, de se perder e ser orientado pela ânsia da plateia em continuar o conto, dos choros e medos.

Zumthor afirma que: "[...] o ouvinte reage à ação do intérprete como "amador esclarecido", ao mesmo tempo, consumidor e juiz, sempre exigente" (ZUMTHOR, 2010, p. 261). Essa exigência nos pareceu sempre muito legítima, não desejamos oferecer uma arte que faça sentido somente às artistas, mas que a poética possa partir delas para tecer uma troca juntamente e justamente com o público.

O grupo *As Meninas do Conto* segue contando histórias como prática essencial de seu fazer artístico. Todo este processo de aprendizagem a partir das histórias se explicita também em nossos espetáculos teatrais, que tem o desejo de levar à cena os contos e as contadoras de histórias. No próximo capítulo, falarei do processo criativo de alguns espetáculos sob a perspectiva de ter a narração de histórias em cena, compreendendo a prática e o gesto criativo do grupo. Nossa premissa não era a de levar ao palco uma peça dramática, retirando o modo narrativo contido nos contos, e sim, de criar uma dramaturgia que privilegiasse a narração, mas com toda a teatralidade que se possa incluir nesta opção.

Partimos para esta empreitada munidas de nossa bolsa de fuxicos que nos revela toda uma vivência como contadoras de histórias.

Termino o capítulo com um antigo conto que desperta em mim a importância de conhecermos a nós mesmos.

*Um velho árabe, de aparência miserável, mendigando para sobreviver, caminhava pelas ruas de uma cidade. Ninguém lhe concedia a menor atenção. Um transeunte lhe disse, com autêntico desprezo:*

*- Mas o que faz aqui? Não está vendo que ninguém o conhece?*

*O homem pobre olhou calmamente o transeunte e respondeu:*

*- Que me importa? eu conheço a mim mesmo, e isso me basta. O contrário é que seria para mim um horror: que todos me conhecessem e que eu me ignorasse.<sup>78</sup>*

<sup>78</sup> Retirado do Livro *O Círculo dos Mentirosos*, (CARRIÈRE, 2004, p.102).

### *Capítulo 3 - Costurando os retalhos para fazer as peças: Contadoras-Atuadoras em Cena*

Pretendo, neste capítulo, lançar um olhar sobre os processos criativos d'*As Meninas do Conto*, na construção de seus espetáculos de repertório. Como fundadora e integrante do grupo, revelo a mirada de uma artista que, com tenacidade, vivenciou toda sua trajetória e história. Buscarei evocar detalhes, relembrar procedimentos, na tentativa de entender uma prática continuada com narração de histórias e criação de espetáculos narrativos, explicitando sua singularidade. E, por estar dentro deste processo, amalgamada a cada ponto dado nesta costura, olhando de perto o que foi construído, acredito poder contribuir para iluminar e compreender uma experiência de teatro contemporâneo, que tem por premissa levar a narração de histórias ao palco.

Tudo começa com uma história, um texto que não foi escrito ou contado, originalmente, para o teatro, e que tem sua origem na oralidade, no corpo, nas vozes, nos gestos de contadoras anônimas. Contos que caminharam ao longo do tempo e que são portadores de ancestralidade. A poética que cada um deles desperta nos organiza a tomar as decisões cênicas e estéticas. Esta é nossa linha mestra, e, aos poucos, esta linha pode costurar outros tecidos, com pontos e cores diversas. O grupo *As Meninas do Conto*, a cada espetáculo, se lança a novos desafios, criando obras singulares, buscando relações com a cultura popular: os contos, as danças, as festas, as brincadeiras e a música. A narração impulsiona as artistas do grupo a criarem uma relação direta com o público, no momento presente. Uma maneira de fazer teatro que tem, nesta relação, um potente vínculo de humanização.

O ano de 2002 foi um marco para o grupo *As Meninas do Conto*, pois estreou dois espetáculos: *A Princesa Jia* (março) e *Por que o Mar tanto Chora* (outubro). Estas peças foram criadas a partir de experiências anteriores, realizadas no projeto Pão de Açúcar Kids, em 2000, como relatei anteriormente.




Tínhamos um material que intuíamos ser muito potente, que já havia sido experimentado com o público e que nos instigava a querer esmiuçar e apurar as descobertas para transformá-las em encenação. E surgia a pergunta: como ordenar estes elementos para a cena? Desejávamos aprofundar os rudimentos narrativos e dramáticos, os desdobramentos e personagens, as triangulações, a relação com o público, os saltos narrativos, a precisão dos gestos, a música, assim como a utilização de poucos elementos cênicos.

E, como atrizes criadoras, nossa intenção era a de manter este hibridismo em cena, aprofundando e expandindo as experiências que já havíamos observado nas narrações. Não tínhamos a intenção de buscar um reforço realista para a cena, mas sim de coser os elementos da contadora de histórias com os elementos teatrais (épicos e dramáticos).

Ao olhar para nossas experiências com narração de histórias, observo que o rompimento da ideia de ilusão realista é recurso presente. Por exemplo: ao vestir um adereço diante do público e passar rapidamente de narradoras para personagem, criando uma teatralidade instantânea materializada no corpo e na voz desta figura, não intencionávamos criar uma metamorfose realista. Era como se nossa consciência e presença como narradoras estivesse mediando a personagem criando um "entre", um olhar distanciado. Bertold Brecht, em seu livro *Estudos Sobre Teatro*, nos fala sobre a arte de representar conseguida através da técnica do distanciamento, ele diz que os atores em cena "[...] não se metamorfoseiam completamente, acentuam o aspecto técnico e mantêm a simples atitude de quem está fazendo uma proposta." (BRECHT, 1978, p. 82). Brecht complementa dizendo que o ator deve representar com o máximo primor e sinceridade que sua experiência permita.

É importante ressaltar que a construção das personagens nos espetáculos d'*As Meninas do Conto* estão mais próximas dos tipos ou figuras do que de uma composição mais característica do teatro dramático, permitindo, assim, que as atrizes não só sejam contadoras de histórias, mas que transitem por vários papéis tanto femininos como masculinos. Não há uma metamorfose completa, estamos sempre mediadas pela narrativa, nesta relação de jogo entre fazer (as personagens) e



narrar. As atrizes tanto influenciam a maneira de narrar a partir destas composições de personagens, quanto se contaminam e se complementam a partir delas. Há sempre um caráter manipulador entre o que é mostrado e o que é narrado.

Juarez Guimarães Dias, em seu livro *Narrativas em Cena Aderbal Freire Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)* (2015), ao tratar do teatro-em-cena de Aderbal Freire Filho, lança um olhar sobre a construção da personagem-tipo, que possui características marcantes e gestos precisos para que os atores pudessem dar conta da diversidade de figuras apresentadas com a agilidade necessária que o teatro narrativo exige:

O trânsito dos atores e o vai e vem cênico impedem uma composição mais vertical, deixando as personagens rarefeitas na sua composição de esboços caricaturais, sem a espessura que comumente exige o teatro convencional. (DIAS, 2015, p. 157).

Portanto, nos aproximamos da personagem através de seu signo, ou marca, buscando acentuar, através da composição física e vocal, suas características e traços. Compreendemos estas figuras como elementos estruturantes das etapas narrativas que constroem a fábula. O termo figura me remete ao conceito de ilustração, estampa, ou a corporatura da personagem. Então, em cena, com nossos corpos e vozes "desenhamos" a personagem narrada, o que exige uma orquestração precisa e expressiva.

Criamos espetáculos com forte influência do teatro popular<sup>79</sup>, o que se evidencia nos traços da cultura popular presentes na estética das cenas, assim como na dramaturgia e na interpretação das personagens que busca uma relação viva com o público.

Quando o olhar da atriz se dirige diretamente aos presentes, um olhar que quebra a quarta parede que divide o palco da platéia, onde os limites entre ficção e realidade se mesclam, exigindo que a cena leve o público a um movimento imaginativo em direção à fábula e que as atrizes caminhem em

---

<sup>79</sup> O termo teatro popular confere uma enorme quantidade de conceitos, cabe ao usuário "exprimir-lhe o *sentido* segundo o qual deseja que ele seja compreendido" (GUINSBURG, FARIA e LIMA, p. 273, 2009). Compreendemos o termo teatro popular, como um teatro que incorpora elementos da cultura popular brasileira, da cultura das artes da rua, na relação direta com o público e que "evidenciam, na fatura da obra cênica, caracteres de nossa cultura popular de uma forma sofisticada [...]" (IBDEM, p. 275).

direção a ele, se estabelece, um fluxo simultâneo, um jogo criativo e poético.

Neste momento, os recursos expressivos das atrizes e da cena contribuem muito para este "[...] ir além" permitindo que as lacunas sejam preenchidas pela imaginação do público, [...] pois quanto menos se oferece à imaginação mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos" (BROOK, 1999, p. 23). A brincadeira de faz-de-conta não é isso? Eu não sou, mas te digo que sou, e mostro que sou. Quem vê, entra neste jogo e brinca de acreditar. Logo depois sou outra, e volto a ser eu. É como nós, contadoras de histórias, nos mantemos na fábula para conduzir o público a jogar com sua imaginação.

Ao quebrar a ideia de uma ilusão realista na cena, as atrizes estão jogando e expandindo as possibilidades da teatralidade e de seu uso como dispositivo cênico, então é possível entrar num castelo mal assombrado (*A Princesa Jia*); ir até a praia e conversar com uma serpente (*Por Que o Mar tanto Chora*); fiar milhares de novelos de lã em pouquíssimo tempo (*As Velhas Fiandeiras*); ou ver um papagaio tomar banho numa bacia e se transformar num jovem belíssimo (*Papagaio Real*).

A literatura oral<sup>80</sup> é matéria prima para a criação dos espetáculos do grupo, e, para esta transposição de linguagem, não tínhamos a intenção de realizar uma tradicional adaptação para o gênero dramático, suprimindo as narrativas. Como define Rosenfeld: "[...] exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o autor confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação." (ROSENFELD, 2004 p. 30). O material da literatura oral já era nosso velho conhecido em nossas narrações de histórias, e agora desejávamos adaptá-lo para o teatro, sem deixar que os acontecimentos estivessem só a cargo das personagens, mas que pudéssemos nos apoiar na narração sem eliminar suas

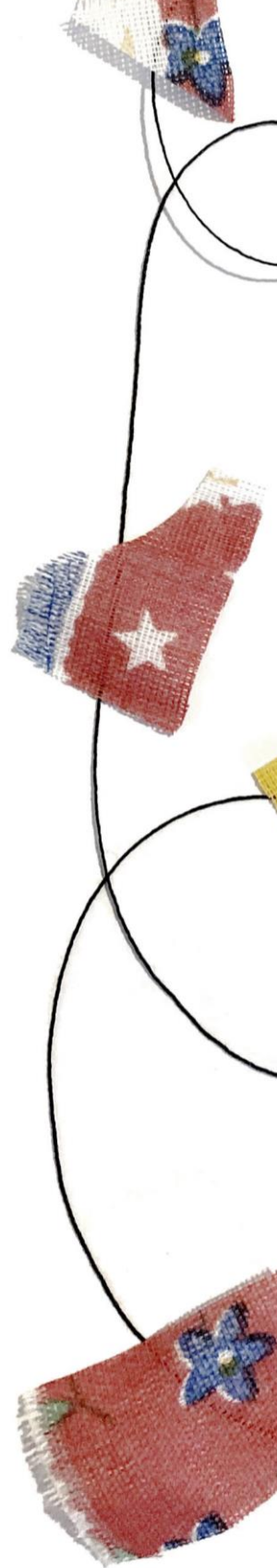
---

<sup>80</sup> "O termo foi criado por Paul Sébillot (1881), e reúne contos, lendas, mitos, adivinhações, cantos, orações, frases feitas tornadas tradicionais ou denunciando uma *estória*, enfim, todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não-gráficos (...) Há contos que reproduzem a realidade vivida, mas também há os que se situam no âmbito do maravilhoso e sobrenatural. É que o homem, na luta do próprio sustento, sempre gostou de ouvir narrativas extraordinárias, fictícias, acima das misérias cotidianas." (CASCUDO, 2002, p. 333).

passagens narrativas. Nossa intenção era a de explorar esta voz (mediadora) que dá forma e sentido ao que é narrado, conduzindo o público aos universos únicos de cada fábula. Para isso, buscávamos várias versões do mesmo conto com a intenção de encontrar soluções diversas, como novos personagens, passagens narrativas mais claras e detalhadas que pudessem ampliar nosso imaginário e, conseqüentemente, nos fornecer mais elementos para a criação cênica do conto.

Dias (2015), ao tratar dos procedimentos de encenação de textos narrativos, diz que o termo *edição*, tem sido mais usado na dramaturgia contemporânea, exercendo dupla atividade, sendo uma "de desconstrução" e outra de "[...] reorganização do material de origem" (DIAS, 2015, p. 72). A palavra *edição* é emprestada do cinema, consiste num processo de pós-produção em que se ordena e seleciona o material bruto para, então, criar uma sequência coerente. É neste processo que se pode alcançar camadas criativas para a narrativa, potencializando ou não os efeitos dramáticos e ou visuais. Segundo Dias (2015), a edição aponta as seguintes formas básicas: "[...] *subtração* (exclusão e eliminação), *adição* (acréscimos extratextuais ao original), *divisão* (distribuição de textos por ator/personagem) e *multiplicação* (repetição/reiteração de personagem, excertos ou informações)" (IBIDEM). Mesmo não partindo conscientemente deste procedimento, intuitivamente realizávamos um processo apoiado nestas formas básicas de incluir, retirar, duplicar e fragmentar o conto. Cada história escolhida pelo grupo exigiu um olhar apurado e atento neste processo de *edição*. As combinações destas formas básicas nos ajudam a criar uma estrutura para a dramaturgia durante os processos criativos, oferecendo resultados diversos, algumas vezes, apontando caminhos inesperados.

Alguns de nossos espetáculos foram criados a partir de uma ou duas versões do mesmo conto, como é o caso de *A Princesa Jia, Por Que o Mar Tanto Chora* e *As Velhas Fiandeiras*, o que facilitava o processo de *edição* e criação dramática, já que não era necessário criar justificativas cênicas e textuais para incluir mais de uma história. No caso de *Papagaio Real; BUUUU!! A Casa do Bichão; Pedro Palerma e Outras Histórias; Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas!; Caminho da Roça; e Mil*





*Mulheres e Uma Noite*, os textos foram editados a partir de várias versões de textos ou de contos diferentes que culminaram numa única narrativa.

Um dos primeiros procedimentos que realizamos, após selecionar o material de outras versões e/ou de outra história, é o de fazer um *canovaccio*, recurso utilizado pela *Comédia dell'Arte*, que consiste na criação de um roteiro pelo qual os atores atuavam de improviso, sendo necessário que os atuantes possuíssem "[...] o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação." (FO, 1998, p. 20). Conforme a fantasia é acionada, a partir das improvisações vamos alterando ou firmando o *canovaccio*. Este procedimento nos ajuda a construir uma espinha dorsal da obra, a compreender melhor as situações, a criar outras, a entender a distribuição das personagens entre as atrizes, já que na maioria dos espetáculos fazemos mais de uma. Também de perceber a sequência das entradas narrativas e a necessidade de incluir ou retirar informações. Entendendo o que pode ser mostrado pela cena e pelas personagens e o que será contado, casando "[...] perfeitamente a atuação e a narrativa" (PAVIS, 2011, p. 69).

Narrativas complexas, que apresentam acontecimentos que não podem ser mostrados e ou dramatizados, permanecem sendo contadas, as que nos oferecem ações que podem se desdobrar em cenas entre as personagens, ou entre a narradora e personagens, serão estudadas para esse fim. Os contos, muitas vezes, possuem repetições em suas estruturas, esta também é uma questão trabalhada nestes improvisos, pois buscamos perceber sua função, assim como de encontrar novas formas de realizar estas repetições. Cada atriz busca estar muito atenta às falas que surgem, às ações propostas, para realizar seu registro no final do ensaio. E assim, de maneira gradativa, constrói-se um texto único.

Jean-Pierre Sarrazac (2000), em seu livro *O futuro do drama*, compara a figura do dramaturgo moderno com a do *rapsodo*<sup>81</sup>, "[...] (rhaptein em grego significa 'coser'), junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acaba de unir." (SARRAZAC, 2000, p. 37).

---

<sup>81</sup> "No curso da história, atribuíram-se a esse sujeito muitos nomes: aedo, rapsodo, jogral, cantor de gesta, narrador, contador, artista do conto, cancionista, cantor, performer, ator, etc. Tomemos o rapsodo como motivo inspirador e emblemático desses sujeitos: aquele que o dizer transita entre o cantor e o narrador. O rapsodo é aquele que cose os cantos, como quem cose panos de uma roupa. Sua agulha tece com linhas grossas e finas o leve e o pesado; junta o preto, o branco e o colorido; une o transparente e o opaco: o rapsodo corta e costura" (DAL FARRA, 2017, p. 278).

O autor classifica este tipo de teatro como: *teatro rapsódico*, pois contém elementos dramáticos e épicos, provocando uma abertura, uma liberdade na escolha de seus procedimentos. Sarrazac (2000) aponta que o fato do *teatro rapsódico* ser mais livre, não quer dizer que esteja desprovido de forma. A dramaturgia criada para o teatro épico se utiliza da fragmentação como elemento agregador e emancipador da cena, cortando e costurando, interrompendo ou fazendo comentários, jogando com os elementos épicos e dramáticos:

O autor de teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor de teatro épico compõe um *patchwork*. A peça dramática é lisa sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste. (SARRAZAC, 2000, p. 37).

E, para ocupar a cena deste *teatro rapsódico*, fragmentado, contrastante, que salta entre os gêneros dramáticos e épicos, é necessário ter uma intérprete que reúna as funções de atriz, que se desdobre em um ou mais papéis, e, também, de contadora de histórias que, em contado direto com o público, compartilhando o que conta, aguça a imaginação e provoca emoções.

Luiz Arthur Nunes (2000), em seu artigo *Do Livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*, nomeia este intérprete de "ator rapsodo", afirmando que este tipo de ator narrador "[...] a partir da hibridização da forma dramática com procedimentos épicos e poéticos é, sem dúvida, uma das maiores conquistas da revolução sofrida pelo palco contemporâneo." (NUNES, 2000, p. 40). E que, "a performance do rapsodo" (IBIDEM, p. 49) possui uma especificidade muito diferente do ator dramático, pois carrega uma fala autoral e exercita "[...] um outro tipo de comunicação que quer chegar de forma mais direta ao espectador." (IBIDEM, p. 49).

As atrizes do grupo já haviam experimentado, nas narrações, este *patchwork*, citado por Sarrazac (2000), realizando cortes e adaptações textuais, apartes e interações com o público, inclusões de músicas, manipulação de objetos, explorações dramáticas, experimentações vocais e, por fim, a relação direta com o público.





Percebo que além de atuar, também contamos histórias em cena. Dias (2015) nos fala que, neste caso, o ator se aproxima de um *performer-contador*, pois ao mesmo tempo "[...] está em ação, em movimento, na manipulação e explicitação dos dispositivos que formam a linguagem teatral." (DIAS, 2015, p. 70).

No caso do grupo *As Meninas do Conto*, talvez pudéssemos chamar de *narradora-cênica* ou de *contadora-atuadora*<sup>82</sup>, porque o grupo foi buscar elementos da linguagem da narração de histórias para jogar com a linguagem teatral, investigando uma poética própria e um aprimoramento estético na relação íntima e direta com o público. O verbo atuar, está associado à ideia de movimento, ação, prática. Segundo o dicionário Aurélio, atuar é "[...] exercer uma atividade, agir"<sup>83</sup>, ou seja, a intérprete age, se movimenta, manipula objetos, mostra, atua, transita entre um gênero e outro, buscando uma relação mais direta, "olho no olho" com o público. Então, como contadoras de histórias, agimos para narrar melhor um conto, atuamos para complementar o que é contado. *Contadoras-atuadoras*, como contadoras de histórias que estão em cena atuando para contar uma história.

Para isso nos apoiamos em nosso potencial imaginativo, nos livrando dos julgamentos, das definições estabelecidas, que muitas vezes tolhem o processo criativo, buscando em nosso fazer, toda a teatralidade que este encontro de linguagens pode oferecer. Brook (1999) fala que só o espaço vazio permite que algo novo surja "[...] porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a experiência for nova e original" (BROOK, 1999, p. 4). Acredito que possuímos esta pureza desde o princípio do grupo quando decidimos fazer nossos espetáculos.

---

<sup>82</sup> O termo *atuadores* foi utilizado no Brasil pelo *Teatro Oficina*, na década de 1970, que concebia um teatro sem divisão de palco e platéia, sem o uso da máscara, maquiagem ou qualquer elemento que distanciasse o espectador da ação, mas, depois de um tempo, o grupo passou por diversas mudanças e o termo *atuador* foi abandonado. Em 1980 a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, adotou este termo, incluindo-o no próprio nome do grupo, como forma de afirmação de uma ética e estética próprias. Para a *tribo*, o ator exerce mais de uma função: também é ativista político através de sua obra, sai do espaço restrito do palco para se comunicar diretamente com as pessoas a partir da transformação de si. "A ênfase é dada no processo contínuo de investigação, numa rotina árdua de trabalho, na busca de se fazer da cena um ato de entrega total, de teatralização total, de dispêndio absoluto." (TRIBO DE ATUADORES, 2002 apud PARIS, 2014, p.126).

<sup>83</sup> Dicionário Aurélio, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 199.

Buscamos basicamente algo que faça sentido e que toque nossas vidas.

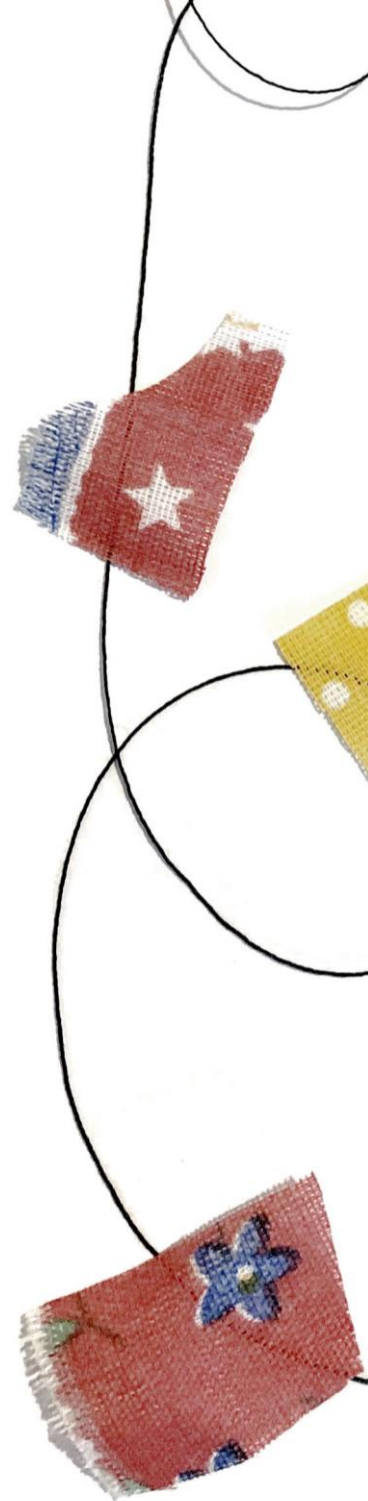
As *contadoras-atuadoras* se tornaram peça chave na construção de cada peça do grupo, sendo que nos primeiros espetáculos criados, também se exercitavam no papel de diretoras e encenadoras da obra. Ou seja, de dentro da cena, exerciam todas estas funções como: atuadoras, autoras, contadoras e encenadoras.

Eric Nowinski<sup>84</sup> realizou parceria como iluminador e colaborador artístico, ou "olho de fora", como era chamado, desde os ensaios de *A Princesa Jia*. Sua função sempre foi (e ainda é) fundamental nestes processos criativos, suas provocações e questionamentos contribuíram, e contribuem, muito para organizar os materiais e intermediar as ideias. Seu conhecimento técnico é extremamente valioso na transposição dos contos para o teatro. A luz, como complementação da narrativa na criação dos espaços cênicos, dos climas, dos recortes através do blecaute, foram algumas das possibilidades utilizadas por Eric em *A Princesa Jia*. Seus questionamentos sempre estavam ligados à compreensão básica da história, nos provocando a explicitar o que realmente queríamos dizer em cada cena. Ao longo da trajetória do grupo, Eric também dirigiu alguns espetáculos, como falarei mais adiante.

*A Princesa Jia* e *Por Que o Mar Tanto Chora*, que estrearam no ano de 2002, sendo nossos espetáculos inaugurais, foram concebidos num processo muito particular, com uma ficha técnica sucinta. Neste

---

<sup>84</sup> É diretor, ator, iluminador e professor de Teatro, formado no Teatro Escola Célia Helena (de quem foi discípulo direto). Trabalhou com Antunes Filho, Fauzi Arap, Vladimir Capella, Francisco Medeiros e José Rubens Siqueira, entre outros. Recebeu Prêmio APETESP como melhor ator no espetáculo *Uma Lição Longe Demais* (1986). Atuou em diversos coletivos teatrais da cena paulistana, como o Grupo TAPA, Parlapatões, VentoForte e Cia do Feijão. É também consultor artístico e iluminador do grupo *As Meninas do Conto* desde sua fundação, para o qual co-dirigiu, com Simone Grande, o espetáculo *Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas* (2012). Em 2016, dirigiu *Caminho da Roça*, que recebeu o prêmio de melhor espetáculo para crianças, segundo o Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil, e também premiado pela APCA como espetáculo de valorização de cultura popular. Dirigiu, ainda, o espetáculo adulto *Mil Mulheres e Uma Noite*, indicado aos prêmios APCA e APLAUSO BRASIL.





período, nosso olhar para a cena estava ainda muito fundido com nossas experiências com narração de histórias. Então, assumimos todas as funções, tendo Eric, em alguns momentos do processo, fazendo o papel questionador e provocador deste olhar de fora, extremamente necessário.

Para a criação do espetáculo *As Velhas Fiandeiras* (2004), convidamos Cassiano Sidow Quillici para auxiliar-nos na criação dramaturgica, organizar o *canovaccio* e a escrita, além de ser alguém que olhava para este material sob outra perspectiva que não era a nossa de dentro da cena. O mesmo ocorreu com a dramaturgia de *Papagaio Real* (2006), sendo que nestes dois espetáculos, a direção ainda aconteceu de maneira coletiva, por todas as atrizes.

Somente em *BUUUU!! A Casa do Bichão* (2008) é que passamos pela experiência de ter uma pessoa que assumisse a direção, que foi realizada por Cristiane Paoli Quito, e a dramaturgia pela dupla Simone Grande e Rubens Rewald. *Pedro Palermo e Outras Histórias* (2010) marcou a primeira direção realizada por mim, Simone Grande, com dramaturgia criada colaborativamente. E, também, marcou a saída de Kika Antunes do grupo.

*Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas!* foi dirigido por Eric Nowinski e Simone Grande, com dramaturgia de Rubens Rewald. Em 2016, Eric também dirigiu *Caminho da Roça*, sendo que a dramaturgia foi criada por Simone e Paulo Rogério Lopes. E, em 2017, *Mil Mulheres e Uma Noite* foi dirigida por Eric Nowinski com dramaturgia de Cassiano em colaboração com as atrizes. No desenvolvimento deste capítulo, trarei mais informações sobre a contribuição destes parceiros nas tomadas de decisões e nas escolhas dos procedimentos adotados em cada criação.

Ao longo do tempo, o núcleo de atrizes foi se transformando, algumas saíram e outras entraram, num fluxo orgânico. Em 2011, quando iniciamos o processo de pesquisa para a montagem de *Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas!*, tivemos a entrada de algumas novas atrizes, o grupo cresceu bastante. Atualmente, são elas: Danielle Barros, Fernanda Raquel, Lilian de Lima, Lívia Sales, Norma Gabriel e Silvia Suzy, mas que não atuam em todos os espetáculos. Tudo depende do projeto a ser realizado. Eu, como fundadora, executo diversas funções no grupo, sendo a principal proponente de projetos e ideias para os novos trabalhos.

A seguir, apresento os procedimentos de alguns dos espetáculos do grupo, olhando mais de perto, revisitando os processos, escolhas, estéticas e poéticas adotadas em cinco peças de repertório. Ao expor estes procedimentos, buscarei explicitar como o grupo *As Meninas do Conto* realizou a transposição da literatura oral para a cena, utilizando a linguagem da narração de histórias, tendo as *contadoras-atuadoras* como o coração destas criações. Os espetáculos são: *A Princesa Jia*, *Por Que o Mar Tanto Chora*, *As Velhas Fiandeiras*, *BUUUU!! A Casa do Bichão e Caminho da Roça*. As peças foram escolhidas por possuírem processos e resultados distintos, compreendendo um rico material de soluções dramatúrgicas e cênicas.

A maior parte das produções do grupo é feita para crianças, e as peças escolhidas têm esta característica. Buscamos nas histórias selecionadas, levar às crianças narrativas pouco conhecidas, que apresentam universos distintos de várias culturas e que trazem escolhas, imaginários, personagens, tramas, que possam enriquecer sua relação com as questões da vida e do teatro. Muitas das vezes é através de nossas peças que este público se inaugura no teatro e nas histórias. "Entendemos a criança como um ser pleno, que articula pensamentos próprios, que é motivado por sonhos, aspirações, que formula hipóteses, que pensa e repensa a vida em cada um de seus campos."<sup>85</sup>

O teatro que fazemos destinado a infância e juventude pretende ser uma vivência, um jogo, que desperte as emoções e a sensibilidade, arte de alta qualidade. E as histórias são muito potentes neste sentido.

---

<sup>85</sup> *O Teatro para Crianças, entre questões e caminhos*. Henrique Sitchin, Sandra Vargas e Simone Grande - Fomento ao Teatro 12 Anos, 2014, Prefeitura de São Paulo.





### 3.1 - Costurando e bordando os elementos 1: A Princesa Jia<sup>86</sup>

Havia se passado quase dois anos depois desta experiência com as apresentações de *A Princesa Jia*, no Projeto Pão de Açúcar Kids, em Campos do Jordão. Tínhamos um material de aproximadamente 25 minutos. Iniciamos um processo de ensaios para a escrita e construção do espetáculo a partir destas experiências.

A versão do conto que utilizamos para o espetáculo *A Princesa Jia* foi a compilada por Luís da Câmara Cascudo em seu livro *Contos Tradicionais do Brasil*. E, segundo ele: "Não conheço história semelhante à "Princesa Jia". O gênero é universal, constando em todos os fabulários do mundo, as princesas transformadas em macacas, rãs, serpentes, etc, cuja quebra do encanto dependerá da coragem ou da fidelidade dos namorados e servidores" (CASCUDO, 1999, p. 63). Também encontramos uma versão recolhida por Sílvio Romero em seu livro *Contos Populares do Brasil*, chamada *A sapa casada*. Tanto esta versão quanto a história *A Bela e a Fera*, dos Irmãos Grimm, nos serviram de estudo e inspiração para a construção dramaturgica.

A versão de Cascudo que adotamos conta a história de um casal que tinha três filhos. Os rapazes, já na idade de trabalhar, são orientados pelo pai a saírem pelo mundo para procurarem uma maneira de viver. Os filhos vão e o caçula chega num palácio estranho, todo

---

<sup>86</sup> Jia significa rã de tamanho grande. Ficha Técnica do Espetáculo (estreia) Direção: As Meninas do Conto / Supervisão Artística e Iluminação: Eric Nowinski / Elenco: Kika Antunes, Luciana Viacava e Simone Grande / Musicista Girlei Miranda / Cenário e Figurino: As Meninas do Conto e Silvana Marcondes - Atrizes que participaram do elenco ao longo do tempo: Danielle Barros, Débora Carolyne, Fernanda Viacava e Lilian de Lima / Musicista: Cris Bosch. Vencedora dos Prêmios APCA - pelo conjunto da obra com a peça *Por Que o Mar Tanto Chora*.

deteriorado, velho, sujo, onde vivia uma sapa enorme e asquerosa. Ela o trata muito bem, e João, sem ter para onde ir, resolve viver com o animal. Depois de um ano, precisa voltar para casa, pois havia combinado com seu pai que voltaria levando um presente para ele. A sapa dá um pote cheio de meleca e sujeira como mimo. João, sem graça, aceita, e ao chegar em seu antigo lar, vê que seus irmãos trouxeram lindos regalos. Mesmo envergonhado, dá o pote ao seu pai, que ao abri-lo, encontra muitas moedas de ouro. Assim acontece no segundo ano, ela presenteia João com um vidro cheio de sujeira, mas dentro dele, o velho encontra várias peças como toalhas e mantas bordadas em ouro e pedras preciosas. No terceiro ano, o progenitor pede que os filhos levem as noivas. João fica desesperado, mas ao mesmo tempo já estava se afeiçoando à sapa que era simpática e o tratava bem. Ele resolve levá-la assim mesmo, expressando seu amor. Neste instante, ela se transforma e revela sua verdadeira forma: a de uma princesa.

Partimos de um *canovaccio* com os acontecimentos e ações feitas a partir do conto que nos guiava nas improvisações e ensaios. Nos primeiros encontros, nos concentramos em selecionar o que seria narrado (épico) e o que se desdobraria em cenas (dramático).

A estrutura criada em 2000 era bastante narrativa, se abrindo apenas em alguns momentos para as cenas. Mas, já havia vários elementos apontados que desejávamos explorar:

- A cena de interação com o público na abertura do espetáculo, e a exploração de outras possibilidades, de outros momentos interativos;
- Narradora onisciente: participava das ações, criticava e/ou se envolvia com o que acontecia;
- Movimentos e caracterização da sapa (máscara);
- As repetições e as passagens de tempo;
- A música e as pontuações musicais;

A cena de abertura era de fundamental importância para nós. Ela proporcionava um contato direto com o público, funcionando como um termômetro, oferecendo sinais que nos ajudavam a nos relacionar mais diretamente com os espectadores, buscando entender seu humor e temperamento. O palco italiano nos colocava fisicamente distante do público e, por ser este nosso primeiro espetáculo, desejávamos, de alguma maneira, manter a proximidade com a assistência. A abertura do espetáculo acontecia assim: os irmãos entravam pela plateia com seus cavalos, galopando e interagindo com as crianças e adultos, a musicista acompanhava as atrizes com uma caixa, fazendo o som da cavalgada. Esta entrada também preparava o público

para a grande brincadeira do espetáculo apresentando os três irmãos e suas distintas características. José: irmão mais velho e mandão. Pedro: cheio de dúvidas e inseguranças. João: o caçula que é sempre passado para trás. Elaboramos uma coreografia para terminar esta cena no palco, com pequenos saltos e galopes explorando ainda mais estas características. Temos outros momentos do espetáculo com coreografias dos três irmãos, com poucas falas e ações precisas marcadas por músicas e sonoridades diversas. Abaixo uma imagem da coreografia inicial do espetáculo.

**Fig. 28:** José (Simone Grande), Pedro (Débora Carolayne) e João (Danielle Barros).



Fonte: Arquivo do Grupo.

No palco, a proposta cenográfica era simples, um biombo coberto com tecido, três bancos, que ao longo do espetáculo se desdobram em diversos elementos e, à esquerda (da plateia), um local com apoio para os instrumentos percussivos da musicista.

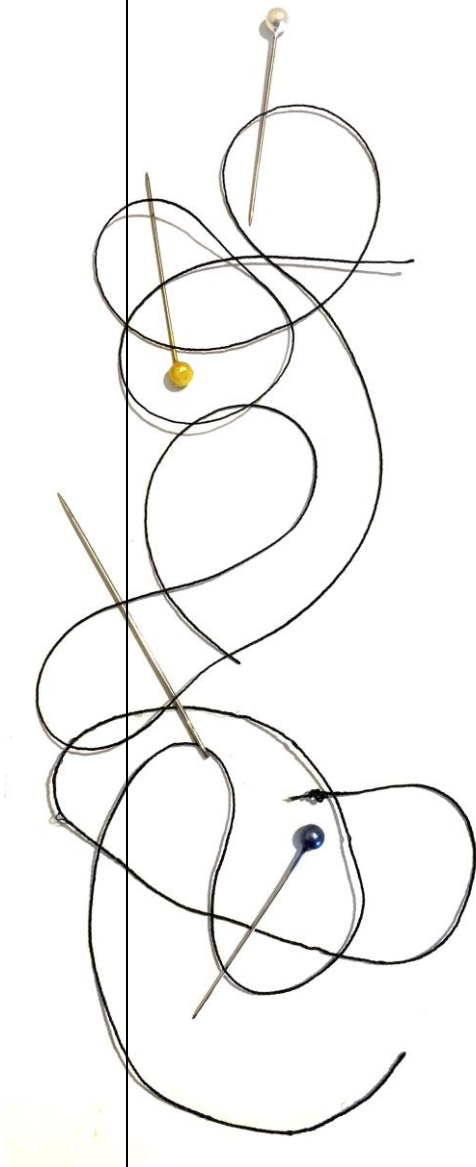
Criamos outra cena de interação com o público, quando a personagem João sai pelo mundo e se perde numa floresta, passando fome e frio. Ele começa a procurar uma árvore de fruta, dizendo que está com muita fome, normalmente as crianças o acolhem e logo dizem que são goiabeiras, pereiras ou macieiras, e o alimentam com suas frutas. A Contadora que está no palco observa tudo, e, no momento que João resolve dormir debaixo de uma delas, como se quisesse desistir de seu caminho, é chamado por ela para continuar a história.

A Contadora, ao longo do espetáculo, mantém a característica de ser onipresente, mas não de forma neutra. Ela conhece toda a história, e sabe o que vai acontecer, se envolve com as personagens, realiza algumas ações, dá opiniões, faz críticas e apartes, conduzindo-as em alguns momentos. Optamos por esta forma de narração, por contribuir com o ritmo do espetáculo, e, também, porque poderia orientar as interações despertando o interesse do público. Ela operava como um contraponto de João, um rapaz tímido e ingênuo. Muitas vezes, ele é apoiado pelas ações e falas da Contadora, outras vezes é confrontado por ela, e em alguns momentos, é guiado por ela, para que ele não saia do fio narrativo.

Abaixo, um trecho do conto original e a adaptação que realizamos. Incluí algumas rubricas para explicitar o entendimento das ações que a contadora faz com o personagem João. É possível, nesta comparação, ver o que se manteve do conto original e como realizamos a adaptação para a cena, incluindo ações e falas, observando também a Contadora operando de maneira onisciente.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Na hora da ceia, tempos passados, ouviu os baques pesados no corredor e apareceu uma Jia que não tinha fim, grandona, gorda, repelente. Veio pulando toda mole, escorrendo baba, até perto de João e sentou-se juntinho. O moço ia se esgueirando.</p> <p>- Está com nojo de mim?</p> <p>- Não, senhora, dona Jia!</p> <p>Conversaram e a Jia disse:</p> <p>- Amanhã é o dia que você deve comparecer na casa de seus pais. Encontrará um cavalo selado junto da porta.</p> <p>Na manhã seguinte, João mudou a roupa, almoçou e viu um cavalo selado que não tinha lugar para mais enfeites ricos. Montou-se e ia dando de rédeas quando a Jia apareceu capengando.</p> <p>- Espera aí João, leva esta lembrancinha para tua mãe.</p> <p>Deu um saquinho muito sujo, encardido, amarrado com um cordão imundo. O rapaz</p>	<p><b>Cena 4 - Encontro com a Jia</b></p> <p>NARRADORA - Aconteceu que tempos passados, João estava sentado na sala lendo uns livros pretos de poeira que encontrava. <i>(João se senta, e começa a fazer o gesto de pegar um livro, e ler. Parece não entender o que está escrito, quando percebe que o livro estava de ponta cabeça, vira o livro e segue lendo)</i></p> <p>Quando começou a ouvir uns baques pesados no corredor, <i>(Pontuações musicais, João para a ação rapidamente e fica em alerta)</i> e quando ele olhou, ele viu...</p> <p><i>(A sapa entra pulando, João de assusta)</i></p> <p>NARRADORA - Uma Jia que não tinha fim, grandona, repelente. Veio pulando, toda mole, escorrendo baba, até perto de João <i>(a sapa anda soltando pum, esta cena é coreografada, a cada salto da sapa para perto de João, ele salta para o outro lado, acompanhado de pontuações musicais)</i>. O moço ia se esgueirando <i>(João tenta fugir)</i>.</p> <p>NARRADORA - E a Jia disse:</p> <p>JIA - Tá com nojo de mim João?</p> <p>JOÃO – Não, senhora, Dona Jia!!! <i>(Nojo perceptível)</i></p>

guardou o troço no bolso e galopou pra casa. (CASCUDO, 2010, p. 60)



NARRADORA - Conversaram bastante.

JIA – Blá, bla, bla, bla

JOÃO – Bla, bla, bla, bla

JIA- Blé, blé, blé...

JOÃO - Blé, Blé...

*(Jia e João riem juntos e se divertem fazendo comentários)*

NARRADORA - E a Jia disse:

JIA – Oh, João, amanhã é o dia em que ocê deve voltar lá na casa de seu pai. De manhã cedo, ocê vai encontrar um cavalo selado junto da porta!

JOÃO – Prá eu Dona Jia? Obrigado.

JIA – Então, durma bem, João. Boa noite.

*(A sapa sai soltando pum. Narradora e João comentam)*

NARRADORA - Tudo aconteceu como a Jia disse. *(João faz todas as ações que a narradora descreve)* João dormiu muito bem, acordou, tomou café, trocou de roupa. *(Comentário da Narradora para o público)* Como vocês podem perceber, roupa bonita, hein, João? E foi lá fora ver o cavalão.

JOÃO - *(Falando com a Narradora)* Vamos lá fora ver o cavalão?

*(Cena coreografada - Narradora e João fazem o movimento de abrir uma porta e saem, se deparam com o cavalo, pontuação musical. O cavalo é o mesmo, mas João e a Narradora mostram o cavalo dizendo que agora ele estava mais bonito)*

NARRADORA - Não acredito! Um cavalo todo gordo, grande, enfeitado com uns arreios brilhantes.!!!*(Para a platéia)* Vocês tão vendo a gordura do cavalo? *(Muitas vezes o público diz que não está vendo, então a Narradora responde que eles têm que imaginar)* Monta nele João, *(João cavalga como se estivesse flutuando)* ele estava partindo, quando a Jia apareceu.

JIA - Espere aí, João. Leve esta lembrancinha aqui *(pontuação musical)*, prôs seus pais.

JOÃO – Presente?

JIA – É souvenir.

JOÃO – Ah, obrigado, dona Jia, não precisava se incomodar não... *(nojo perceptível)*

JIA – O João, vai com cuidado. Boa viagem. *(E sai de cena soltando pum)*

*(João mostra o saquinho para a Narradora, e, juntos, fazem cara de nojo)*

NARRADORA - E deu um saquinho, muito sujo, encardido, amarrado por um cordão imundo. *(João aproxima o saquinho do nariz da narradora, reação)*

*imediate*) O rapaz guardou o troço no bolso e galopou para a casa do pai.

Nesta cena, a Contadora e João estão o tempo todo jogando, ora realizando movimentações em conjunto, outras vezes narrando o que se passa e dando o tempo para que as ações sejam executadas por João, fazendo comentários, solicitando que o público imagine o que se passa, ou simplesmente assistindo a cena entre a sapa e João. Na foto abaixo, a narradora e João avistam o castelo.

**Fig. 29:** João (Daniele Barros) Narradora (Simone Grande)



Fonte: Acervo do Grupo.

A construção física da sapa também foi um desafio, porque a atriz sempre estava no plano baixo, fazendo pequenos saltos, utilizando um figurino enorme que possuía uma máscara, com pouca visibilidade. Isso também nos obrigou a coreografar estas cenas, para dar a exata ideia dos movimentos dela, principalmente enquanto se deslocava.

A sapa tem um humor instável, com pequenas explosões de raiva pela sua condição de encantamento, e outras de pura ternura com João, criando um efeito tragicômico nos

momentos de encontro entre os dois. A cena em que a Jia revela que é a noiva de João, desejava explicitar este efeito:

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Um ano depois, a Jia avisou que na manhã seguinte seria o dia de João se apresentar com a noiva.</p> <p>- Eu não tenho noiva!</p> <p>- Tem, sim senhor! Sou eu!</p> <p>João tinha vontade de fugir mas não teve coragem de pagar o bem com o mal e, com pena da Jia, ficou calado. Quem cala consente. (CASCUDO, 2010, p. 62)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Cena 13 - A noiva sou eu</b></p> <p>NARRADORA - Mais um ano se passou e numa noite a Jia veio conversar com João na varanda.</p> <p>JIA – Ô João, onde é que você está?</p> <p>JOÃO – Na varanda! Tô tomando a fresca na varanda.</p> <p><i>Jia entra e se acomoda ao lado de João.</i></p> <p>JIA - Olá João, como vai?</p> <p>JOÃO – Eu vou indo e você tudo bem?</p> <p>JIA – Tudo bem, eu vou indo, levando esta vida...</p> <p>JIA – O João, ocê tá gostando da vida daqui de casa? Tá sendo bem tratado?</p> <p>JOÃO - Muito bem tratado, Dona Jia.</p> <p>JIA - Tá comendo direitinho?</p> <p>JOÃO - A comida é muito boa!</p> <p>JIA - Tá lembrado de que amanhã é o dia de voltar na casa de seus pais?</p> <p>JOÃO – É verdade, já se passou mais um ano.</p> <p>JIA – E você tá lembrado que tem que levar a sua noiva?</p> <p>JOÃO - Mas eu não tenho noiva!!!</p> <p>JIA - Tem sim senhor, sou eu!!!</p> <p>JOÃO – Danou-se!</p> <p><i>(Música, Jia sai cantando)</i></p> <p><i>Oba!</i></p> <p><i>Vou viajar...</i></p> <p><i>Vou fazer as malas</i></p> <p><i>Duas calcinhas, uma camisola,</i></p> <p><i>E um par de luvas...</i></p> <p>NARRADORA - <i>(João faz as ações narradas)</i> João tinha vontade de fugir, de sumir, de se esconder, de enfiar a cabeça num buraco, mas não tinha coragem de pagar o bem com o mal e, com pena de estragar a felicidade da Jia, ficou calado. Quem cala consente!</p>

**Fig. 30:** *A sapa Jia* (Luciana Viacava)



Fonte: Acervo do Grupo.

O conto é todo estruturado com algumas repetições, muito comum nas histórias de tradição oral. Desejávamos explorar esta característica que muitas vezes apontava também uma passagem do tempo. A história acontece no intervalo de três anos, e a cada ano, João sai do castelo da sapa para visitar seu pai com um presente dado por ela. Ao chegar na casa dele, as ações se repetem: o velho recebe os filhos, eles jantam e abrem os presentes, se despedem e retornam. O conto de Cascudo possui um versinho que ilustra a felicidade do pai ao receber os presentes (principalmente os de João). A letra sofreu algumas mudanças para encaixar na melodia que criamos, e que ficou assim:

José vai casar bem  
E Pedro casa melhor  
Mas João, mas João  
Olha só este João  
O João, passa-lhe a mão

Incluimos também uma coreografia do velho pai dançando com os filhos, inspirada nas brincadeiras de mão<sup>87</sup> das crianças, que são muito comuns nas escolas, e nos jogos que realizávamos nos projetos com as narrações. Então, quando o pai abre os presentes, canta esta música e dança com seus filhos.

A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir destas repetições, que estão presentes no esqueleto do próprio conto. Algumas delas foram realizadas de maneira idêntica, em outras incluimos pequenas alterações nas falas, ou nas ações. Em outros processos de criação de espetáculos, nos deparamos com a questão da reiteração de alguns acontecimentos presentes nos contos populares. Observo que, em cada caso, procuramos descobrir maneiras criativas para elaborar estas cenas sem nos prender a uma única maneira de solucionar esta demanda.

Em *Por que o Mar Tanto Chora*, por exemplo, tínhamos a cena, que se repetia três vezes, em que o Rei queria obrigar Maria a se casar com ele. Buscamos criar algumas estruturas fixas: a vinheta musical seguida de uma coreografia de Maria e o Rei, e outras variáveis, incluindo textos e motivações das personagens diferentes. Cito outro exemplo que ocorreu no espetáculo *BUUUU!! A Casa do Bichão*, quando Caio anda pelo caminho e encontra o cipó, a porteira e o porco. Estruturamos estas repetições a partir de uma música em que Caio se lembrava do conselho de seu pai, que dizia que tudo o que ele encontrasse pelo caminho ele deveria levar, porque, certamente, teria serventia; e das mudanças nas ações físicas. O jogo que se estabelece com o público em decorrência destas sequências repetitivas e da construção aparente das situações e dos personagens cria um certo humor. Então, a cena torna a acontecer, a princípio da mesma maneira, mas, num determinado momento, propomos uma quebra inesperada no ritmo, nas falas, ou nas movimentações e intenções, e isto provoca a comicidade desejada. Nossa intenção sempre foi a de trabalhar com este dado do humor em nossos espetáculos. "Portanto, o cômico está na ordem do acaso, do inesperado, do acidental, um automatismo resultante de distração" (DIAS, 2015, p. 154).

---

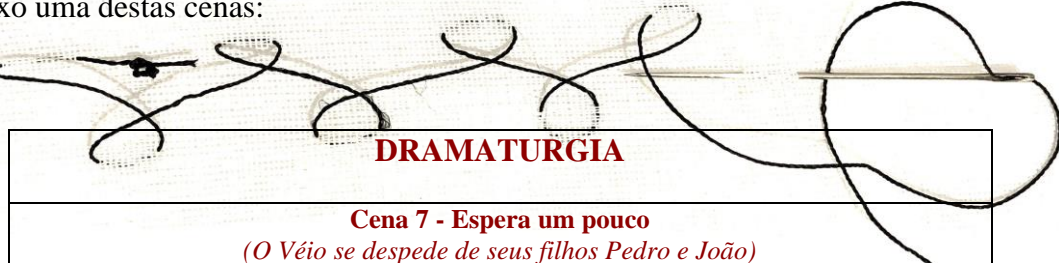
<sup>87</sup> Ou Jogos de Mão, são brincadeiras populares, acompanhadas de rimas cantadas, coreografias e percussão corporal. Estes jogos são heranças culturais passadas de geração em geração, assim como as brincadeiras de roda. "Entretenimento, acompanhado ou não de melodia ou coreografia" (CASCUDO, 2002, p. 79).

Uma dificuldade que se apresentou na criação do espetáculo foi: as cenas dos três irmãos com o pai. Quatro personagens em cena para serem feitos por três atrizes. Como fazer? Primeiro pensamos em adaptar o conto para uma família com dois filhos, João e Pedro, mas o conto nos parecia tão bem estruturado com os três que achamos melhor investigar outras possibilidades. Também nos ocorreu de resolver esta questão com a narrativa, ou seja, nestas cenas o personagem de José seria narrado. Mas durante as improvisações e estudos começamos a brincar, e imaginar os motivos, o porquê este personagem não estaria em cena. Ou, o que ele poderia estar fazendo? Onde José estaria quando o pai o chamasse?

Num destes ensaios, surgiram algumas expressões idiomáticas da língua portuguesa, que nos ajudaram a justificar a ausência do irmão. Quando o Véio perguntava: "Cadê o Zé?", uma atriz respondeu: "Acho que ele foi catar coquinho", querendo dizer que ele estava fazendo outra coisa. E para continuar o jogo nas improvisações durante os ensaios, a outra atriz respondeu: "Ele está secando gelo", querendo dizer que o irmão estava fazendo algo inútil e impossível.

Isso nos divertiu tanto que resolvemos criar como justificativa para José não estar em cena, a ideia de que ele sempre estaria realizando tarefas impossíveis, por isso sua ausência. Então sempre que o pai perguntava sobre o filho, respondíamos com estas expressões populares.

Abaixo uma destas cenas:



**DRAMATURGIA**

**Cena 7 - Espera um pouco**  
*(O Véio se despede de seus filhos Pedro e João)*

VÉIO – Então tá bom, eu espero vocês no ano que vem, tchau!  
PEDRO – Tchau.  
JOÃO – Tchau, pai.

*(Pedro e João montados em seus cavalos se movimentam para sair de cena)*

VÉIO – Mas, espera um pouco...*(Pedro e João param abruptamente)*  
Pedro e João - O que?  
*(Música - Véio Cantando)*  
*Cadê o Zé? Cadê o Zé? Cadê o Zé?*  
*Cadê o Zé? Cadê o Zé? Cadê o Zé?*  
Pedro – O Zé? Foi catar coquinho.  
VÉIO – Ocê mandou?  
PEDRO – Mandei, pai.

VÉIO - Esse menino é desmiolado, tudo que você manda ele fazer ele faz! Pedro, você avisa o José que ano que vem vocês têm que trazer um presentinho feito pela mão de suas noivas?  
PEDRO - Aviso, pai.

Esta cena se repete quatro vezes durante a peça, e a cada vez, Pedro responde com uma expressão diferente. As crianças já sabem que o vai acontecer, e se divertem cantando e dançando com o pai, algumas vezes até se levantando das cadeiras para brincar. Sempre foi muito divertido fazer e ver a reação do público. Em muitas ocasiões, ao final da peça, são os adultos que fazem comentários sobre o José e suas tarefas impossíveis.

A música passou a fazer parte da narrativa do espetáculo, elemento fundamental até hoje para o grupo em todas suas criações. Ela auxilia na construção dos climas, contribui com o foco necessário às ações, potencializando o drama ou a comédia, e, também tem função narrativa, já que as letras contribuem para o entendimento do que é contado. Além das canções executadas ao vivo, que são criadas a partir do conto, da cena, da situação ou personagem, também utilizamos a sonoplastia: ruídos, sons, pontuações musicais realizadas com instrumentos percussivos, cuidadosamente escolhidos. Em *A Princesa Jia*, explicitamos uma maneira de usar a música que já estava presente em nossas narrações de histórias, quando passamos a realizá-las com a presença de uma musicista, fazendo deste elemento, uma marca do grupo. Utilizamos alguns ritmos brasileiros para criar as canções, como o coco e o baião.

Mas a melodia de abertura do espetáculo *A Princesa Jia*, foge totalmente desta proposta. Como queríamos criar uma cena cômica com a música e a coreografia dos irmãos em seus cavalos, utilizamos o tango como inspiração. Iniciamos a coreografia seriamente, fazendo alguns passos de tango em conjunto, que é interrompido em seguida e, imediatamente, transformamos os cavalos (típico cavalo de pau, adereçado para a peça), em microfones (a partir da manipulação das atrizes), que cantam com interpretação caricata.

Nesta peça, também estava apontada uma vontade, que se desenvolveu melhor a partir de *As Velhas Fiandeiras*: a necessidade de justificar a presença da musicista em cena de maneira lúdica, dentro da fábula, dando uma função a mais para esta figura. Em *A Princesa Jia*, a contadora e os personagens tecem comentários com a musicista, fazem perguntas, solicitam ajuda, permitindo um envolvimento maior desta figura. Abaixo, a percussionista Girlei Miranda.

Fig. 31: Girlei Miranda musicista



Fonte: Acervo do Grupo

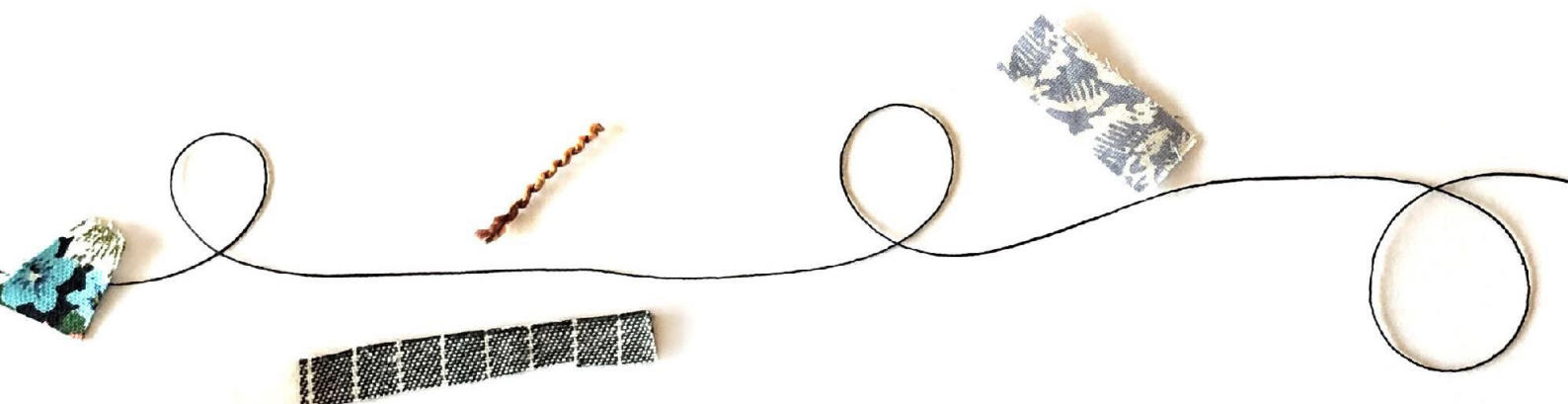
Mônica Rodrigues da Costa ao fazer a crítica do espetáculo lança a pergunta: "O que nasceu primeiro: o teatro ou os contadores de histórias?", e responde: "[...] o expectador fica na dúvida quando assiste *A Princesa Jia*. Elas contam tão bem a história de três irmãos que viajam pelo mundo, que parece que você está assistindo um espetáculo de teatro." (COSTA, Guia da Folha, 2002 s/p). A crítica ressalta, nesta fala, que as linguagens da narração de histórias e do teatro estão editadas de uma maneira tão harmônica, que ela mesma não entende de que teatro se trata ou que terminologia adotar para este tipo de encenação. Parece-me também que Mônica ressalta a teatralidade e a poética que o grupo consegue absorver de um conto. Já o crítico, Dib Carneiro Neto, diz: "O grupo As Meninas do Conto, pinta e borda, canta e dança, e tudo o mais que for necessário para transformar o que seria um mero recital de contadores de histórias em um espetáculo completo, digno até de dramaturgia." (CARNEIRO; Caderno 2 - O Estado de São Paulo, 2002, s/p). Quando Dib fala que o grupo "pinta e borda, canta e dança e tudo o mais...", me parece que está falando deste trânsito entre narrador e personagem, da quebra da ilusão realista, da condução imaginativa que a palavra narrada propicia, da música como componente narrativo, e compara estes elementos à dramaturgia criada para um espetáculo teatral.

Por se tratar de nosso primeiro espetáculo, tivemos a oportunidade de apresentá-lo em muitos lugares pelo Brasil. Situações das mais diversas já atravessaram suas apresentações, estivemos em teatros, escolas, praças, bibliotecas, parques, clubes, pátios e centros culturais. Acredito que já fizemos algo em torno de 700 apresentações ao longo destes 18 anos.

**Fig. 32:** *Véio* (Simone Grande)



Fonte: Acervo do Grupo





### 3.2 - Costurando e bordando os elementos 2: Por Que o Mar

#### *Tanto Chora*<sup>88</sup>

Tivemos contato com esta história no ano de 2000, quando o livro *A volta ao mundo em 52 histórias* foi lançado. E logo nos apaixonamos por este conto que é conhecido como a versão Sergipana de Cinderela. Sílvio Romero o publicou em 1883, no livro *Contos Populares do Brasil*, com o nome de *Dona Labismina*. E segundo Romero, "[...] há dezenas de versões em que a rainha, antes de morrer, deixa um anel que deverá servir ao marido para escolher uma noiva, recaindo na própria filha." (ROMERO, 1985, p. 50). Optamos por uma versão em que não é o pai que experimenta o anel na filha, e sim um rei de um reino vizinho. Algumas versões estudadas: *Bicho de Palha*, compilado por Luís da Câmara Cascudo, *Dona Labismina* de Sílvio Romero, e *Pele de Asno*, de Charles Perrault.

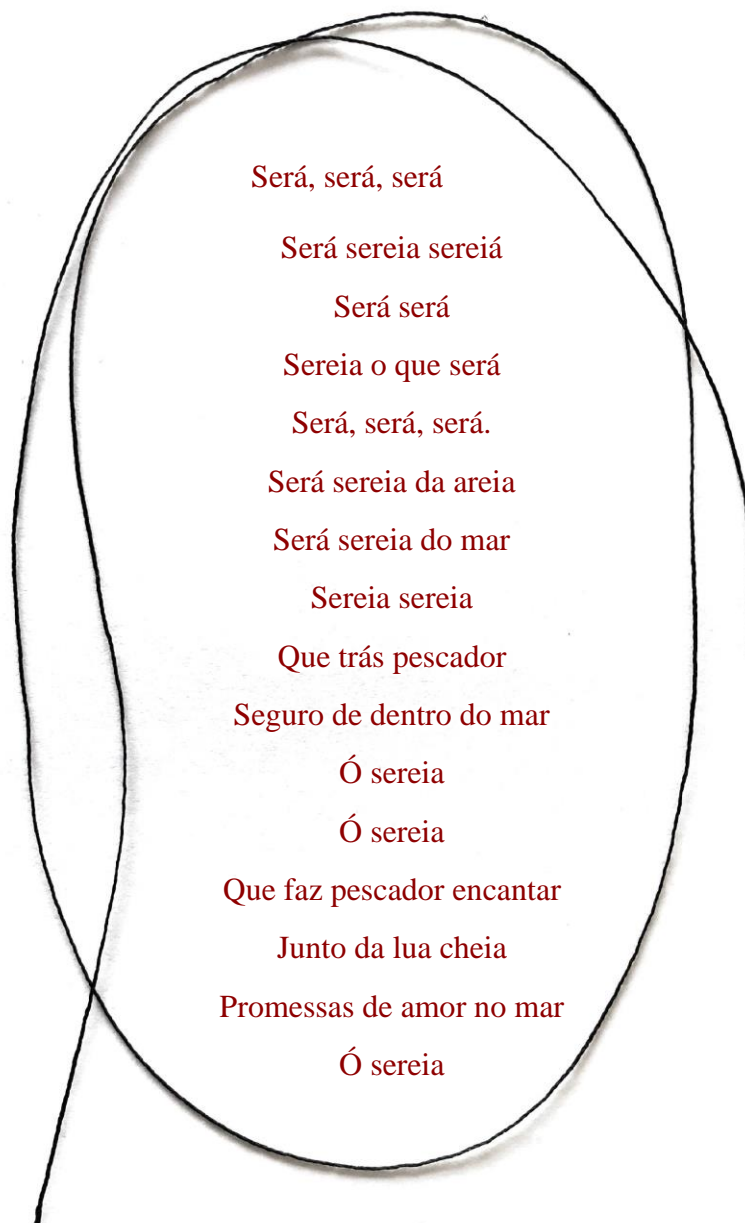
*Por Que o Mar Tanto Chora* é um conto de encantamento, mas também é um conto que explica justamente porque o mar chora. É a história de uma rainha que não consegue ter filhos, e num dia de desespero diz: "Deus, permita que eu engravide, nem que seja para dar à luz a uma serpente". A rainha fica grávida e dá à luz a uma menina que nasce com uma cobra enrolada no pescoço. Ela recebe o nome de Maria e a cobra de Labismina. Maria e sua irmã Labismina sempre vão brincar no mar, mas um dia, a cobra diz que vai ficar nas águas, e que se ela precisar de ajuda, é só vir até a praia e chamá-la. E assim o tempo passa. Um velho rei, num país distante, perde sua mulher que, antes de morrer, diz ao marido que deve se casar

---

<sup>88</sup> Direção: As Meninas do Conto / Supervisão Artística: Eric Nowinski / Elenco: Kika Antunes, Luciana Viacava e Simone Grande / Percussão: Girlei Miranda/ Iluminação: Eric Nowinski / Cenário e Figurino: Silvana Marcondes e Tina Simião / Maquiagem: Daniela Biancardi / Criação Musical: Girlei Miranda e As Meninas do Conto / Arranjos Vocais: Guilherme Maximiano / Atrizes que já participaram do elenco: Norma Gabriel, Fernanda Raquel, Danielle Barros / Musicistas: Helena Castro e Nina Blauth. Vencedor dos Prêmios APCA - pelo conjunto da obra juntamente à *A Princesa Jia*, Prêmio Coca Cola Femsa nas categorias Melhor Espetáculo, Melhor figurino e Melhor atriz (Simone Grande).

com a princesinha em cujo dedo seu anel caiba direito. O rei sai pelo mundo a procura desta nova mulher, até que chega ao reino de Maria, e o anel cabe direitinho em seu dedo. Mesmo não querendo se casar com ele, seus pais resolvem marcar o casamento. Desesperada, Maria vai até a praia e pede ajuda à sua irmã Labismina, que diz: "Diga ao rei que só se casará com ele se lhe der um vestido da cor da mata com todas as flores." Maria pede o vestido ao velho rei, que acaba conseguindo. Maria pede ajuda a Labismina uma segunda e uma terceira vez, e sua irmã diz que ela deve pedir outros vestidos: um da cor do mar com todos os peixes e o outro da cor do céu com todas as estrelas. Depois que o rei consegue todos os vestidos, Labismina aconselha Maria a fugir num barco dizendo: "Este barco a levará a um reino distante, onde você se casará com o filho do rei. No dia de seu casamento, vá até a praia e me chame três vezes, para que meu encantamento se rompa e eu também seja princesa." Maria promete à sua irmã que a chamará por três vezes, sobe no barco, foge para um reino distante, e passa a trabalhar como cuidadora de galinhas no palácio da rainha. Havia uma grande festa neste reino que durava três dias e três noites, e a cada noite, Maria sai com um de seus vestidos. O príncipe se apaixona pela mulher misteriosa que dança com estes vestidos deslumbrantes. Até que descobre que ela é a moça das galinhas e que trabalha em seu castelo, e os dois se casam. Mas Maria se esqueceu de ir até a praia chamar por sua irmã, então Labismina nunca se libertou de seu encantamento. E é por isso que o mar tanto chora.

Iniciamos este espetáculo também pela plateia, propondo uma ação interativa com o público. Entramos pelo fundo do espaço onde há um grande tecido, previamente colocado, da cor do oceano, costurado com ondas de várias tonalidades. Criamos uma música para cantar e manipular o tecido sobre a cabeça do público, como se fossem engolidos pelas ondas do mar. Esta música foi criada por mim e Girlei Miranda, a partir de um sonho que tive numa noite depois de um ensaio, com imagens de sereias na praia. Uma relação onírica, transportada para a cena. Esse canto é acompanhado por dois instrumentos percussivos: um tambor, e um *ocean drum*, que produz o som das ondas quebrando na areia.



O tecido é levado pelas atrizes para o palco e colocado num suporte cênico que o deixa elevado do chão numa diagonal, criando a ilusão de uma praia. Em cena, apenas este tecido, os instrumentos junto da musicista e um telão ao fundo, na cor branca, que é pintado pela luz, por diversas cores.

Como se trata de um conto de explicação, optamos por criar um texto que já revelasse o assunto da peça logo no início. Ou seja, revelamos o final e criamos a curiosidade no público de saber como aquilo aconteceu. Então, a *contadora-atuadora* começa o espetáculo com este texto:

Narradora: Eu queria saber se vocês já ouviram  
o barulho do mar. Ouviram?

Já repararam que parece um choro, um lamento...

Pois então, eu vou contar uma história que diz  
por que o mar tanto chora...

Este é um recurso narrativo utilizado por algumas contadoras de histórias, possui em meu repertório alguns contos que se iniciam com uma pergunta e, mesmo revelando o final ou parte dele, o público fica interessado em saber como aquilo ocorreu. O texto criado para o começo do espetáculo tem a função de reforçar e se vincular com o fim da história, que não é exatamente feliz. O texto final da peça complementa o texto inicial:

Narradora: Agora eu quero saber se todo mundo se lembra do  
que Labismina disse para sua irmã antes de partir? Que no dia de  
seu casamento ela fosse até a praia e a chamasse três vezes,  
todo mundo se lembra? Pois é, só que Maria não lembrou! Zonza de felicidade,  
Maria se esqueceu de ir até a praia e chamar por sua irmã Labismina,  
que nunca se libertou de seu encantamento.

E é por isso que o mar tanto chora.

Esta história de encantamento e de amor nos inspirava a pesquisar e investir algumas imagens do universo feminino, cheio de curvas, um mundo cíclico, das águas, dos vestidos e da dança. Fizemos aulas de danças dos Orixás, que é repleta de dramaticidade e plasticidade com um gestual bastante expressivo, presente no candomblé, religião de matriz africana. A festa que acontece na história nada mais é do que o carnaval, e quando Maria surge com seus vestidos: da cor da mata, da cor das águas e da cor do céu, realiza as danças que simbolizam as energias destes elementos da natureza. Abaixo a cena onde Maria (Simone Grande) dança com seu vestido da cor da mata com todas as flores.

Fig. 33: *Maria* dançando com seu vestido da cor da mata com todas as flores (Simone Grande).



Fonte: Arquivo do Grupo

Outro ponto, que afirmou o universo feminino, foi o de nos assumirmos como mulheres contadoras de histórias, utilizando saias rodadas, com várias camadas, que nos auxiliavam na transformação imediata e aparente, em outras personagens. Este procedimento já tinha sido experimentado numa de nossas narrações, como expliquei anteriormente, quando contamos *Rumpelstichen*, na Sala do Conto. Cada saia possuía duas ou três camadas, com cores diferentes, estas camadas possuíam bordados e apliques de várias cores. A contadora de histórias poderia virar a saia e já estaria com outra cor, sugerindo outra personagem. Ao pegar a roda de trás e trazê-la para frente, por debaixo das pernas, e prendendo na cintura, uma calça se formava. Ao tirar a saia e colocá-la nos ombros, era possível ver uma capa. Ao levantar

uma das camadas e prendê-la na cintura, mostrando a cor de baixo, outra figura se formava. Assim, fomos brincando com estas possibilidades a partir da divisão das personagens que fizemos na construção de nosso *canovaccio*. É importante ressaltar o trabalho de corpo e voz executado pelas *contadoras-atuadoras*, que complementavam estas transformações, buscando uma precisão e jogo com os elementos visuais do figurino. Um corpo vivo e ágil que imediatamente expressa o que é narrado. A voz modulada e expressiva busca contribuir com esta composição, "[...] a voz atinge o estatuto de composição imagética ao pintar um quadro na mente do receptor." (DIAS, 2015, p. 69). O corpo, a voz e o figurino usados como elementos decisivos na composição das figuras em cena.

**Fig. 34:** *Rainha* (Fernanda Raquel), *Criada* (Norma Gabriel) e *Rei* (Simone Grande).



Fonte: Arquivo do Grupo.

Nesta história, assim como em *A Princesa Jia*, havia um animal como personagem central da trama: Labismina, a cobra irmã de Maria. Decidimos investir num boneco que a representasse, sendo um menor, caracterizando a Labismina criança; e um maior, quando já estava moça. Abaixo, o texto da cena do nascimento de Maria comparado ao conto original. Nossa intenção, com esta cena, era a de mostrar o nascimento de Maria e de sua irmã Labismina, que está enrolada em seu pescoço. A Rainha, de pé, com as pernas um pouco

afastadas, permitia que Maria passasse por debaixo, surgindo só com sua cabeça, para, logo em seguida, mostrar a cobra em seu pescoço. Com estes movimentos, conseguimos criar a imagem que desejávamos, contribuindo com a ideia do nascimento aparente e construído diante do público.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Era uma vez uma rainha que já estava casada há muito tempo, e nunca tivera um filho, uma vez ela disse: "Meu Deus, permita que eu engravide, nem que seja para dar a luz a uma serpente."</p> <p>Até que por fim Deus ouviu sua prece e lhe concedeu uma filha que nasceu com uma cobra enrolada no pescoço.</p> <p>A princesinha recebeu o nome de Maria e assim que aprendeu a falar chamou a cobra de Dona Labismina. (ROMERO, 1985, p. 48)</p>	<p>Narradora: <i>Era uma vez uma rainha (rainha surge), e um rei, (rei surge) que já estavam casados há muito tempo...</i></p> <p>REI – Vinte anos...Ahhh!</p> <p>NARRADORA - E nunca tiveram um filho.</p> <p>REI – Ah, minha queridíssima esposa se ao menos tivéssemos um filho...</p> <p>RAINHA – Um príncipe...</p> <p>REI – Ou uma filha...</p> <p>RAINHA – Uma princesa...</p> <p>REI – Este palácio não seria tão silencioso e teríamos alguém para herdar o reino!!!</p> <p>RAINHA – É verdade...é verdade...</p> <p>NARRADORA - Ouvindo isso, a criada de confiança do palácio se intrometeu na conversa (<i>Narradora se transforma em criada</i>)</p> <p>RAINHA – Mas que calor que faz nesta terra...</p> <p>REI – Que silêncio...</p> <p>RAINHA – Que calor... é até um abuso um calor desses...</p> <p>REI – Que silêncio...</p> <p>CRIADA – Me desculpem, vossas majestades, mas eu não pude deixar de escutar vossas conversas, e eu tenho uma simpatia muito poderosa para vos ensinar!</p> <p>REI – Escutou a nossa conversa?</p> <p>RAINHA – E ainda quer nos ensinar alguma coisa!</p> <p>REI – Que pretensão!</p> <p>RAINHA – Que prepotência!</p> <p>CRIADA – Mas é uma simpatia para ter filhos!</p> <p>REI – Que simpático! (<i>mudando de tom</i>)</p> <p>RAINHA - Diga logo, diga logo...</p> <p>CRIADA – Todos os dias, exatamente ao meio-dia, é hora em que os anjos cantam. Basta se fazer um pedido com todo o fervor do coração que ele se</p>



realizará.

RAINHA – Quer dizer que se eu pedir aos anjos exatamente ao meio dia prá ter filho, eu vou ter é?

CRIADA – Exatamente, minha rainha...

RAINHA – Mas como é que eu vou saber que é exatamente meio-dia?

CRIADA – É a hora em que o sol está exatamente no meio do céu e nenhuma pessoa pode ter sombra.

*Criada, Rei e Rainha olham para o céu e em seguida olham para o chão e constataam a hora triangulando para o público: meio-dia. Saem gritando e comemorando até que a Rainha diz com toda força de seu coração)*

RAINHA – Ai meus anjos, permitam que eu engravide, mas nem que seja para dar à luz a uma serpente!!!

REI – Minha esposa, serpente? *(e sai gritando)* Não, serpente, não!

RAINHA – Não, serpente, não. Isso é coisa da minha cabeça...

NARRADORA – Até que enfim os anjos ouviram suas preces e a rainha apareceu grávida. Olha só o barrigão desta rainha, gente. *(atriz projeta a barriga para frente)* Dona Rainha, eu estou com um palpite. Acho que vai ser menino.

RAINHA – De jeito nenhum, pela quantidade de enjôo, só pode ser menina.

NARRADORA – Dizem que quando a barriga fica pontuda desse jeito é menino.

RAINHA – É menina, tenho certeza. E cabeluda!! Porque eu tô com uma cuspeira... E isso é sinal de cabelinho que tá nascendo...

NARRADORA – Eu só sei que depois de nove meses a rainha deu à luz uma menina. *(atriz passa por debaixo da saia da rainha e surge pela frente)*

MARIA – Oi mãe...

RAINHA – Vai se chamar Maria!

MARIA – Bonito esse nome, gostei.

NARRADORA – Acontece que Maria nasceu com uma cobra enrolada no pescoço. *(a atriz traz a cobra que estava escondida pela saia e mostra ao público)*

RAINHA – Uma cobra?! Ah, tenha a santa paciência, uma cobra, vê se pode?!

NARRADORA – Toda a família ficou muito desgostosa...

	<p>RAINHA – Ah, tenha a santa paciência, uma cobra?! (<i>Rainha sai</i>)  <i>(a atriz manipula o boneco)</i></p> <p>MARIA – Você vai se chamar...      Labismina é La-bis-mi-na, gostou?!</p> <p>VOZ DE LABISMINA – É... gostei!      Fazer o quê?!</p>
--	---

**Fig. 35:** *Maria* (Simone Grande) na cena do nascimento manipulando o boneco da cobra *Labismina*.



Fonte: Arquivo do Grupo.

A narradora assume um tom onisciente para a narração da história, com uma diferença de *A Princesa Jia*: agora, só em alguns momentos se envolve com os personagens, dando opiniões, e fazendo comentários. Ou seja, realiza uma transição entre uma narradora distanciada em alguns momentos e, em outros, se envolvendo, fazendo comentários, de dentro da ação.

Na versão do conto compilado por Luís da Câmara Cascudo, o príncipe permanece em casa sozinho, se arrumando para a festa, e a única pessoa que ainda estava lá era Maria. Ele, então, pede que ela traga alguma coisa que está precisando. Na primeira noite, uma bacia; na segunda, uma toalha; e na terceira, um pente. E quando o Príncipe encontra Maria na festa e pergunta onde ela mora, ela dá o nome destes objetos como sendo seu endereço, por exemplo:

"Moro na Rua das Toalhas". Assim Maria cria um jogo de adivinhação com ele. E, no final da peça, ao descobrir que Maria e a Moça do Galinheiro são a mesma pessoa, ele entende este jogo. Em nossa *edição*, para a construção dramaturgica, achamos muito interessante este elemento narrativo, pois além de ser possível criar um jogo de adivinhação e cumplicidade com o público, pudemos entender melhor a personagem do príncipe a partir de sua interação com a narradora, que nos pareceu extremamente vaidoso.

Abaixo, uma destas cenas que apresenta o início do jogo criado pela personagem Maria. Também mostra o envolvimento da Narradora com a personagem do Príncipe, realizando uma narrativa de dentro da cena, se metamorfoseando para completar a ação.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Bicho de Palha (Moça das Galinhas), ficava rondando discretamente por perto do príncipe, ansiando por uma ordem. Já de tarde, não havendo uma empregada por ali o Príncipe gritou:</p> <p>- Bicho de Palha, traga uma bacia com água... (CASCUDO, 2010, p. 47)</p>	<p>NARRADORA - Agora eu vou contar um segredo para vocês, sabe aquele príncipe que passou por aqui? Então, ele era muito vaidoso, não conseguia se preparar sozinho. E ainda estava lá no palácio.</p> <p>PRÍNCIPE – Ah, finalmente chegou o primeiro dia da festa. Preciso causar uma boa impressão, por isso, vou falar com o meu espelho. Espelho!! <i>(o príncipe dá um salto e fica de frente para a narradora que se transforma em espelho, elas fazem gestos espelhados, pequena coreografia pontuada musicalmente).</i></p> <p>PRÍNCIPE – Como estou, hã?</p> <p>NARRADORA – Está ótimo, dê uma voltinha. <i>(o príncipe se vira).</i> Mas que cheiro é este? Você não tomou banho?</p> <p>PRÍNCIPE – Que cheiro? Você sabe muito bem que eu não gosto de tomar banho...</p> <p>NARRADORA – Príncipe, hoje é dia de festa.</p> <p>PRÍNCIPE – Uma bacia resolve?</p> <p>NARRADORA – Isso, uma bacia.</p> <p>PRÍNCIPE – Mamãe, mamãe!</p> <p>NARRADORA – Sua mãe já foi para a festa.</p> <p>PRÍNCIPE – Criada!</p> <p>CRIADA <i>(musicista)</i> – Foi pro samba!</p> <p>PRÍNCIPE – E quem é que está em casa?</p> <p>NARRADORA – A moça das galinhas.</p> <p>PRÍNCIPE – Pois então, Moça das galinhas!!! Traga-me uma bacia,</p>

	<p>rápido.  <b>MARIA</b> (<i>Moça das Galinhas</i>) – Está aqui, meu príncipe.  <b>PRÍNCIPE</b> - Obrigado. (<i>pega a bacia e se lava</i>) Está bom agora? (<i>para o espelho/narradora</i>) Eu vou colocar a minha capa...  <b>NARRADORA</b> – Boa festa!</p>
--	---

Então, a Narradora, nesta peça, assumia, em alguns momentos, uma narração mais afastada, como se estivesse fora da cena, relatando os fatos de maneira mais distanciada, inclusive fisicamente. Em outros momentos operávamos uma mudança, a Narradora assumia uma proximidade e intimidade muito maior com as personagens, conduzindo suas ações, respondendo a perguntas e se transformando fisicamente para resolver as demandas da cena, como apontado acima no texto criado para a peça. Nunes diz que: "Enquanto o primeiro narrador, por força de sua posição afastada, tende a imprimir um tom mais distanciado ao relato, o segundo devido à proximidade, faz sua ação gestual e verbal incidir poderosamente sobre as criaturas imaginárias." (NUNES, 2000 p. 43)

Cito novamente a crítica de Mônica Rodrigues da Costa, que ressalta o aspecto narrativo do espetáculo associado à sua teatralidade, que diz "Elas narram mais do que interpretam, mas há teatralidade em tudo. O ritmo cênico alia-se a interpretação de belas canções (ritmos bem brasileiros, claro) e uma estetização bem arquitetada." (COSTA, Caderno 2 - O Estado de São Paulo, 2002 s/p).

**Fig. 36:** Kika Antunes manipulando o boneco da cobra *Labismina*, na cena final do espetáculo.



Fonte: Acervo do Grupo.



### 3.3 - Costurando e bordando os elementos 3: As Velhas Fiandeiras<sup>89</sup>

Para a montagem desta peça, partimos do conto dos Irmãos Grimm chamado *As três fiandeiras*. Luiz da Câmara Cascudo registrou como *As três velhas* e diz que podemos encontrar versões deste conto na "Estônia, Finlândia, Lapônia, Dinamarca, Noruega, Suécia, França, Itália, Alemanha, Portugal, Espanha, Brasil, etc." (CASCUDO, 2010, p. 164). Mas não tivemos contato com tantas versões, apenas duas brasileiras e a alemã. O que nos atraiu neste conto foram as figuras das três velhas que surgem para salvar uma moça muito preguiçosa. Elas podem ser comparadas às Parcas, que na mitologia grega eram responsáveis por tecer o destino tanto dos deuses como dos homens. A peça marca uma mudança na equipe, pois convidamos Cassiano Sidow Quilici para fazer a dramaturgia com as *contadoras-atuadoras*.

Em nossa *edição* para a construção da dramaturgia, criamos uma história um pouco diferente pois, em nossos encontros e discussões sobre o conto, decidimos eliminar o dado da preguiça da menina, personagem central.

---

<sup>89</sup> Criação e Concepção: Simone Grande, Kika Antunes, Luciana Viacava, Nina Blauth / Colaboração: Eric Nowinski / Dramaturgia: Cassiano Sydow Quilici, em colaboração com as atrizes / Elenco: Kika Antunes, Luciana Viacava e Simone Grande / Música de Cena: Nina Blauth / Criação Musical: Guilherme Maximiano, Girlei Miranda, Kika Antunes, Luciana Viacava, Nina Blauth e Simone Grande / Direção Musical e Arranjos: Guilherme Maximiano e Nina Blauth / Preparação Vocal: Miriam Maria / Preparação Corporal (Técnica de Bufão): Luciana Viacava / Iluminação: Eric Nowinski / Cenário e Figurino: Silvana Marcondes / Maquiagem: Armando Filho / Atrizes que já fizeram o espetáculo: Norma Gabriel, Lilian de Lima e Joice Jane / Musicista: Helena Castro. Recebeu o Prêmio APCA na categoria espetáculo infantil, Prêmio Coca-Cola Femsas nas categorias: texto, música e espetáculo.

*As Velhas Fiandeiras* conta a história de uma Menina que não queria aprender o ofício de sua mãe, que era fiandeira, assim como sua avó, bisavó, tataravó, ela tinha outros planos para sua vida. Mas sua mãe não desiste de querer que sua filha siga os passos de todas as mulheres da família e mente para a Rainha, dizendo que a Menina era a melhor fiandeira do reino. A Rainha, então, a leva para o palácio e mostra três quartos cheios de lã e linho para ela fiar. E diz que se ela conseguir fazer tudo, poderá se casar com o Príncipe. A moça cai no desespero, e chora e se lamenta durante três dias. Até que três Velhas exóticas ouvem o chamado e vão até o palácio onde a moça está presa. As velhas são esquisitas e diferentes: uma delas tem o lábio inferior enorme, a outra um dos pés gigante, e a outra os dedos das mãos longos demais. Elas dizem que podem ajudá-la, desde que sejam convidadas para o banquete de casamento. A moça concorda, e elas, magicamente, fiam tudo. A rainha entra nos quartos e vê que está tudo feito, então cumpre o que prometeu. E a festa do casamento é marcada. A Menina diz que gostaria de convidar três tias muito queridas para o banquete, o Príncipe concorda. No dia da festa de casamento Deduda, Pezuda e Beiçuda chegam, e o Príncipe e a Rainha estranham muito aquelas figuras. Depois de aprontarem muita confusão no banquete, elas dizem que ficaram assim de tanto fiar. Imediatamente o Príncipe diz que sua mulher não vai nunca mais tocar numa roca.

Este espetáculo estreou em 2004, no Teatro Alfa, como parte de um projeto chamado Alfa Criança. Em 2017, a dramaturgia da peça foi publicada pela Companhia das Letrinhas, na Coleção Fora de Cena, organizado por Gabriela Romeu. Esta coleção reúne obras dramáticas para crianças.

Iniciamos nosso processo com um treinamento de Bufão para as *contadoras-atuadoras* que fariam o espetáculo e outras convidadas que estavam interessadas em pesquisar esta técnica. Luciana Viacava havia voltado recentemente da Europa onde estudou o bufão e, quando ela nos contou sobre este ser marginal e grotesco, achamos que seria muito importante conhecê-lo melhor para criar as três velhas de nossa história, que se passa justamente na idade média em meio a corte. O bufão possui deformidades físicas como uma barriga enorme, braços grandes, uma perna a menos, um olho a mais. Estes corpos alterados refletem as "[...] relações sociais e a pequenez humana." (BURNIER, 2001 p. 216) Eles somatizam as mazelas e as dores humanas. Os bufões possuem sentimentos exagerados, eles são maliciosos, puros e cruéis ao mesmo tempo. Burnier diz que o bufão "[...] é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto." (BURNIER, 2001, p. 216) Esta figura se popularizou na idade média, pois cada corte

européia possuía seu bufão. "O Bobo da Corte ou bufão foi introduzido na Europa pelos mestres do oriente e da Península Ibérica. Era um personagem de destaque na sabedoria sufi e de bobo não tinha nada" (MATOS, 2018, p. 22).

Em nossos treinamentos, fomos incluindo estes exageros em nossos corpos. Com pedaços de espuma, tiras de tecidos e cordas, fomos criando estas deformidades: peitos gigantes, pés enormes, um braço amarrado de forma estranha, bunda desproporcional, um calo na cabeça outro nas costas... Buscávamos um corpo bufonesco para cada velha, tentando entender suas características e sua estética grotesca. E aos poucos, cada atriz foi descobrindo algumas movimentações a partir de pequenos improvisos.

**Fig. 37:** As Velhas *Deduda* (Kika Antunes), *Beijuda* (Luciana Viacava) e *Pezuda* (Simone Grande).



Fonte: Acervo do Grupo.

A voz criada para estas figuras também foi uma questão complexa, porque durante os ensaios, não saíam palavras, e sim grunhidos, roncões, resmungos e palavras em idiomas inventados. Mesmo tendo o texto, não conseguíamos falar quando íamos para a cena. Era como se estas figuras com sentimentos exagerados e grotescos não conseguissem se encaixar numa cena ou numa peça, elas tinham uma autonomia e força desconhecidas para nós. Então, decidimos escolher uma palavra ou pequena frase para cada velha, que deveria ser repetida em várias situações. A frase da *Beijuda* era: "É pra lá!", a da *Deduda*: "Ah é?", e a da *Pezuda*: "Foi."

Assim, com estas palavras, as distorções físicas que impunham uma maneira para se movimentar e a nossa proposta de andar somente em grupo, fomos entendendo como colocá-las em situação, dentro das cenas. Burnier diz que o bufão, por "[...] ser marginal e marginalizado, vive em grupo, ou seja, em companhia de outros bufões. A *banda de bufões* funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo." (BURNIER, 2001, p. 216)

A peça *As Velhas Fiandeiras* começa com uma cena sem falas das três velhas: Beicuda, Deduda e Pezuda, andando pelo espaço cênico, criando pequenas brincadeiras entre elas, com algumas paradas para exibir suas deformidades para o público: a bunda, os peitos, o pé, as mãos, com certa escatologia. Estão sempre rindo do público, se divertindo e debochando dele. Percebemos, nesta cena, que a movimentação das velhas, sem palavras, era impactante, pois suas imagens também apresentavam um forte discurso, já que não era exatamente o que se esperava a partir do nome da peça. E talvez por este estranhamento, elas também criavam empatia com os espectadores.

Um cenário semicircular, feito de fios de malha, fecha o espaço cênico, deixando corredores à vista, nas laterais e no fundo, que também são iluminados e usados em várias cenas, também local de trocas das atrizes ficando semi-aparentes para o público.

**Fig. 38:** Cena inicial onde se vê ao fundo o cenário de fios - *Menina* (Luciana Viacava) e a *Mãe* (Simone Grande)



Fonte: Acervo do Grupo.

O recurso utilizado para dar a ideia de deslocamento físico de um local para outro, se deu a partir da mimese de andar sem sair do lugar, acompanhadas de pontuações percussivas. No espetáculo, temos algumas cenas que começam num local e terminam em outro. Um exemplo da utilização deste recurso é a cena da chegada da Menina ao palácio, quando a Rainha a leva até os quartos cheios de lã e linho para fiar. Fazemos a movimentação das *contadoras-atuadoras* como se estivessem subindo uma escada, acompanhadas de pontuações percussivas, e ao chegarem no segundo andar, a criada pega um molho de chaves e abre uma porta imaginária com novas pontuações musicais.

Uma mudança importante na maneira de narrar esta história foi a decisão de fazer a narração em primeira pessoa. Ou seja, as personagens se narram, ou narram o que pensam, ou ainda narram o que aconteceu, ou o que desejam. Esta decisão mudou completamente a maneira como estruturávamos a *edição* dramaturgica, pois, muitas vezes, estas narrações implicavam em saltos temporais, e era necessário que a cena, ao ser retomada, continuasse a partir desta nova temporalidade. Outra questão foi como organizaríamos a movimentação cênica para dar foco ao texto narrado em primeira pessoa, pois estas narrativas encadeiam a compreensão da história. Então decidimos experimentar pequenos congelamentos na cena enquanto estas narrações eram feitas, e quando a cena era descongelada, prosseguia a partir do que foi narrado.

Abaixo, a cena em que a Mãe mente para a Rainha dizendo que sua filha é a melhor fiandeira do reino. Localizamos esta cena no mercado, quando a Mãe sai para vender seus novelos e encontra a Rainha. Também é possível observar estes pequenos momentos narrativos quando acontecem os congelamentos. O conto é bem diferente da nossa versão.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Justamente a Rainha estava passando diante da casa e ouviu o choro da moça. Mandou então parar a carruagem, entrou na casa e perguntou à mãe por que estava espancando sua filha, que gritava tanto, que os seus gritos eram ouvidos na estrada. Com vergonha de dizer que sua filha era preguiçosa, a mãe disse:</p> <p>- Não há jeito de impedir que ela fique fiando, fiando sem parar. Ela faz questão de fiar o dia inteiro, e eu sou muito pobre,</p>	<p>Cena 4 — Um encontro no mercado</p> <p><i>Som ambiente de mercado oriental.</i></p> <p><i>Mãe entra com seus novelos e oferece ao público.</i></p> <p>MÃE - Novelos de lã!!!</p> <p>MÃE - (<i>narrando</i>) Eu estava lá no mercado, como fazia todos os dias, quando apareceu sabe quem?</p> <p>ARAUTO - (<i>entrando</i>) Sua majestade, a Rainha!</p>

não posso comprar as meadas de linho.

A Rainha replicou:

- Não há nada que eu goste mais do que ouvir o barulho da roca. Deixe-me levar sua filha para o palácio. Tenho meadas de linho e de lã em profusão. Ela vai poder fiar o dia inteiro se quiser.

(CASCUDO, 2010, p. 162)

MÃE - Ela mesma.

*A Rainha entra e chama a criada.*

RAINHA - Criada, Criada!

*Criada entra balbuciando palavras.*

RAINHA - Vamos comprar as meadas.

CRIADA - Vamos.

*Rainha e Criada na primeira barraca.*

RAINHA - Ah! Azul-da-Prússia. Adoro essa cor. Eu quero cento e noventa e nove meadas.

CRIADA - Cento e noventa e nove meadas para a Rainha. Põe aqui, por favor!

*Criada abaixa a cesta. Rainha e Criada na segunda barraca.*

RAINHA - Bege-bebê! Essa cor é tão neutra, combina com tudo. Eu quero trezentas dessas.

CRIADA - Trezentas dessas para a dona Rainha. Põe aqui, por favor!

*Enquanto isso a Mãe tenta chegar até a Rainha, mas só consegue depois da segunda barraca.*

MÃE - Bom dia, majestade! Não quer dar uma olhadinha nos meus novelos?

RAINHA - Oh, que lindos novelos! Tão bem fiados! Foi a senhora quem fez?

MÃE - Sim eu, quer dizer, eu e minha filha! Gostamos muito do ofício, é uma tradição na família.

RAINHA - Ah, pois saiba que não há nada que eu goste mais do que ouvir o barulho da roca. Tenho em meu palácio três quartos com lã e linho em profusão.

CRIADA - Profusão?

RAINHA - Sim, muitas meadas!

CRIADA - Muitas meadas. Profusão, profusão!

RAINHA - Meu sonho é encontrar alguém para fiar dia e noite, só para agradar os meus ouvidos.

CRIADA - Ouvidos.

*Congelamento da Criada e da Rainha*

MÃE - (*narrando*) Ouvindo isso tive uma grande ideia. *Descongelamento*

MÃE - A senhora precisa conhecer a minha filha, ela é a melhor fian...

*Congelamento da Mãe e da Criada*

RAINHA - (*narrando*) Aquela mulher me contou que a sua filha era a melhor fiandeira do reino e que poderia ser a pessoa que eu estava procurando. Me convidou para ir até a sua casa, e eu fui. *Descongelamento*

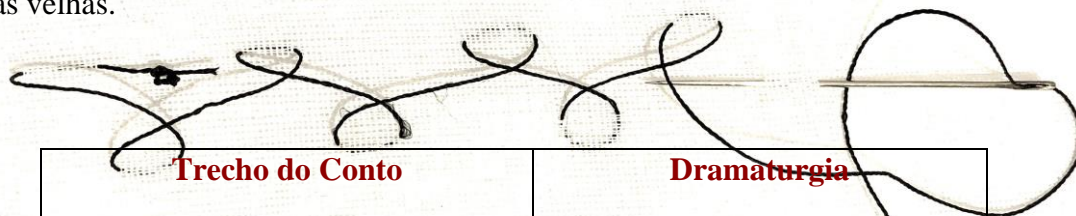
MÃE - Ai, que ótimo, Rainha. Minha casa é por aqui!

RAINHA - É muito longe? Minhas

	<p>perninhas estão tão cansadas!  MÃE - Já estamos chegando!  <i>Caminham até que chegam numa porta imaginária, a Mãe para, logo depois a Rainha e a Criada. A Mãe abre a porta fazendo os sons com a boca.</i></p>
--	---

Neste espetáculo, também conseguimos integrar mais a presença da musicista na trama da peça. A personagem da Criada é feita por ela e sua função é distribuída entre as *contadoras-atuadoras* que trocam de lugar e passam a pontuar as cenas na qual a musicista é personagem.

A música também nos ajudou a solucionar uma questão dramática da cena em que as velhas fiam magicamente a lã e o linho que estão nos três quartos do castelo. Durante os ensaios, preparávamos esta cena a partir de três objetos que apoiariam o trabalho de fiação das velhas fiandeiras. Eles foram pensados a partir da roca de fiar. Cada uma delas teria, em suas mãos, uma parte desta roca, que corresponderia às etapas do processo de fiação. Mas no decorrer dos ensaios, percebemos que estes elementos não ajudavam a materializar a imagem do instrumento e também não eram funcionais em cena. Então, investimos na música e na mimese da ação de fiar de cada velha para criar a cena. Abaixo, o texto da primeira cena de fiação das velhas.



<b>Trecho do Conto</b>	<b>Dramaturgia</b>
<p>E fez com que as estranhas entrassem no primeiro quarto onde se achavam as meadas, e elas ali sentaram e começaram a fiar.</p> <p>A primeira puxava o fio e movia a roda, a segunda umedecia a meada e a terceira batia com o dedo na mesa, e cada vez que batia, caía no chão uma meada já fiada com a maior perfeição.</p> <p>A jovem escondeu as fiandeiras da Rainha e, quando esta aparecia, mostrava-lhe a grande quantidade de meadas já fiadas, e a Rainha não lhe poupava elogios.</p> <p>Quando o primeiro aposento ficou vazio,</p>	<p>Cena 11 – Quartos de fiação  <i>Velhas no primeiro quarto. Deduda e Pezuda veem a quantidade de meadas.</i>  DEDUDA  Uau! Quanta meada!  PEZUDA  Bem que ela falou!  <i>Beizuda entra, as três Velhas se posicionam para começar a fiação, mas estão em lugares trocados.</i>  PEZUDA  Vamos começar?  DEDUDA E BEIÇUDA  Vamos!  <i>As três velhas percebem que estão em lugares errados. Para fiarem, Deduda deve sempre estar à frente, pois é ela quem desembaraça a lã com seus dedos enormes. Depois vem a segunda etapa, juntar os fios, função que Beizuda exerce como ninguém por</i></p>

passaram para o segundo.

(GRIMM, 2008, p. 77)

*conta dos seus lábios gigantes. Por último, Pezuda faz os novelos com seus pezões! Então trocam de lugar. Elas se posicionam nos lugares corretos e fiam o primeiro quarto.*

*Musical.*

*As três velhas fazem movimentos que lembram o processo de fiação.*

*Deduda, com seus dedos enormes, faz movimentos como se estivesse soltando a lâ e repete “ÉHUM É, ÉHUM É!”.*

*Beizuda faz movimentos como se estivesse molhando os dedos em seu beijo e passando a saliva no fio e repete “TUUUU TUUUU”.*

*E Pezuda coloca seu pé num pedal imaginário de uma roca e repete “FOI, FOI, FOI”.*

*ÉHUM É, ÉHUM É! - Deduda*

*TUUUU TUUUU - Beizuda*

*FOI, FOI, FOI - Pezuda*

*Os movimentos e sons se transformam numa música, até que elas param, cansadas.*

*DEDUDA*

*Acabou!*

*PEZUDA*

*Vão bora?*

*BEIÇUDA*

*Ahn! Ahn! Tem mais dois quartos!*

*PEZUDA*

*Oba!*

*BEIÇUDA*

*É pá lá!*

*DEDUDA*

*É!*

*PEZUDA*

*Foi!*

*Elas vão para o segundo quarto.*

*Acertam suas posições e fiam tudo.*

*Cena de musical como no primeiro quarto.*

A peça termina na festa de casamento da Menina, quando as Velhas chegam como convidadas. Tivemos outro problema para a criação da cena do banquete, devido ao número de personagens: seis para três atrizes. Uma questão já enfrentada no espetáculo *a Princesa Jia*, como relatei anteriormente. A solução encontrada foi realizar uma cena com trocas rápidas entre personagens, atrás da mesa do banquete. A atriz se abaixa, coloca seu adereço, volta como outro personagem, e prossegue a ação. Então, durante esta cena, as atrizes abaixam de um jeito e retornam de outro. Este recurso exigiu um tempo mais acelerado,

criando também uma grande comicidade para este momento. Abaixo, temos um trecho desta cena.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Assim, quando começou a festa nupcial, apareceram as três estranhas mulheres, que a noiva recebeu amavelmente.</p> <p>- Sede muito bem-vindas, queridas tias! O Noivo, porém ficou chocadíssimo e perguntou a primeira das fiandeiras: - Como arranjaste este beijo tão grande? (GRIMM, 2008, p. 77)</p>	<p>Cena 14 – O banquete <i>Rainha, Príncipe e Menina sentados à mesa, comemorando o casamento.</i></p> <p>PRÍNCIPE Um brinde!!! <i>Todos brindam, a campainha toca.</i></p> <p>PRÍNCIPE Quem será a uma hora dessas? MENINA Devem ser minhas tias! <i>Música. Todos cantam.</i> <i>“Como vai, minha tia; Vá entrando, minha tia; Sente à mesa, minha tia...”</i> <i>Enquanto cantam, todos acompanham o trajeto da primeira tia, Beijuda, com o olhar.</i></p> <p>MENINA Caiu meu buquê! <i>(Menina se abaixa atrás da mesa se escondendo do público, e se transforma em Beijuda)</i></p> <p>PRÍNCIPE <i>(Cochichando)</i> Mãe que figura mais estranha, não?!</p> <p>RAINHA Eu não sabia que ela tinha uma cara assim! De onde será que ela saiu? <i>Príncipe se vira e dá de cara com a Beijuda.</i></p> <p>PRÍNCIPE <i>(assustado)</i> Ah, boa noite! <i>(não obtém resposta)</i> A senhora pode ficar à vontade!</p> <p>BEIJUDA Não se preocupe, meu filho, eu estou à vontade! Mas a groselha está deliciosa! Opa, meu copo caiu! <i>(Beijuda se abaixa atrás da mesa para se transformar em Menina)</i></p>

Terminamos a peça nos trocando de Velhas diante do público enquanto cantamos a música final, revelando como nos transformamos naquelas figuras.

A cena das três velhas fiando é antológica, além do gestual divertidíssimo, as artistas usam a voz como fonte de percussão e o resultado surpreende. Incrível também a agilidade na troca de figurinos, sobretudo na cena do banquete. Quatro atrizes

interpretando oito personagens, é uma limitação que exige uma criatividade extra. (NETO, Caderno 2, O Estado de São Paulo, 2004, s/p).

Abaixo a cena do banquete quando as velhas Deduda (Kika Antunes), Pezuda (Simone Grande) e Beijuda (Luciana Viacava) estão no jantar de casamento, com a criada/musicista (Nina Blauth) ao fundo.

**Fig. 39:** Cena do banquete *Deduda* (Kika Antunes), *Pezuda* (Simone Grande) e *Beijuda* (Luciana Viacava), ao fundo a criada (Nina Blauth).



Fonte: Acervo do Grupo.

### 3.4 - Costurando e bordando os elementos 4: *BUUUU!! A Casa do Bichão*<sup>90</sup>

Tivemos contato com o material para a criação deste espetáculo a partir de narrações orais de dois contos. Um deles foi *Bichão*, contado por Geraldo Tartaruga, como relatei anteriormente. O outro nos foi apresentado por Dan Yashinski, contador de histórias canadense que esteve no Brasil em 2006, no *Encontro Internacional Boca do Céu de Contadores de Histórias*, do qual participamos. Esta história nos parecia tão absurda e surpreendente, que resolvemos procurar uma versão em português para poder, quem sabe, contá-la e experimentá-la com o público. Encontramos uma versão dela, chamada *O sétimo dono da casa*, numa coletânea de contos noruegueses selecionados por Peter C. Asbjørnsen. Esta história passou a fazer parte de meu repertório, e foi tão bem recebida pelo público que decidi propor para o grupo a possibilidade de criar um espetáculo. Então, somamos a estas versões, a história *Gaspar eu caio*, reescrita por Ricardo Azevedo. Nosso desejo era o de fazer uma peça que falasse sobre o medo e estas histórias nos pareciam ideais. No processo de *edição*, nossa maior preocupação era fazer um texto que unisse estas narrativas que possuíam tramas distintas.

*BUUUU!! A Casa do Bichão* conta a história de Caio, um rapaz que resolve sair de casa para conhecer o mundo. Seu pai lhe dá um único conselho: “Filho,

---

<sup>90</sup> Direção: Cristiane Paoli Quito Texto: Simone Grande / Supervisão Dramatúrgica: Rubens Rewald / Elenco: Simone Grande, Lívia Sales e Helena Castro / Música: Girlei Miranda e Simone Grande / Supervisão musical: Renata Mattar / Cenário: Marisa Bentivegna / Bonecos: Sidnei Caria / Figurino: Cláudia Shapira / Iluminação: Marisa Bentivegna / Preparação Corporal: Erika Moura / Produção: Fabiane Bueno / Atrizes que participaram do elenco: Kika Antunes, Erika Moura e Fernanda Viacava / Musicista: Girlei Miranda. Este espetáculo recebeu o Prêmio APCA de espetáculo infantil/2008. Foi indicado para o Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro na categoria Espetáculo Infantil/2008, e concorreu ao Prêmio Coca-Cola nas categorias: Espetáculo e Texto Adaptado.



se pelo teu caminho você encontrá alguma coisa que te cause espanto, você pega essa coisa, e carrega, pronde cocê for. Mas tem que ser alguma coisa que te dê um susto, espanto, compreendeu?” Caio faz a promessa ao pai, e sai pelo mundo com este conselho. No caminho, ele se assusta com um cipó, uma porteira e um porco, e leva tudo com ele. Até que chega num castelo e, como estava cansado, decide perguntar para o dono se poderia passar a noite por ali. Ele encontra um velho próximo à porta dos fundos e, acreditando que se tratava do proprietário, pergunta se teria como pernoitar no local. O senhor diz que ele tem que falar com o seu pai, que está dentro do castelo. Quando pergunta para o segundo velho, que era muito mais velho que o primeiro, ele lhe pede que fale com seu pai. Assim Caio fala com um velho sempre muito mais velho que o outro, até que o último deles, que está dentro de um quadro na parede, diz que o rapaz pode passar a noite por ali, mas terá que ficar no porão. Caio leva suas coisas para lá e tenta dormir, mas é acordado por uma voz dizendo: "Eu sou o Bichão!" Caio, na tentativa de enfrentar aquela voz, diz que também é bichão. A voz diz que ele tem que provar mandando um fio de seu cabelo e Caio manda o cipó. Depois, ela pede o pente que ele se penteia e o rapaz manda a porteira quebrada, e, por fim, ela pede para mandar o piolho de sua cabeça e ele manda o porquinho. Quando tudo parecia calmo, um esqueleto enorme cai do teto, e como Caio não tem medo, consegue quebrar o encanto daquele ser, que se liberta. Mas antes de partir, ele oferece um banquete para Caio, que come e dorme numa cama limpa e com cobertas macias. Na manhã seguinte, o rapaz acorda achando que havia sonhado, mas tudo estava lá ainda. Ele vai embora e faz o caminho inverso, encontrando os velhos nos mesmos lugares. Na estrada, resolve dar uma última olhadinha para trás, mas o castelo não estava mais lá.

Este espetáculo marca algumas mudanças, sendo uma delas a direção, que foi executada por Cristiane Paoli Quito, e a outra, a dramaturgia, que, desta vez, foi realizada por mim e Rubens Rewald. Ter Quito na direção já era um desejo antigo, não só pelos espetáculos dirigidos por ela que tivemos contato, como *Uma rapsódia de personagens extravagantes* (2001), *Rei de copas* (2004), *Aldeotas* (2004), mas também pela parceria anterior no espetáculo *A Banda* (1996), no qual fiz parte como atriz. Quito nos trouxe dois elementos muito importantes, um deles foi a delicadeza e outro a simplicidade para abordar o assunto do medo. Outro ponto fundamental foi a proposta do jogo, presente em todas as criações de Quito, um jogo pulsante,

vivo, que busca o brilho no olhar, a brincadeira e que valorize a atriz em cena, pois é dela que tudo parte. E para jogar, é preciso ter um corpo que se movimenta num fluxo preciso. Então, partimos de um treinamento corporal realizado por Erika Moura, que se tornou parceira do grupo em outras montagens, como atriz e também preparadora corporal.

A preparação corporal realizada por Erika se baseou na *ideokinesis* (ideo=imagem/movimento + kinesis=sensação do movimento), com o objetivo de expandir a consciência corporal e potencializar a presença física. Realizamos diversos exercícios que buscavam ampliar a percepção do corpo em movimento, do corpo em pausa, das imagens que o corpo produzia em relação à palavra, e a imaginação acionada pela palavra e pelo corpo da palavra.

Com a proposta de criar um jogo entre as atrizes e a musicista, Quito sugeriu que a narração fosse realizada por todas as *contadoras-atuadoras*, assim como o personagem central da peça Caio, num sistema de revezamento. Era nossa primeira experiência com uma narração compartilhada, que funcionava de “[...] forma prismática” (NUNES, 2000, p. 40), sob o ponto de vista de várias narradoras. Assim como a personagem central da peça, que foi iluminada com o olhar único de cada *contadora-atuadora*.

A intenção era que cada atriz pudesse imprimir, na figura de Caio, sua maneira de fazê-lo, sem buscar uma interpretação única, com codificações gestuais. Esta maneira de narrar exigia que as *contadoras-atuadoras* definissem seu ponto de vista ao se relacionarem, ou seja, cada uma de nós necessitava explicitar sua compreensão para criar este jogo desejado. Utilizamos um chapéu como elemento materializador desta personagem (Caio) que era passado de uma *contadora-atuadora* para outra.

Quito buscava uma delicadeza nestas transições entre as contadoras e as personagens. Solicitava que buscássemos essa ternura na maneira de olhar, pequenos gestos, um tom de voz mais orgânico. Na cena da foto, uma narradora passa o chapéu de Caio para a outra atriz. A peça se inicia com estas narradoras, sentadas numa cadeira gigante cantando uma música de ninar. Esta música, criada para o espetáculo, foi feita a partir de vários nomes de Bichos Papão, comuns nestas cantigas para crianças.

Fig. 40: As Narradoras Kika Antunes e Simone Grande



Fonte: Acervo do Grupo



*Música Bichos e Monstros*

Tutu Marambá

Boi da Cara Preta

Bicho Papão

Pega quem te faz careta

Cuca

Coca

Mula

Mula-sem-cabeça

Ralã - Barrão

Não te deixa dormir não

Um clima se instaura, e as *contadoras-atuadoras* decidem contar uma história, mas não sabem qual. Até que uma delas tem a ideia de contar uma história de medo.

Fig. 41: As narradoras na cena inicial - Girlei Miranda, Erika Moura e Simone Grande.



Fonte: Acervo do Grupo.

A cadeira cenográfica possui algumas partes que se desmontam, assumindo um papel narrativo também, pois vai se ressignificando a cada cena, contribuindo para que a história seja contada de maneira lúdica, propondo que o público acione sua imaginação.

Abaixo, a cena de abertura da peça criada a partir dos improvisos entre as *contadoras-atuadoras* para explorar a narração compartilhada.

**Dramaturgia**

**CENA 1 – APRESENTAÇÃO DOS NARRADORES**  
*Três atrizes estão em cena sentadas em uma cadeira gigante, nela estão pendurados dois chapéus. Ao fundo se vêem quatro batentes de portas de tamanhos variados, uma grande, uma média, uma pequena e outra menor ainda. A luz vai subindo devagar, as atrizes estão com instrumentos cantando uma música.*

**Música Bichos e Monstros**  
Tutu Marambá / Boi da Cara Preta (2X)  
Bicho Papão / Pega quem te faz careta (2X)  
Cuca / Coca/ Mula  
Mula-sem-cabeça (2X)  
Ralã - Barrão / Não te deixa dormir não (2X)  
*Assim que a música acaba decidem contar uma história.*

NARRADORA 1 – Vamos contar uma história?  
 NARRADORA 2 – História de quê?  
 NARRADORA 1 – De amor?!  
 NARRADORA 2 – Essa a gente já contou, e eu choro.  
 NARRADORA 3 – Ah então, a história do Pedro Alvarez Cabral?!!  
 NARRADORA 2 – Isso é outra história! Que tal uma história de medo!  
 NARRADORA 1 – Uma história de medo! Qual?  
 NARRADORA 2 – Aquela!!!!  
 NARRADORA 1 e 3 – Aquela?!  
 NARRADORA 2 – É, aquela!!!!  
 NARRADORA 1 e 3 – Então tá!!  
 NARRADORA 3 – Essa história dá um medão....  
 NARRADORA 2 – Essa é a história de um rapaz, parente nosso, que ficou rico.  
 NARRADORA 1 – Espera aí, ele é nosso parente?  
 NARRADORA 2 - (*cutuca narradora 1*) Como não, mora lá nos cafundó!  
 NARRADORA 1 - (*entendendo o jogo*) Ah! É mesmo, é parente, é nosso primo!  
 NARRADORA 2 – Não.  
 NARRADORA 1 – Não?  
 NARRADORA 2 – Não, ele é primo do primo do nosso tio.  
 NARRADORA 1 - (*Confirmando*) Ah, é....É que a família é grande, sabe...  
 NARRADORA 2 – Mas é uma história de medo, de arrepiar.  
 NARRADORA 1 – Esta história é de sacudir o esqueleto.  
 NARRADORA 3 – Essa história dá frio na barriga  
 NARRADORA 1 – Então se preparem que eu vou começar. Era uma vez...

As narradoras travam uma pequena disputa para contar a história, quase como se estivessem inventando tudo na hora, e cada dado acrescentado é imediatamente aceito pelas outras *contadoras-atuadoras*. Criamos um elemento extradiegético<sup>91</sup> em nossa dramaturgia, algo que interfere na diegese<sup>92</sup>, na ação ou no desenrolar da história, mas que está fora da cena. Em alguns momentos do espetáculo, todas as luzes se apagam, como se a luz do teatro tivesse acabado; esta ação interrompe a narrativa que está acontecendo no palco, como uma voz externa que não está presente no espaço-tempo da peça, mas que interfere na narrativa não só das narradoras, mas também do público. Ou seja: todos levam um susto. Assim que a luz retorna, há uma acomodação geral, tanto das narradoras como dos espectadores. Ouvimos risadas, choros, silêncios. Pedimos desculpas pelo incomodo e retomamos a peça. Abaixo, a continuação da cena mostrada no alto, quando as narradoras entram na história de medo e a luz se apaga, também incluo o trecho do conto Bichão, contado por Geraldo Tartaruga que inspirou a dramaturgia.

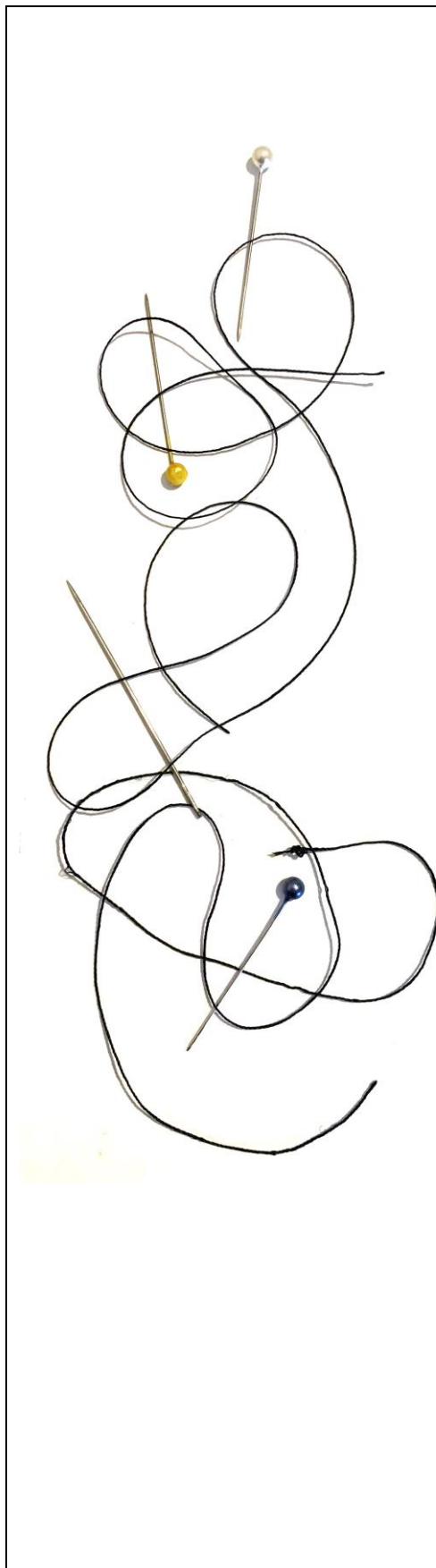
<sup>91</sup> Designativo do narrador que não participa na história que narra. Disponível em:

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/extradieg%C3%A9tico>, acesso em 19 jun. 2020.

<sup>92</sup> Ação de narrar, de descrever uma história; narração. [Literatura] Extensão da ficção dentro de uma narrativa; refere-se à parte que, dentro da narrativa, é fruto da imaginação ou da invenção do autor, não possuindo correspondência com a realidade do mundo, compondo a realidade da própria narrativa. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diegese/>, acesso em 19 de jun. 2020.

Trecho do Conto	Dramaturgia
<p>Tinha uma família que tinha um rapaz. E essa família morava no centro do sertão. E esse rapaz nunca tinha visto a cara da cidade, ele vivia só ali trabalhando, lutando, só ali naquele pedacinho de terra. Então ele cresceu nesse regime. Mas um dia, quando ele já era um rapagão, ele chamou o pai dele e falou assim:</p> <p>- Pai, eu acho que vou me embora... E o pai respondeu. - Vai embora para onde? Seu lugar é aqui. - Eu vou embora pro mundo, quero conhecer a cidade, eu fico só aqui, trabalhando, trabalhando. - Filho, não fale de sair não. Aqui você tem comida, casa pra ficar... aqui você tem tudo. Se você sair, não vai ter nada. Lá fora não é como aqui. - Eu vou sair, pai. Vou sair! E todo dia era isso. O rapaz sempre dizendo que ia sair. Até que um dia o pai disse: - Tá bão meu filho, se você quer ir embora, quer conhecer o mundão, vai ter que levar um conselho. - Pode falar pai. - Tudo o que você encontrar no seu caminho e que te der um susto, você carrega que tem valor. Promete? - Então tudo que me assustar eu carrego? Tá bom, eu prometo. <sup>93</sup></p>	<p><b>CENA 2 – Começo da História</b> <i>Narradora 2 também quer contar a história e interrompe.</i> NARRADORA 2 – Era uma vez um rapaz chamado Caio e... <i>Narradora 1 não deixa que a Narradora 2 conte a história e fala.</i> NARRADORA 1 – Caio (Falando junto com Narrador 2) NARRADORA 1 - Quando chegou a época do rapaz sair de casa, ele disse ao seu pai, assim: <i>A luz se apaga de repente.</i> NARRADORA 1 – (Falando no escuro) Ué, o que aconteceu? NARRADORA 2 – Sei lá, acabou a luz. NARRADORA 1 - (Para a platéia) Não vão embora não! <i>De repente silêncio e logo depois uns barulhos estranhos, porta rangendo, estalinhos, e um Nhec, nhec, nhec.</i> <i>A luz se acende. As narradoras são pegadas de surpresa, estão encolhidas de medo. Levam um susto e tentam disfarçar.</i> NARRADORA 2 - Que bom que a luz voltou!! NARRADORA 1 – Vamos continuar? NARRADORA 2 - Vamos... Quando chegou a época de Caio (Narradora 1 coloca o chapéu de Caio que estava pendurado na cadeira) sair de casa, ele disse ao seu pai: CAIO – (Narradora 1 se transforma em Caio) Ô Paiê, ô pai, ô paiê. Oi pai.... <i>Narradora 2 pega o outro chapéu que estava na cadeira e coloca se transformando no Pai de Caio.</i> PAI DE CAIO – Oi, filho. CAIO – Oi, pai.... PAI DE CAIO – Oi, filho. CAIO – OOOOOOOi, pai. PAI DE CAIO – OOOOOOOi, filho.</p>

<sup>93</sup> Itaú Cultural promoveu o evento Te Dou Minha Palavra - Cultura Oral & Educação (2007), com curadoria e organização de Simone Grande. Trecho retirado da biblioteca sonora do evento, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/te-dou-minha-palavra-geraldo-tartaruga>. Acesso em 16 jun. 2020.



CAIO – Pai, acho que tá na hora de eu ir embora.

PAI DE CAIO – Mas meu filho, como ocê vai sair? Esta é sua casa, lá fora ocê vai passar fome, vai passar sede, vai passar frio, vai passar canseira. Aqui você tem de tudo, meu filho!

CAIO - Ah, pai eu quero sair; conhecer o mundo, quero conhecer gente, conhecer a cidade, coisa bonita, eu fico aqui, só nesse lugarziiiiinho, eu quero ir embora, eu quero sair pai.

PAI DE CAIO – Tem certeza??

CAIO – Tenho pai, e não é pra sempre, não. Eu saio por aí olhando tudo que é bunitza, depois eu volto.

PAI DE CAIO - Ta bão Caio, se você quer ir embora fazer o quê? Mas eu vou dar um conselho pra você.

CAIO - Tá pai, pode dar o conselho que for que eu faço.

PAI DE CAIO - Ói Caio, ocê vai saí por esse mundo de meu Deus, então, presta atenção no que o pai vai lhe dizê: Se pelo teu caminho ocê encontrá alguma coisa que te cause espanto, ocê pega essa coisa, e carrega cocê pronde cocê fô. Mas tem que ser alguma coisa que te dê um susto, espanto compreendeu?

CAIO – Ah tá, tá bom pai, tudo que eu encontrar no caminho e que me assustar, eu carrego pai. Mas pra quê?

PAI DE CAIO - Não pergunta Caio. Só faz o que eu tô te falando. É pro teu bem. Isso é muito sério!

CAIO - Pode deixar paizão, eu faço isso. Só que agora eu tenho que ir embora. Eu vou embora? *(se dando conta de que vai embora)* Eu vou embora pai!! *(se agarra na cadeira)*.

PAI DE CAIO – Então vai filho, vai...

*Os dois se abraçam.*

CAIO - Então eu já vou indo, que a estrada é longa. Tchau pai, fica bem. *O pai sai devagar de cena se distanciando de seu filho.*

PAI DE CAIO – Vai filho. Ocê entendeu o que eu te falei? Não esquece de levar cocê tudo que te dê espanto, cuidado... Vai com a minha benção...

Ao mesmo tempo em que buscávamos na técnica uma maneira de acionar a fluidez dos movimentos associados às narrações, nos sentíamos travadas para conseguir estes pequenos gestos, estas sutilezas e delicadezas desejadas por Quito. Nosso processo de leitura das cenas e de discussão foi longo e, muitas vezes, a impressão era de não sair do mesmo lugar. Isso já aconteceu algumas vezes em minha trajetória no teatro, que pede persistência, paciência e tempo para resolver algumas dificuldades.

**Fig. 42:** Girlei Miranda na música, Erika Moura fazendo a Narração e Simone Grande como Caio.



Fonte: Acervo do Grupo.

A história *O sétimo dono da casa*, que utilizamos como referência, apresenta um humor nonsense na figura dos velhos da história, sendo que um sempre é muito mais velho do que o outro, nos levando a um lugar absurdo em que uma outra lógica é exigida do público. O fato é que neste conto o rapaz se encontra com seis velhos e quando transpusemos isto para nossa dramaturgia, havia dúvidas se seria realmente necessário continuar com a mesma estrutura que o conto trazia. Eu defendia a permanência desta sequência por acreditar que era exatamente isto que causava este humor perturbado e sem sentido, e que se esta trama havia permanecido na história, era porque justamente propunha uma radicalização deste absurdo. Rubens Rewald acreditava que a peça precisava de agilidade e que, ao retirar um destes velhos, ganharíamos ritmo. Combinamos que aguardaríamos as primeiras apresentações para

decidir com o público, ouvindo suas reações e percebendo no fazer se funcionava ou não. E logo nas primeiras apresentações pudemos confirmar a importância de manter esta sequência, porque quanto mais fundo íamos com este absurdo, mais as crianças se divertiam.

Trabalhamos por, aproximadamente, oito meses, estreamos em novembro de 2008, e ela ainda faz parte dos espetáculos de repertório que apresentamos com frequência, sempre com toda sua delicadeza e poética, a peça já foi vista por mais de sessenta mil pessoas, em mais de 200 apresentações. Abaixo uma imagem do grande boneco do *Bichão*.

**Fig. 43:** *Bichão* o grande esqueleto.



Fonte: Acervo do Grupo



### 3.5 - Costurando e bordando os elementos 5: Caminho da Roça<sup>94</sup>

*Caminho de Roça* inaugura uma nova maneira de conceber a dramaturgia, desta vez não partimos de um conto, mas de um tema: o universo caipira. É certo que este assunto é recheado de contos, causos e lendas, mas não tínhamos como norte nenhuma história escolhida que estruturasse o fio narrativo. Então, levantamos alguns pontos para pesquisar: os mitos caipiras, a comida, a música, os quintais, e as avós como figura agregadora deste universo mágico. Muitas pessoas se lembram de suas avós como grandes contadoras de histórias, pois guardam em suas memórias muitos saberes, ocupando um lugar riquíssimo em nosso imaginário. Este olhar para esta figura, no universo caipira, também se deu porque eu, como autora e idealizadora do projeto, me tornei avó em 2012. Não sei se este dado deveria ser revelado numa dissertação, mas a verdade é que minhas criações reverberam muitas questões e fatos de minha vida. E, ser avó, muda muita coisa.

Bem, de onde partimos, então? Na verdade, de muitas histórias, sendo uma delas nossa conhecida desde o projeto Planeta das Histórias, chamada *Comadre Florzinha Contra a Mula sem Cabeça*, de Regina Chamlian, que inclusive já havíamos contado. E outros dois livros da coleção Contos de Espantar Meninos, *A Hora da Caipora* e *O papo da Cabra Cabriola*. Também lemos muitas lendas sobre saci, mula-sem-cabeça, curupira, caipora e outros mitos. Um dos causos que nos chamou atenção foi o do violeiro que vende a alma para

---

<sup>94</sup> Direção: Eric Nowinski / Dramaturgia: Paulo Rogério Lopes e Simone Grande / Elenco: Simone Grande e Antonia Matos / Cenário e Figurino: Carolina Bassi / Assistentes de Cenografia e Figurino: Patrícia Tiemi e Mariana Godone / Desenho de Luz: Eric Nowinski / Direção Musical: Nina Blauth | Criação Musical: Antonia Matos, Nina Blauth e Simone Grande / Preparação Vocal: Suzana Salles / Efeitos Sonoros: Daniel Krotoszynski - DNAudio / Assistente de Palco: Giuliano Landim / Produção: Regiane Moraes / Assistente de Produção: Joice Portes / Atriz que já participou do elenco: Giuliana Cerquiare. O espetáculo recebeu o Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem nas categorias: atriz revelação, espetáculo e texto original. E o Prêmio APCA 2016, na categoria Valorização da Cultura Popular.

o diabo para tocar melhor, fazendo com que a viola se torne mágica, inclusive tocando sozinha. Este dado nos ajudou a pensar que a viola da peça seria encantada, mas não sabíamos como ainda. E, uma outra história que entrou nesta costura foi *Os passarinhos da figueira*, um conto popular brasileiro que narro desde 2007.

A peça *Caminho da Roça* começa com a história de Maricota e Durvalina, duas mulheres que se perdem na mata e encontram uma viola mágica. Durvalina se sente atraída pelo instrumento e ao encostar nele, começa a tocar, sendo que nunca havia nem chegado perto de uma viola. Maricota também sente os efeitos do encantamento, pois começa a cantar afinadamente. As duas se espantam, e tentam tirar a viola de Durvalina, mas ela está grudada e não sai. Inesperadamente, ambas sentem vontade de cantar, e ao cantarem, descobrem, através da música, que possuem a missão de levar a viola para sua verdadeira dona, uma avó que vai dar o instrumento de presente à sua neta. Então, elas enfrentam os perigos da mata escura para chegar na casa daquela senhora, mas, no meio do caminho, são surpreendidas pela mula-sem-cabeça, que deseja roubar o instrumento. Elas são salvas pelo saci-pererê, que aparece para enfrentar a mula, e no auge desta luta, há uma reviravolta: nos transportamos para a casa de uma Avó que está em sua cozinha fazendo um bolo, ao mesmo tempo em que conta para sua Neta justamente a história de Durvalina e Maricota. A Neta está com muito medo e pede para ela contar outra história. Então a vovó começa a contar a sobre uma menina que é enterrada com sua viola, por sua madrasta, mas que, misteriosamente, é encontrada viva debaixo da terra. A Avó diz que aquela garota é a avó da avó da sua tataravó, e que a viola é um instrumento mágico da família que vem sendo passado de geração em geração, e que Durvalina e Maricota conseguiram recuperar. Ela dá o instrumento para a Neta que, magicamente, aprende a tocar, mas enquanto a avó dorme, a menina trava uma luta com a mula-sem-cabeça, que estava a espreita. A Neta vence a mula com sua música e, nesse momento, recebe a visita de Durvalina e Maricota, que haviam percorrido os caminhos da roça para visitar sua grande amiga: uma Avó que insiste em contar velhas histórias.

A direção da peça é de Eric Nowinski, que já havia dirigido comigo *Bruxas, Bruxas...e mais Bruxas!* Na dramaturgia eu e Paulo Rogério Lopes. As atrizes e a direção iniciaram os ensaios a partir de alguns exercícios narrativos, e improvisações com situações e personagens escolhidos, ora por Eric ora pelas *contadoras-atuadoras*, e, aos poucos, foram selecionando algumas imagens, situações e propostas narrativas do material de estudo. A história *A hora da*

*Caipora* nos deu uma informação muito preciosa acerca de uma possível estrutura dramática: a narrativa dentro da narrativa.

Uma história é contada, mas, no meio dela, descobre-se que não se trata da história principal, e sim, uma secundária que estava sendo contada por uma personagem. Esta ideia guiou nossos estudos e propostas de *edição* a partir de um *canovaccio*, isto é, uma sequência de ideias iniciais que foram apontadas nas improvisações, como um esqueleto que precisava ser preenchido com os músculos, o sangue e a pele. Então, fomos compondo o texto da peça de forma fragmentada, selecionando ideias, imagens, narrativas, costurando, cortando e fantasiando, e, aos poucos, fomos dando forma a todos estes elementos.

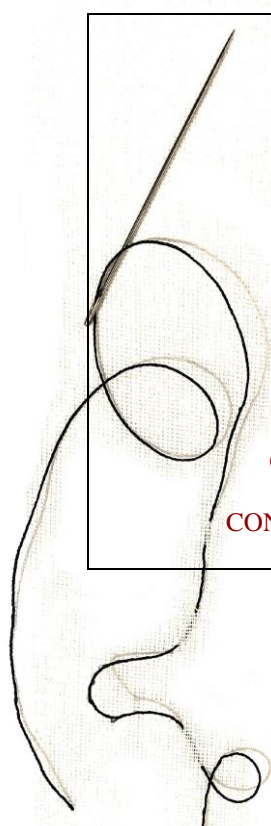
Para melhor visualizar o processo da escrita da peça, apresento, abaixo, duas tabelas que apresentam a progressão textual. A primeira tabela contém duas colunas: a (a), que é o esqueleto contendo uma possível sequência das cenas da peça toda; e a (b), tendo alguns complementos com ideias e ações. Na segunda tabela, a coluna (c) vemos uma progressão da cena 2 da coluna (a), que esboça com mais detalhes a situação e as ações das personagens, que continuou sofrendo modificações até o texto final. E, na coluna (d), a cena 2 finalizada

<b>(a) Primeiro Esqueleto do Processo de Ensaio</b>	<b>(b) Complementações feitas a partir de improvisações</b>
1 -Prólogo 2 -Motivo (oferenda) 3 -Viola Mágica 4 -Jornada 5 -Aparição 6 -Espelho 7 -Encontro avó e neta 8 -Algo fora do lugar 9 -Abracadabra 10 - Embate 11 - Des-espelho 12 -Tudo de volta ao lugar 13 -Epílogo (pipoca ou bolo)	1b - Chegando / apresentando os mitos, se acreditar existe 2b - Canjica como oferenda / Saci 3b - Viola mágica gruda em Durvalina, instruções de viagem 4b - Facilidades e dificuldades no meio da mata 5b - Fogueira, surge uma entidade “negativa” (mula sem cabeça), saci como salvador 6b - No auge do impacto da aparição, a história vai para o outro plano 7b - Conforto, segurança – um bolo ou uma pipoca é feita 8b - Vovó tem um rabo? Uma antiga história, transgressão da regra 9b - Nova aparição, agora de uma entidade “positiva” 10b - Entidade “negativa” X entidade “positiva” 11b - A história retorna ao ponto da “Aparição” - revelação da viola 12b - Entidades se neutralizam, tudo é pacificado 13b - Não podemos esquecer novamente da oferenda!

(c) Cenas 2 com mais detalhamento	(d) Cena 2 Final
<p>- As Atrizes assumem duas Lavadeiras que terminam o trabalho da Lavagem e agradecem as Entidades da Água por ajudarem na limpeza.</p> <p>- Estendem as Roupas nos Varais e fofocam. Enquanto uma trabalha, a outra, numa mistura de preguiça e gulodice, "miguéla" o serviço e come a merenda.</p> <p>- Mas, a merenda, na verdade era uma oferenda de canjica para o Saci não aparecer num redemoinho e prejudicar, empoeirando a roupa estendida no varal.</p> <p>- Como estão muito longe da casa, para pegarem outros quitutes, elas correm para a roça de milho e catam uma espiga. Como não vai dar tempo de fazer nova canjica, decidem ofertar a espiga crua mesmo - e o Saci que se virasse para preparar sua receita preferida.</p> <p>- Elas ficam atentas, já esperando o Saci aparecer num redemoinho e sujar toda a Roupa lavada; mas nem sinal de vento, tudo silêncio.</p>	<p>CADÊ A CANJICA QUE ESTAVA AQUI?</p> <p>MARICOTA - Mais, cadê a canjica do Saci que estava aqui?</p> <p>DURVALINA - Canjica? Uai, o Saci deve de ter comido!</p> <p>MARICOTA - O Saci? Ele já passou por aqui?</p> <p>DURVALINA - Passou, comeu e gostou!</p> <p>MARICOTA - Gostou, é?</p> <p>DURVALINA - Tava bão demais!</p> <p>MARICOTA - Ah! (<i>entendendo</i>) O Saci-Pererê, esteve aqui e comeu...pois eu não tô vendo a pegada do pé dele. Óia! eu tô vendo dois pés, e o saci só tem um!</p> <p>DURVALINA - Ah, foi casal de Saci!</p> <p>MARICOTA - (<i>espantada</i>) AH!</p> <p>DURVALINA - Ah! Então deve di ser do Curupira...</p> <p>MARICOTA - Ah! O Curupira, esteve aqui...aquele que anda prá trás com os pés pra frente! Deixa eu ver pra onde ele foi. Se os dedos apontam prá cá, é porque ele foi prá lá. (<i>coloca seus pés em cima das pegadas que estão no chão e vai se aproximando de Durvalina que foge, e dá um salto</i>). Foi você, né cumadri?</p> <p>DURVALINA - Eu não sabia que era para o Saci. Tava bão!</p> <p>MARICOTA - Claro que tava bão, eu fiz com o maior capricho! Pois ocê sabe que todo dia eu faço uma coisa pra ele. Pois agora ocê vai ficá 15 dias sem comida e sem dormida.</p> <p>DURVALINA - Sem comida e sem dormida?</p> <p>MARICOTA - O Saci vai atazaná sua vida. Vai dá nó no seu cabelo. Fazê redimuinho nas suas tripas. Já tá escurecendo, e ocê tem que arrumá alguma coisa pro Saci. (<i>pega a bacia</i>)</p> <p>DURVALINA - Claro!! Tem que ter alguma coisa. (<i>Pega um lençol</i>) Não, isso não! (<i>procura mais, e lembra das espigas de milho</i>). Ah! Já sei! Ainda bem que eu não debulhei os milhos. Óia só que maravilha...uma espiga de milho!</p> <p>MARICOTA - Ao invés da canjica saborosa uma espiga de milho, crua?</p> <p>DURVALINA - Claro!! O Saci não é encantado? Ele faz uma fogueirinha e assa o milho! Milho assado é uma dilícia !</p> <p>MARICOTA - Ah, é? Então ocê dá pra ele. (<i>passando a bacia</i>)</p>

	<p>DURVALINA - Foi ocê que prometeu! (<i>devolve a bacia</i>)</p> <p>MARICOTA - Mas foi ocê que comeu! (<i>repassa a bacia</i>). E pode explicar, bem explicadinho prá ele.</p> <p>DURVALINA - Ah, é? Ah, é!? Pois eu vou memo, pode deixar! (<i>Se vira para levar e pega o caminho errado</i>)</p> <p>MARICOTA - Durvalina, esse é o caminho de casa. Ocê tem que deixar lá no lugar certo, na jabuticabeira.</p> <p>DURVALINA - Aquela perto da mangueira? (<i>apontando alguém do público</i>)</p> <p>MARICOTA - Não, é perto do cupinzero! (<i>apontando alguém do público</i>)</p> <p>DURVALINA - Sei, sei, naquela pedra lisa? (<i>apontando alguém do público</i>)</p> <p>MARICOTA - Não Nhá Durvalina, perto da estrada, do otro lado do rio. Deixa que eu vou na frente, vai!</p> <p>DURVALINA - Tá bão!</p> <p><i>As duas saem, e caminham pela mata.</i></p>
--	--

Iniciamos a peça com duas narradoras cantando uma canção sobre alguns mitos presentes no universo caipira. Em alguns momentos da música há um corte e as *contadoras-atuadoras* se questionam sobre a existência de cada ser apresentado na música. É uma pequena provocação, para que o público se questione sobre a existência ou não destes seres. A resposta dada por nós a esta questão é: “Se acreditar existe.”. Ou seja, para abordar o universo das histórias e do próprio teatro, é preciso imaginar e acreditar que existe algo além do que se vê. Abaixo um trecho da música:



<p><b>Se acreditar existe!</b></p> <p>Lá no caminho da Roça Tenho que me proteger Pois tem um ser encantado Que teima em aparecer Ele vira bicho Ele vira gente Anda pra trás Com os pés pra frente Curupira é o seu nome Curupira é o seu nome <i>Interrompendo a canção</i></p> <p>CONTADORA 2 - Ele tem uma cabeleira vermelha. CONTADORA 1 - E uns dentes verdes...deve ser de tanto comer mato. CONTADORA 2 - Não, ele é protetor das matas. CONTADORA 1 - Quando uma grande tempestade se aproxima, o curupira sai pela floresta batendo em todos os troncos das árvores.</p>
---

CONTADORA 2 - Para que?  
CONTADORA 1 - Ué, pra avisar todas as árvores que uma tempestade vem chegando e que elas devem se agarrar firme na terra com suas raízes.  
CONTADORA 2 - Eu fico pensando: será que Curupira existe?  
CONTADORA 1 - Existe! Se acreditar, existe.

No palco, um telão ao fundo, que foi pintado para receber luz pelos dois lados, revelando ou não os desenhos desta pintura.

**Fig. 44:** As narradoras Simone Grande e Antonia Matos na cena inicial



Fonte: Acervo do Grupo.

As narrativas se desdobram de duas maneiras: em terceira pessoa, quando as *contadoras-atuadoras* surgem para narrar algumas partes da peça, como o exemplo da música acima. E, em primeira pessoa, quando a Avó conta uma história para sua Neta e descobre-se que era ela que estava narrando a primeira parte da peça. Ou seja a narrativa não acontece de maneira linear, há uma quebra de expectativa, e, neste momento, o público é obrigado a refazer o fio da história. Ao sistematizar seu processo de trabalho com a teatralidade épica, Nunes, fala sobre a natureza distanciada da narrativa, mesmo quando acontece em primeira pessoa: "[...] por mais envolvido que esteja com os fatos e os seres narrados, a postura épica, é, por natureza distanciada." (NUNES, 2000, p. 44) Talvez a natureza distanciada que Nunes

observa esteja presente na narrativa pela necessidade de comunicação com o público exigida. Ao narrar, já não buscamos somente a relação com quem está em cena, mas principalmente com o público. Não nos distanciamos dele, nos aproximamos mais. A palavra narrada precisa ser acolhida, recebida, é uma partilha *com* o espectador. Esta necessidade de partilhar o que é contado afeta o corpo da *contadora-atuadora*, que se projeta para frente, em direção ao público, buscando contato visual, incluindo os gestos além de todos os recursos da voz.

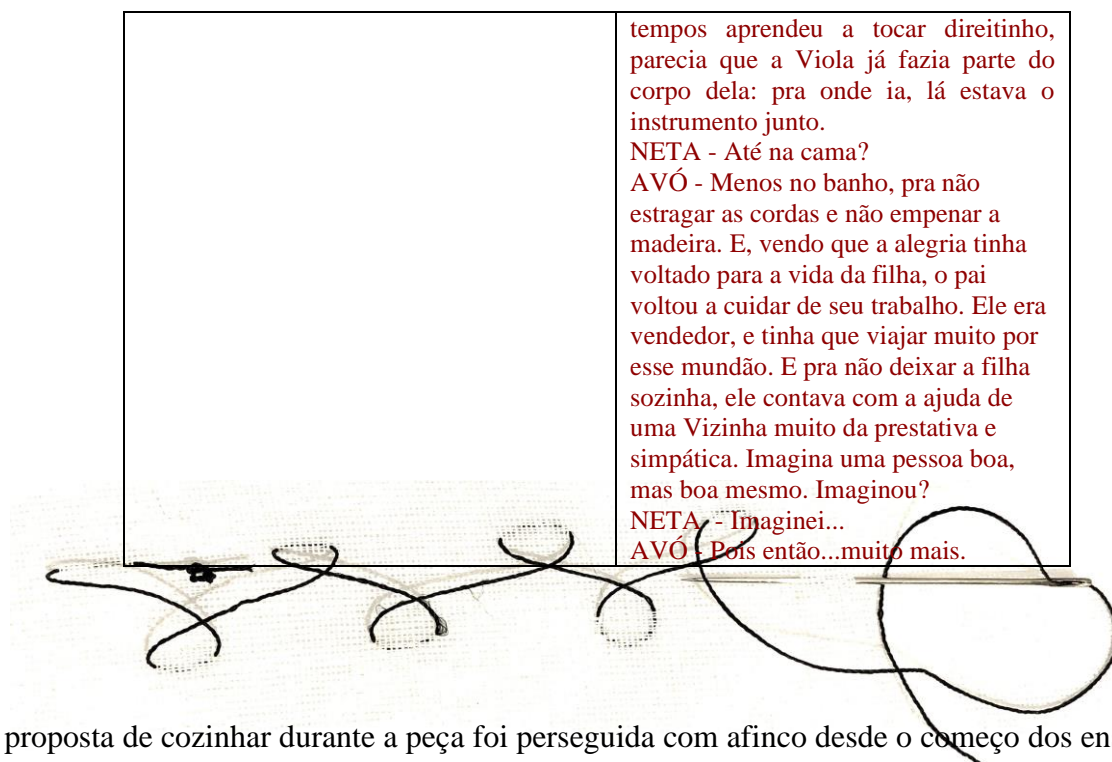
**Fig. 45:** Cena em que a *Avó* (Simone Grande) narra a história para sua neta.



Fonte: Acervo do Grupo.

No caso de *Caminho da Roça*, tanto as *contadoras-atuadoras* quanto a *Avó* transitam como narradoras e personagens, afetando seus corpos para contar suas histórias, realizando estes saltos épicos e dramáticos. Abaixo, trechos do texto em que podemos observar, de um lado uma cena onde as atrizes transitam entre as personagens e narradoras, e do outro, a *avó* contando uma história para sua neta, que, além de assumir a narradora do conto, transita entre os personagens do conto narrado:

Narrativa em terceira pessoa	Narrativa em primeira pessoa
<p>NETA - Senão, o que?!</p> <p>AVÓ - Senão... Nem sei! Mas por hora, chega de prosa e vamos pra cama, não é? Descansar do cansaço. Vai dormir, vai. <i>(afasta-se para arrumar os utensílios do Bolo)</i></p> <p>CONTADORA 2 - <i>(narrando)</i> E lá se foi a Avó, dar um jeito naquela bagunça que ela tinha feito para preparar o bolo. <i>(acomoda-se, junto da Viola)</i></p> <p>CONTADORA 1 - <i>(narrando)</i> E lá se foi a Neta, se deitar, cheia de minhocas na cabeça. Enquanto a Avó arrumava a bagunça, começou a escutar um barulho que vinha lá do alpendre, na Frente da Casa; achou aquilo esquisito e foi lá ver o que era. Chegando lá, escutou... Mas lá fora... Nada. Daí, percebeu que o barulho tinha rodeado a Casa e voltado para o mesmo lugar e chispou para lá. E sem muito pensar, a Avó abriu a Janela da cozinha e deu de cara... Com a Mula-Sem-Cabeça! <i>(fica petrificada)</i></p> <p>CONTADORA 2 - <i>(narrando)</i> Não deu tempo para a Avó esconder nem as unhas, nem os dentes; e instantaneamente ela pegou “Maluquice de Mula”! <i>(protege-se, como Neta junto da Viola)</i></p> <p>AVÓ - Mú... Mú... <i>(vem até a Neta)</i> Mú... <i>(afasta-se para o outro lado)</i></p> <p>NETA <i>(desperta)</i> Vó?! Mas o que foi que aconteceu, vó?! Ô, vó?</p> <p>AVÓ - Mú...</p> <p>NETA - <i>(entendendo)</i> Mú, mú...Ah! Mula-Sem-Cabeça!!! <i>(esconde as unhas e os dentes)</i> E agora, o que é que eu vou fazer, sozinha?! <i>(compreende)</i> Péra lá! Sozinha, não! Acompanhada com o que essa Mula mais teme! <i>(corre e pega a Viola).</i></p>	<p>NETA - Vó, Oh Vó, Conta Outra.</p> <p>AVÓ - <i>(começa a contar)</i> Óh, Era uma vez, um Viúvo!</p> <p>NETA - <i>(mostrando conhecimento)</i> A Esposa dele tinha morrido.</p> <p>AVÓ - Isso mesmo. E deixou órfã uma linda Filha. Imagina uma menina bonita, imaginou? Pois ela era muito mais, era mais linda que os amores. Mas, antes, quando a Mãe ainda era viva, tudo era a mais completa felicidade, quando chegava de tardinha a Mãe da Menina garrava pentear os cabelos da filha enquanto enchia a casa com formosas cantorias. E era nessas horas, que a Menina sempre dizia: (Filha) “Um dia eu ainda vou espalhar por aí toda essa cantoria da minha Mãe! E ainda vou ser violeira, vou cantar e tocar viola”</p> <p>NETA - Êta vida boa!</p> <p>AVÓ - Ah, e isso sim fazia o seu Pai rir gostoso: (Pai) “Ora, onde se viu, mulher violeira, minha filha não?!”</p> <p>AVÓ - Mas aí... Veio uma doença para levar embora a Mãe daquela Menina.</p> <p>NETA - Ara... Eu não sabia que ia ser história de Tristeza...</p> <p>AVÓ - Foi isso que o Pai pensou, que não era justo tamanha tristeza em volta da sua Filha. E resolveu lhe alegrar com um presente que a Menina mais queria neste mundo.</p> <p>NETA - <i>(tenta adivinhar)</i> Uma boneca!</p> <p>AVÓ - Mas muito melhor!</p> <p>NETA - Duas bonecas!</p> <p>AVÓ - Mas bota melhor nisso!</p> <p>NETA - <i>(incrédula)</i> Cinco bonecas?!?!</p> <p>AVÓ - <i>(corrige)</i> Nenhuma Boneca! Uma... Viola! Uma viola para que ela pudesse cantar as modas que a mãe ensinou. E pai pendurou, colocou dentro da viola um guizo de cobra cascavel mágico! Que segundo a tradição é para proteger a menina e a viola.</p> <p>NETA - E para ela tocar nas Festas! Nas Quermesses! Nos Bailes!</p> <p>AVÓ - E o pai disse: (Pai) “Minha filha, agora sim você está com idade de ter uma viola”.</p> <p>A Menina nem acreditou, e em dois</p>



tempo aprendeu a tocar direitinho, parecia que a Viola já fazia parte do corpo dela: pra onde ia, lá estava o instrumento junto.

NETA - Até na cama?

AVÓ - Menos no banho, pra não estragar as cordas e não empenar a madeira. E, vendo que a alegria tinha voltado para a vida da filha, o pai voltou a cuidar de seu trabalho. Ele era vendedor, e tinha que viajar muito por esse mundão. E pra não deixar a filha sozinha, ele contava com a ajuda de uma Vizinha muito da prestativa e simpática. Imagina uma pessoa boa, mas boa mesmo. Imaginou?

NETA - Imaginei...

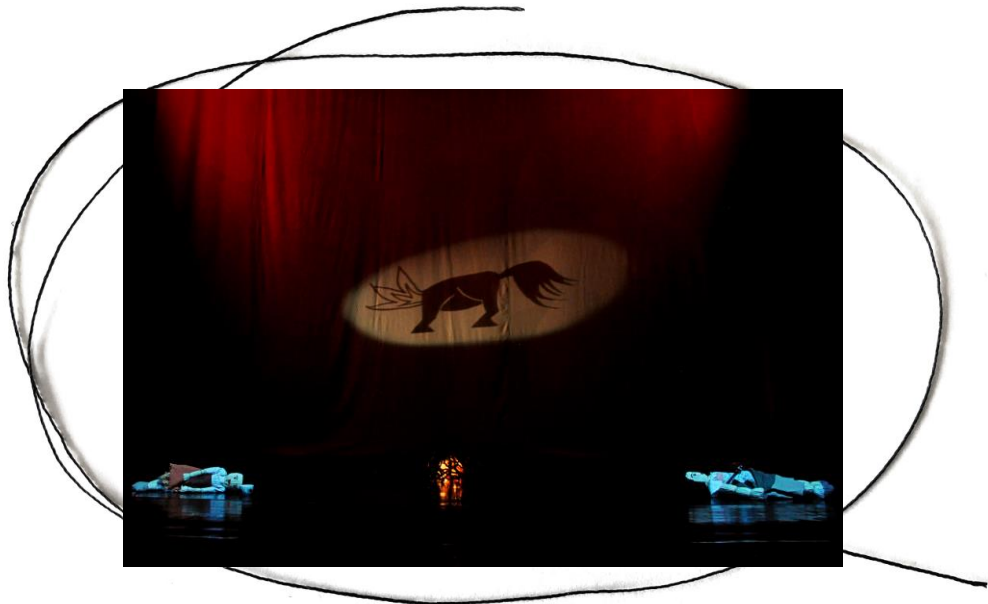
AVÓ - Pois então...muito mais.

A proposta de cozinhar durante a peça foi perseguida com afinco desde o começo dos ensaios. Ao ter o texto mais estruturado, decidimos que faríamos um bolo de milho, símbolo das festas juninas nas casas das avós da cidade e do interior. Também levantamos a possibilidade de distribuí-lo ao final. Tivemos grande dificuldade para entender como o bolo seria feito, pois queríamos que fosse cozido durante a peça para que o cheiro se espalhasse e tomasse conta do teatro, e que ficasse pronto ao final do espetáculo. A cena da cozinha acontece exatamente na metade da peça, então não haveria tempo para assá-lo durante esta situação. Pensamos, então, que se ele fosse feito na coxia logo no começo da peça, quando a avó colocasse o bolo cênico no forno, o "verdadeiro" já estaria cheirando, dando a impressão de que o cênico é que cheirava. Começamos a codificar as ações da avó para preparar o bolo ao mesmo tempo que ela dizia o texto para sua neta, fazendo testes, em paralelo, com um bolo sendo assado num forno à parte. Descobrimos, então, exatamente o momento em que ele deveria ser assado na coxia, e assim foi feito. Dependendo do tamanho do teatro, este efeito não funciona, é preciso ter um espaço menor, mais aconchegante. Mas naqueles em que este efeito funciona, quando a Avó retira o bolo cênico pronto do forno (e que o cheiro já está espalhado pelo teatro), o efeito é imediato. O público aplaude a Avó, diz que quer comer o bolo, pedindo um pedaço e a receita. Quando, na saída, oferecemos um pedaço de bolo ao público e percebemos os afetos despertados por esta ação, sentimos que valeu muito a pena insistir nesta ideia.

Nos debruçamos também sobre outra demanda que exigiu empenho e estudo, que foi a materialização de dois mitos em cena: o saci-pererê e a mula-sem-cabeça. Como presentificá-los? Eric investigava algumas possibilidades de como realizar essa ideia, e de modo muito intuitivo uma surgiu, que era a de transformar um elemento da cozinha na mula-sem-cabeça. E, nada melhor que o fogão. Em suas buscas, encontrou, numa loja, um antigo, que parecia ser muito apropriado. Então, Carolina Bassi e sua equipe iniciaram os estudos para concretizar a proposta de transformar o fogão em mula-sem-cabeça. Na peça ele é utilizado em duas posições: de frente é um fogão normal; e de lado, representando a mula-sem-cabeça. Pela porta do forno aberta, vemos uma luz vermelha saindo de sua "boca", um "rabo" por trás e "patas" de animal. Então, temos uma transposição poética de um fogão de cozinha virar a mula-sem-cabeça.

Já para o saci-pererê, utilizamos o recurso da sombra, que são feitas por um projetor de slides camuflado na mesa da cozinha da casa da avó, e que também demandou muito estudo para ser realizado, já que as questões técnicas, como distância da tela de projeção, intensidade da luz, posicionamento do projetor, velocidade da entrada das imagens e escolha da sequência narrativa através das imagens exigiram tempo para serem solucionadas.

**Fig. 46:** Cena da aparição da *Mula Sem Cabeça* (na sombra), as bonecas no chão representam *Durvalina* e *Maricota*.



Fonte: Acervo do Grupo.

Carneiro em sua crítica, fala da dramaturgia criada para o espetáculo: "A dramaturgia, assinada por Paulo Rogério Lopes e Simone Grande, é espertíssima, ágil, inteligente, cheia de, por assim dizer, reviravoltas ou mudanças de linguagem." (CARNEIRO - Revista Crescer Online, 27/05/2016)<sup>95</sup> Interessante ver como a dramaturgia composta como um *patchwork*, adotada pelo grupo, surtiu um efeito positivo. Muitas vezes, durante os ensaios, nos questionávamos sobre a construção fragmentada, repleta de elementos. O público também respondeu muito bem a esta fragmentação e contraste.

**Fig. 47:** *Maricota* (Simone Grande) e *Durvalina* (Antônia Matos) na cena inicial da peça.



Fonte: Acervo do Grupo.

Revisitei os procedimentos cênicos e dramaturgicos que revelam a poética e a estética do grupo *As Meninas do Conto* com a ideia de conduzir o leitor ao íntimo de nossos processos criativos, explicitando caminhos e dúvidas, problemáticas e soluções acerca da transposição da linguagem da narração de histórias para a cena. Acredito que tenha conseguido revelar a singularidade deste coletivo teatral através da rememoração cuidadosa dos pontos dados nestes bordados.

<sup>95</sup> Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib-Carneiro-Neto/noticia/2016/05/meninas-do-conto-mergulham-com-graca-no-universo-caipira.html>, consultado em 15 jun. 2020.

No próximo capítulo discorro sobre o processo de criação da desmontagem cênica a partir de minha experiência como atriz, contadora de histórias, diretora e autora teatral deste grupo. Deixo transparecer o avesso deste bordado, evidenciando outros pontos, traços e esboços que nortearam meus processos criativos. Exponho motivações, afetos, perguntas, dilemas, estímulos e desafios. O ato de desmontar esta trajetória me trouxe a oportunidade de colocar minha voz em primeira pessoa, passando a ser então narradora de mim mesma.





## *Capítulo 4 - O avesso da costura: A desmontagem cênica como proposta de reconhecimento de uma experiência.*

*Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso*

*Caetano Veloso*

MONTAR

DESMONTAR

DES-MONTAR

MONTAR PARA DES

MONTARENÃOMONTAR

DESMONTAROMONTADO

SÓSEDESMONTAQUEESTÁMONTADO

*desmontar (o prefixo des- traz um sentido de negação)*

Os ouvidos fisgaram uma palavra que foi lançada ao vento

*DES-MON-TA-GEM*

Opa! Como assim *DESMONTAGEM*? Anotei esta palavra no meu caderno, ela chamou minha atenção. Ficou dançando dentro de mim. Escutando esta dança, fui atrás dela. Algumas pistas: Unicamp, Ana Cristina Colla<sup>96</sup>, Lume<sup>97</sup>, Yuyachkani<sup>98</sup>. “Uma coisa puxa a outra” e cheguei num artigo de Ileana Diéguez<sup>99</sup>, e, então, achei que esta era uma boa possibilidade para criar minha proposta prática que me animava e desafiava.

---

<sup>96</sup>Atriz-pesquisadora do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e professora do PPGADC - Unicamp.

<sup>97</sup> Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

<sup>98</sup>Grupo Cultural formado em 1971, reconhecido mundialmente como um dos maiores expoentes do teatro peruano e latino-americano. O grupo Yuyachkani e seus integrantes vem desenvolvendo uma metodologia própria com temas como: a voz, a máscara, ritmo, dramaturgia, uso de objetos entre outros, o que levou os integrantes a criarem Demonstrações e Desmontagens.



A palavra desmontagem ficou gravada em minha memória no contexto de um movimento de criadores inquietos, que instigados se perguntavam sobre processos de trabalho, indagando em fontes culturais marginalizadas e sentindo prazer em compartilhar as suas estratégias poéticas e cênicas. (DIEGUEZ, 2018, p. 15).

Desmontar com o desejo de revelar o artesanato, a feitura de uma criação com histórias, e consequentemente, da pesquisa.

Comecei com a busca de uma história para a criação da desmontagem. Aqui não compreendia que só se desmonta algo que está montado. Um espetáculo? E por que não uma narração, já que realizo um caminho criativo para cada história que coloco em meu repertório?

Uma proposta que fiz como metodologia deste processo era o de convidar pessoas para acompanharem alguns ensaios, para que elas pudessem me provocar de alguma maneira. E sempre solicitava para que trouxessem uma prática corporal, um exercício ou jogo, ou até um texto, e que fosse de maneira bem intuitiva.

Achei que seria muito bom começar com uma prática física, como normalmente faço nos processos criativos. Chamei, então, a Norma Gabriel, atriz do grupo *As Meninas do Conto*, e disse a ela que gostaria de fazer um trabalho energético e de presença, e ela trouxe algumas meditações ativas do Osho<sup>100</sup>, que praticou durante muito tempo. Fizemos algumas práticas de Meditação Ativa: Chakra Sounds<sup>101</sup>, e o Chakra Breathing<sup>102</sup>, que envolvem movimentos corporais que variam entre momentos de grande intensidade e movimentos suaves que levam a quietude.

---

<sup>99</sup> Professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa, Cidade do México. Doutora em letras, com pós-doutorado em História da Arte (UNAM). Trabalha questões sobre arte, memória, representações de violência, luto, teatralidade e performatividades expandidas e sociais.

<sup>100</sup> Osho foi um professor de filosofia e mestre da arte da meditação. Desenvolveu várias técnicas de meditação para aliviar o stress, as tensões e relaxar o corpo-mente. As técnicas de meditação ativa compreendem atividades físicas que misturam o chacoalhar do corpo, a respiração, a dança e terminam com o silêncio. Acontece um grande contraste entre uma atividade física energética e o silêncio. Disponível em: <https://www.oshobrasil.com.br/Meditacoes%20do%20Osho.htm> Acesso em: 24 set. 2020.

<sup>101</sup> Esta técnica é passiva, usa sons e músicas para abrir e trazer consciência aos chakras. A técnica capacita-o a trazer o silêncio para a sua vida diária. Disponível em: <https://www.oshobrasil.com.br/chakrasounds.htm> Acesso em: 24 set. 2020.

<sup>102</sup> Esta técnica é ativa, usa respiração rápida e profunda; e movimento do corpo acompanhado por sons, músicas para abrir e trazer consciência e vitalidade aos chakras. A técnica busca trazer o silêncio e vitalidade na vida diária. Disponível em: <https://www.oshobrasil.com.br/chakrabreathing.htm>. Acesso em: 24 set. 2020.



Eu nunca havia feito este tipo de prática, o mais próximo de um trabalho energético foram alguns exercícios de exaustão física em treinamentos com Cristiane Paoli Quito. Achei muito interessante o que senti após a prática, um corpo pulsante, vivo e, ao mesmo tempo, a respiração muito tranquila e controlada. Nos encontramos algumas vezes e passei a fazer as meditações sozinha, como prática de aquecimento. Infelizmente nossos encontros foram interrompidos devido à pandemia. Eu tinha a intenção de chamar outras pessoas, mas também não foi possível. Como estava fazendo yoga online neste momento de isolamento, presumi que seria uma boa prática para iniciar meus ensaios. Também acreditei que seria interessante o trabalho de (re)conexão comigo através das posturas, da respiração e dos momentos de relaxamento, então criei algumas relações com a Meditação Ativa do Osho. A conexão da respiração com o estado de presença foi muito importante para mim, principalmente pelo fato de estar sozinha realizando esta prática e os ensaios da desmontagem. O relaxamento final,

*Lembrei que quando estava no último semestre de meu curso de formação em Teatro na Escola Célia Helena, eu e minha turma tínhamos que escolher uma peça para a apresentação final, então começamos a ler muitos textos. Mas nenhum nos parecia adequado, em alguns textos a trama não nos agradava, em outros, os personagens não nos atraía, enfim, nada parecia bom o suficiente para uma finalização de curso. E assim nossa professora, Tiche Vianna, pacientemente ia trazendo peças. Até que um dia ela disse: texto é pretexto! Ou seja, nenhum agradaria a turma toda, sempre haveria alguma questão, mas o que importava era o processo, como realizaríamos aquela peça. Sem desculpas, escusas e justificativas. Então escolhemos um texto de Harold Pinter chamado Velhos Tempos.*


proposto tanto pelo yoga como pela Meditação Ativa, contribuíram muito quando já estava em processo de ensaio, como um momento para rememorar tudo o que acontecia em cada ensaio, repassando mentalmente os caminhos na tentativa de fixar alguns pontos, escarafunchando sensações e imagens.

Continuei a procurar uma história. E me perguntava: qual escolher? Claro que a escolha de um conto é fundamental para esta criação, mas me notei muito seletiva e exigente. Como se todos não coubessem em mim! O que dizer? Por que dizer?

Defini alguns parâmetros para esta escolha, poderia encontrar uma narrativa que contemplasse um ou outro critério, ou todos: ser uma trajetória feminina, contos que não fossem conhecidos e que eu nunca tivesse

contado, sobre o percurso de contadoras de histórias, ou simplesmente sobre histórias e sua força, efeito, poder.

Comecei a perceber que estes critérios estavam muito presentes nas escolhas não só das histórias que procurava para minha dissertação, mas também como contadora de histórias que



busca, neste vasto material vindo da oralidade, contos para seu repertório. Então, hoje vejo que estas características que levantei como critério de escolha me interessam muito. Constató que ao longo de minha trajetória como artista das palavras, estes parâmetros de escolha mudaram bastante.

Primeiro selecionava contos a partir do catálogo de uma editora. Depois, eles eram selecionados, em conjunto, por todas as atrizes. Mais tarde, passamos a criar um repertório individual e comecei a prestar atenção em quais histórias desejava narrar. Também esta escolha estava associada a uma faixa etária determinada, ou a um tema específico (o que ocorre até hoje). Muitos desejos surgiram a partir das histórias ouvidas, incluí em meu repertório algumas outras que escutei. Tenho muitas histórias com velhos e velhas e, também, sobre a morte, elas me comovem e me tocam profundamente. Constató que conforme o tempo passa, tudo isso foi se misturando, mas noto que tenho um compromisso com o momento presente, ele me inspira. E, com os temas que considero necessários para dialogar através de uma história, procurando escutar como elas ecoam em mim. Também me conecto com as histórias que me despertam visualidades, imagens, não só aquelas que são despertadas através do próprio conto, mas também aquelas em que já me projeto para dentro dele e me vejo contando. Como se ele me capturasse. Tenho sempre uma lista de histórias que quero contar, e aos poucos, conforme as oportunidades surgem, vou incluindo em meu repertório. E esta, era uma grande oportunidade.

Então, um dia, “passei os olhos” por um conto...

Não era um conto tradicional...

E sim literário...

*Contos que selecionei para a  
desmontagem:*

*Uma fábula sobre a Fábula - Recontado  
por Malba Tahan*

*A mulher esqueleto – Clarissa Pinkola Estés*

*A moça do casaco verde – Henri Gougaud*

*O filho mudo do fazendeiro – Ricardo  
Azevedo.*

*O que não está à vista – Marina Colasanti.*

∞∞∞∞

*Lembrei que vi uma reportagem da  
Marina Colasanti falando do  
lançamento de seu livro de contos:  
"Por que contos maravilhosos é o  
nome técnico que se dá aos contos de  
fadas. E nesses contos uma de suas  
exigências é que ele sirva para  
qualquer idade. São textos verticais,  
que podem ter variantes de leituras  
infinitas. São textos que são ligados,  
historicamente e pelo seu próprio  
gênero à essência do ser humano. Que  
estão ligados aos sentimentos mais  
fundos (...) É isso, é o diálogo do hoje  
com o antes. Do hoje e do amanhã. Do  
hoje aqui, e do hoje em todo lugar"*



Um Conto Maravilhoso<sup>103</sup>...

... *O que não está à vista*<sup>104</sup>

Esse conto me tocou muito fundo, principalmente a questão da visão, do que é visto e como é visto. A relação afetiva com a arte e suas sutilezas por um lado, e do outro, a tirania e a opressão. Assuntos que, a meu ver, estão muito conectados com o momento presente.

Então, iniciei um processo de criação não só do roteiro da desmontagem, como também desta história que seria narrada. Montar para desmontar.


Comecei fazendo uma lista de palavras soltas que me incitavam a pensar sobre a desmontagem. Intencionava usá-las de alguma maneira na performance:

PRÁTICA  
PESQUISA  
GRUPO  
NARRADORA  
ATRIZ  
CONTADORA DE HISTÓRIAS  
DESMONTAR  
MONTAR  
PEÇAS  
ENCAIXE  
DESENCAIXE  
TODO  
PARTES  
CORPO  
VER  
NÃO VER  
DESVELAR  
DESCOBRIR  
MOSTRAR  
TÉCNICA  
MÚSICA  
OBJETOS  
CONTO

---

<sup>103</sup> Encontramos nos contos maravilhosos a presença de lugares e tempos não determinados historicamente. Esse gênero pode ser reconhecido como expressão da própria vida: sua estrutura é o reflexo da condição humana sempre em transformação. Outra característica é que não exige um final feliz, mas exige a presença do sobrenatural. Disponível em: <http://eventos.ifrn.edu.br/slap/o-que-sao-contos-maravilhosos/index.html> Acesso em 04/09/2020.

<sup>104</sup> COLASANTI, Marina. *Mais de 100 Histórias Maravilhosas*. São Paulo, Editora Global, 2015, p. 405




Incluí, neste roteiro, minha experiência como atriz e contadora de histórias, buscando compreender este lugar híbrido no qual transito. Para tanto, fiz um levantamento de alguns pontos que julgo importantes, na tentativa de entender onde estas linguagens se encontram, o que identifico que é da narração de histórias, mas que também está na maneira como faço teatro:

- a relação com o público - o “olho no olho”, a intensidade da proximidade, o alargamento da escuta e a história que se constrói nesta relação.
- o contar e o fazer - o jogo entre o narrativo e o dramático, o brincar de ser muitas figuras, seres e coisas ao longo do conto, a condução narrativa e sua musicalidade.
- possibilidades corpóreas - como jogar com o corpo na relação com o espaço do conto e o espaço físico em que estou, extensão de movimentos.
- relação palavra corpo - a palavra e toda a carga imagética que ela carrega, como as imagens reverberam no corpo, timbres vocais, ritmos e músicas.

#### Primeiro Roteiro

- Abertura com apresentação da proposta de visitar e codificar os procedimentos do Grupo *As Meninas do Conto*;
- A Desmontagem - quebra-cabeça - as peças que fui juntando como atriz e contadora ou *contadora-atuadora*;
- Os Procedimentos adotados, práticas corporais, estudo da história - utilização de uma peça de figurino (saia) de um dos espetáculos do grupo (*Por Que o Mar Tanto Chora*), como proposta de encenação (escrevi em pequenos papéis as palavras que levantei em minha lista, e grudei uma a uma na camada debaixo da saia, desejava revelar para o público em algum momento).
- Narração do conto *O que não está à vista*

Realizei alguns ensaios procurando criar os textos que seriam ditos antes de contar a história, mas tinha muitas dúvidas do que dizer e como dizer. Também me envolvi bastante com a investigação da saia como recurso para a narração do conto, tentando descobrir movimentos e imagens, na busca de uma poética do dizer e do fazer. Decidi revelar as palavras no momento



que colocava a saia e iniciava uma fala sobre a desmontagem; e passando pelo público, mostrava estas palavras para que fossem lidas.

E, em outubro de 2019, apresentei um esboço da desmontagem para o grupo de pesquisadores do CEPECA<sup>105</sup> do qual faço parte, e tive alguns retornos, e aqui, destaco alguns: a) disseram que minha pesquisa é sobre a prática de um grupo teatral, portanto, é um conhecimento construído no fazer, ou seja, estou realizando uma pesquisa autoetnográfica. *Autoetnografia*, do grego: auto (self = em si mesmo), ethnos (nação = no sentido de um povo ou grupo de pertencimento) e grapho (escrever = a forma de construção da escrita)<sup>106</sup>. E, também, que analiso e interpreto os fatos vividos através de minha memória, há uma relação profunda entre a pesquisadora e o objeto analisado numa constante reflexão e avaliação. b) Outro ponto levantado foi com relação ao *narrar* e o *fazer*. Toda a desmontagem pode ser considerada como uma grande narrativa, mas é importante deixar claro quando estou em cada um destes lugares, e que seria importante refletir sobre energia e presença.

Segui ensaiando e montando, mas... toda história tem um “mas”... e na minha aconteceu assim:

No final do ano de 2019, tive acesso a um livro sobre desmontagem chamado *Desmontagens - Processos de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena*, com

*"Toda história tem um mas, e esta também tem". Lembrei desta frase que escutei numa apresentação com o contador de histórias africano Hassane Kouyaté. Ele ia contando e ao mesmo tempo fazendo pequenos comentários sobre os acontecimentos surpreendentes da história. Também falou: "Isso que aconteceu não fui eu quem inventou, e sim o conto".*

organização de Ileana Diéguez e Mara Leal, contendo artigos de processos criativos. Além dos textos, um link com vários vídeos de desmontagens foi disponibilizado.

E, também, pude participar de um evento organizado pelo SESC<sup>107</sup>, chamado *Desmontagens: poéticas do avesso*<sup>108</sup>, em que tive a oportunidade de ver duas desmontagens<sup>109</sup>, assim como participar de oficinas<sup>110</sup> e debates<sup>111</sup>.

---

<sup>105</sup> Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que tem coordenação do Professor Doutor Eduardo Tessari Coutinho, meu orientador.

<sup>106</sup> Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>. Acesso em 29 de set. 2020.

<sup>107</sup> Mantido pelos empresários do comércio de bens, turismo e serviços, o Sesc - Serviço Social do Comércio é uma entidade privada que tem como objetivo proporcionar o bem-estar e a qualidade de vida aos trabalhadores deste setor e sua família. Sua base conceitual é a Carta da Paz Social e sua ação é fruto de um sólido projeto cultural e educativo. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/>. Acesso em jun. 2020.



Com o acesso a todos estes materiais e vivências, compreendi algo fundamental para uma desmontagem: que só se desmonta alguma coisa que foi montada. Eu estava preparando uma história para desmontar, e isto fugia completamente do conceito de desmontagem. Então parei tudo o que estava fazendo e comecei pensar sobre o que desmontar. Será que deveria escolher uma das peças do grupo? Ou passar por todas? O que falar de cada montagem? Como desvelar o processo?

Na Oficina que fiz com a atriz Ana Correa do Grupo Cultural Yuyachkani, tive a oportunidade de fazer uma prática e apresentei uma ideia do que seria a desmontagem do espetáculo *Caminho da Roça*, do meu grupo. Nos reunimos em pequenos núcleos de trabalho, onde cada pessoa apresentava às outras uma proposta de desmontagem a partir do roteiro enviado por Ana, que solicitou também que trouxéssemos alguns objetos para a apresentação no dia seguinte.

Proposta de Roteiro apresentada por Ana Correa, que usou a ideia de uma árvore frutífera para estruturar o roteiro. As sementes. As Raízes. O tronco e os frutos.

"Um possível caminho para criar uma conferência cênica ou desmontagem".<sup>112</sup>

- Escolher uma obra teatral, ou uma performance ou uma cena e a partir dela responder as perguntas para estruturar o roteiro:

- As sementes - Esta é uma obra dramática? Baseada num conto, ou numa novela, ou numa notícia de jornal? É a pesquisa sobre um personagem? Qual o tema? Qual o contexto social, pessoas, grupal. Heranças. - Raízes - Fontes usadas no trabalho, treinamentos (canto, dança, artes marciais, meditação, etc.). Fontes de pesquisa (leituras, entrevistas, oficinas). Limitações

---

<sup>108</sup> Programação disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13916\\_POETICAS+DO+AVESSO](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13916_POETICAS+DO+AVESSO), evento que aconteceu em janeiro e fevereiro de 2020. Apresentações, oficinas e reflexões em torno do conceito da Desmontagem - prática teatral na qual se compartilham elementos que compuseram os processos criativos percorridos durante a construção de espetáculos.

<sup>109</sup> Rosa Cuchillo: El Desmontaje (PERU) com a atriz Ana Correa do Grupo Cultural Yuyachkani e Evocando os Mortos, poéticas da experiência com Tania Farias, atriz do Coletivo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis.

<sup>110</sup> Processos Pedagógicos: Conferência Teatralizada, Demonstração e Desmontagem com Ana Correa do Grupo Cultural Yuyachkani (Perú), e Ator Presença e Rito com Tânia Farias Coletivo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis.

<sup>111</sup> Conversa em Desmontagem com Tânia Farias, Dinho Lima Flor e Rodrigo Mercadante.

<sup>112</sup> Ana Correa abre sua proposta de criação do roteiro com esta frase: "Un posible camino hacia la conferencia escenica o desmontaje".



e faltas (o que você superou? como resolveu?). Concepção plástica (objetos, vestuário e adereços). Espaço escolhido para a apresentação.

- Tronco - A obra foi criada para quem? (crianças, adultos, jovens ou algum público específico?).

- Frutos - Pessoais, sociais, grupais, acadêmicos e humanos.<sup>113</sup>

Como nosso tempo era muito curto, a oficina aconteceu em dois encontros, logo decidi selecionar o espetáculo *Caminho da Roça* e busquei, na medida do possível, responder às perguntas deste roteiro. Escolhi a cena em que a avó surge contando uma história para sua neta, utilizando alguns objetos de cozinha enquanto prepara um bolo, como ponto de partida. E, ao responder as perguntas, observei algumas questões que eram muito fortes: o que representa a figura da avó em minha vida (que também estava presente no processo de criação do espetáculo); a construção corporal desta personagem a partir da lembrança dos corpos das minhas avós; e também, a violência contra a criança, presente no conto *Passarinhos da Figueira*, que faz parte da peça, e que foi muito discutida pela equipe de criação do grupo *As Meninas do Conto*. E, o que selecionamos da cultura caipira para o espetáculo.

A partir destas escolhas e reflexões, elaborei o roteiro que não poderia durar mais que cinco minutos para a apresentação. Nos reunimos em pequenos grupos novamente para ensaiar e escolher uma das desmontagens para compartilhar. Minha proposta foi escolhida e apresentei para todo o grupo.

*Tentei a todo custo lembrar os nomes de minhas bisavós, mas não conseguia, precisei ligar para minha mãe e perguntar. Tinha a imagem delas muito forte em minha mente, algumas cenas da infância, mas não os nomes. A minha bisavó Dolores era corcunda e cega de um olho, uma figura dos contos de fadas. Foi bom nomear minha ancestralidade feminina.*

Um dos comentários que Ana Correa fez sobre meu exercício foi que, ao invés de falar das personagens e da música, eu deveria fazer a cena e cantar a música, que teria mais força. E outro: que eu deveria começar a desmontagem dizendo: “Sou Simone, filha de Devanir, neta de Angeles e Maiva, bisneta de Dolores e Josefina. Sou irmã de Cristiane, Cilene e Renata, e mãe de Helena.”

Ela disse que esta é uma forma tradicional das mulheres mapuche<sup>114</sup>, que fazem parte de um povo indígena Chileno, começarem uma fala, pois afirmam sua ancestralidade e sua ligação

<sup>113</sup> O roteiro teve livre tradução da autora.



com as mães e avós, assim como com a luta pelos direitos da mulher mapuche. E que eu deveria tomar emprestado delas essa fala para iniciar a desmontagem, para, no final, fazer a ligação com minha ancestralidade no momento da cena da avó.

Essa experiência mudou definitivamente minha compreensão sobre desmontagem. Pude ampliar meu olhar, conhecer uma possibilidade de processo de criação e, também, vivenciar uma prática.

Uma coisa que me tocou bastante nas experiências que tive, tanto assistindo as apresentações quanto participando das oficinas, foi a personalidade envolvida nas desmontagens. E que este era um dado forte na revelação do avesso da costura, pois imprime a forma única de cada atriz na relação com a criação de uma obra. E isso me inquietou muito, pois comecei a pensar sobre o que deveria revelar e como! Comecei do zero, não quis aproveitar nada do que tinha pensado, já que havia partido da criação de uma história para desmontar e não de uma obra para revelar através da desmontagem. "Desmontar é olhar para trás, encontrar estratégias, reconhecer resultados; desmontar é observar o processo a partir de seu fim, quando não se está mais vivendo." (WOLFFER, 2018, p. 74)

Comecei a refletir que a desmontagem deveria revelar a trajetória do Grupo *As Meninas do Conto* e que um único espetáculo talvez não comportasse toda esta história, percurso e escolha de procedimentos. Tinha o desejo de olhar para nossa intimidade nos processos de trabalho. Cada criação tinha algo único a revelar. Outra questão foi com relação às lembranças, e me perguntava o que lembraria? Principalmente as peças mais antigas do grupo. E, o que é relevante mostrar? E, tudo isso se tornava mais assustador ainda porque não há, na proposta da desmontagem, "nenhuma certeza, nenhum método, nenhum saber *a priori*." (DIEGUEZ, 2018, p. 10).

A partir da escrita do terceiro capítulo em que selecionei alguns dos espetáculos para analisar, comecei a visualizar algumas possibilidades. *A Princesa Jia e Por Que o Mar tanto chora*,

---

<sup>114</sup> Os mapuches são originários da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina. Mapuche é a junção de dois termos: “*Mapu*” (terra) e “*Che*” (gente). A maioria de sua gente habita a Patagônia chilena; os demais, a Patagônia argentina. É um povo hospitaleiro e amante da natureza. Sua população atual é de aproximadamente 700 mil indivíduos. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-781.html>. Acesso em: 28 set. 2020.



por serem nossos primeiros espetáculos. *As Velhas Fiandeiras*, pelos novos rumos da pesquisa narrativa e a linguagem do bufão. *BUUUU!! A Casa do Bichão*, porque foi nossa primeira experiência com uma convidada na direção, e eu me inauguro como dramaturga. E, *Caminho da Roça*, por ter sido construído a partir de um tema e não de uma história. Atuo como atriz nestes espetáculos, e todos foram feitos para crianças.

Decidi incluir uma narração de história na desmontagem, e escolhi *O espelho mágico*, um dos contos mais antigos de meu repertório, pois o conto há mais de 22 anos para os mais diversos públicos e situações.

Estruturei um roteiro pensando nos efeitos do tempo sobre minha trajetória, olhando para tudo isso hoje, daqui para lá, transitando entre presente e passado:

*re-vendo*

*re-lembrando*

*re-vivendo*

*re-sendo*

*re-montando*

Criei, então, uma sequência na qual eu passaria por todas estas peças e também pela história, fazendo cenas, comentando, usando os objetos, e, assim, fui costurando uma a uma, descobrindo como passar de uma para a outra, e, ao mesmo tempo, pensando no que revelar ou desvelar sobre cada experiência, projetando "[...] alguma luz sobre os labirintos poéticos que são aqueles mesmos tecidos, malhas, onde se alinhavam os pensamentos, esses que procuram fazer visível a experiência dos processos e destecer a memória com alinhavadas palavras." (DIEGUEZ, 2018, p. 10).

Depois de ensaiar algumas vezes, estruturando as passagens e falas, chamei o diretor Eric Nowinski para um ensaio e apresentei a desmontagem. Destaco alguns de seus comentários: "o texto inicial é mais descontraído, um bate-papo, não deveria parecer tão ensaiado; você deve tentar fazer tudo sozinha na desmontagem, e não depender de nenhuma voz off, ou efeitos de fora dela, pense em como adaptar as cenas que escolheu para realizá-las sozinha; tente equilibrar a energia necessária para o narrar e o fazer, entendendo o estado de



presença."<sup>115</sup> (informação verbal). Eric ainda falou que gostou do roteiro e de como eu estava encaminhando a performance.

Mas, eu não estava totalmente satisfeita com os caminhos, sentia que ainda faltava alguma coisa, mas não sabia exatamente o que era. Li e reli o roteiro, fiz outros ensaios, e não entendia o que me incomodava. Comecei a pensar que talvez houvesse pouca personalidade no roteiro, que eu deveria me desvelar mais como artista, lembrando e incluindo coisas que aconteceram comigo nos processos e que se conectavam com as criações e com o grupo.


Afinal quem sou neste grupo? E o que é este grupo para mim?

*Abri uma mala com vários objetos, adereços e figurinos do espetáculo A Princesa Jia e achei uma pequena caixa de madeira que era um brinquedo de meu filho Lucas. Quando fomos estrear a peça, pensamos que a cena da transformação da sapa em princesa precisaria de um efeito especial além das luzes. Eric Nowinski teve a ideia de fazer papéis picados caírem do urdimento. Então, ele criou uma traquitana com esta caixa que ficava presa numa vara próxima da musicista, e que, ao puxar uma cordinha, a tampa se abria e os papéis caíam. Funcionou por muitos anos. Também encontrei a roupa da sapa e lembrei que a primeira versão deste figurino foi feita com um edredom velho que uma das atrizes usava com sua cachorrinha. Tingimos o edredom, ele ficou todo manchado e funcionou super bem. Em 2002, a figurinista Silvana Marcondes gostou tanto do resultado que fez um figurino novo para a sapa a partir desta ideia.*

Então, fiz um esquema com duas colunas para cada peça, de um lado as **raízes**, as **sementes** e o **tronco**, e de outro os **frutos**, e, neste último, pensando especificamente nas personalidades. A partir deste mapa, tive muitas revelações e fui selecionando alguns destes frutos para incluir no roteiro.

E, como proposta de aprofundar este processo, parti para um momento de revisitação dos materiais dos espetáculos, objetos, figurinos, fotos, coisas guardadas, caixas de fotos e documentos, como se quisesse afofar minhas lembranças, para que assim, soltas, pudessem deixar escapar estas revelações. Bosi (2018), ao falar sobre as lembranças evocadas através dos objetos, classifica estes, que estão tão intimamente ligados à nossa identidade e a nossas experiências, como objetos biográficos: "Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade" (BOSI, 2018, P. 26).

<sup>115</sup> Informação Verbal dada no ensaio em fevereiro de 2020.



Colla e Hirson, em seu artigo *Desmontagem Cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena*, chamam este processo de revisitação dos objetos de: Mapear o Território: "[...] o que guarda minha história tridimensionalmente? O que seriam estes materiais? Imagens, textos, livros, objetos, músicas, vídeos, etc." (COLLA e HIRSON, 2018, p. 207).

Fui, deste modo, percebendo como minha história estava misturada com a dos espetáculos, e como eu guardava, cuidadosamente, com muito carinho, todo esse acervo. Vendo objetos que (re)existem há mais de 20 anos, compreendi que sou a guardiã da memória do grupo. Ao ver tantas lembranças sobre suas histórias, me perguntei por que havia escolhido o conto *O espelho Mágico* para representar minhas criações com a narração de histórias na desmontagem.

Não haveria outro? Qual seria?

Então decidi fazer um levantamento de meu repertório, e descobri que ele é enorme. Havia muitas possibilidades, tanto de histórias que já contei e que não conto mais como daquelas que conto há muito tempo, as não muito recentes e as que incluí no repertório recentemente. Mais de 180! Este é o centro de minha desmontagem, os contos! Afinal sou uma *Menina do Conto*...O que eles me provocam? Como trabalho com eles? O que acontece quando conto histórias?

Elas me levam a um estado de brincadeira, de ludicidade e de jogo, e conduzem-me a um lugar poético em mim. A minha inventividade e criatividade se expandem. E desejo

*Encontrei um bauzinho de couro que comprei num mercado quando fomos para o Piauí. Esta viagem foi muito importante em nossa trajetória, era a primeira vez que viajávamos com nosso trabalho. Lá, contamos histórias, conhecemos repentistas e fomos até uma aldeia indígena, tudo foi mágico. Quando retornamos, queríamos contar esta experiência para as crianças, então, transformamos esta viagem numa história que finalizava os encontros, nós como "marinheiras comerciantes", trazendo a experiência do vivido para contar. A história que criamos era mais ou menos assim: "Eu tenho um fusquinha e resolvi fazer uma viagem para o Piauí, enchi o carro de coisas e lá fui eu! Demorou muito para chegar, foi uma longa viagem, e quando finalmente cheguei naquela terra quente, numa noite muito escura, o pneu do carro quebrou, num lugar deserto, uma caatinga. Então eu olhei para um lado e nada, olhei para o outro lado e nada, para frente e nada. Olhei para trás e... vi uma casinha! Fui até lá e bati na porta. Esperei. Até que uma velhinha, bem velhinha abriu a porta e me recebeu muito bem, e lá eu dormi. No dia seguinte, antes de ir embora, ela deu um presente. Uma caixinha pequenininha (neste momento eu pegava o bauzinho) e ela disse: "Esta caixa está cheia de estrelinhas mágicas e você deve dar uma estrelinha desta para cada criança que ouvir suas histórias, para que elas sempre tenham muita sorte na vida!" Então, vindo para cá contar histórias eu me perguntava, será que alguma criança gostaria de ganhar uma estrelinha mágica? Ahhh, era um alvoroço!*



compartilhar esta experiência com quem escuta. Uma atriz totalmente influenciada pelas narrativas, que se deixa levar pelas palavras, mas que deseja levá-las a passear também. Então, convido-as a estarem no teatro comigo. Percebo que estas peças começam a se encaixar numa costura feita de histórias. Acho que são elas que contam e me costuram. E, a maneira como conto só é possível porque sou atriz, e a atriz se constituiu a partir da contadora de histórias que sou. A atriz opera no dispositivo do *como fazer* e a contadora de histórias no dispositivo do *ter/saber o que dizer*.

Assim, decidi que deveria terminar com as histórias em minha desmontagem e não começar por elas. Selecionei vários trechos de narrativas de meu repertório e fui costurando uma à outra: contos brasileiros, fábulas, contos de fadas, contos de povos indígenas, contos africanos, contos de ensinamento. E comecei a ensaiar, tentando descobrir uma maneira de passar de um para outro, utilizando objetos, canções e movimentos.

Criei uma obra que revisita toda uma trajetória, desvela procedimentos e, mais do que isso, me conduz a uma percepção mais alargada, mais ampla da *contadora-atuadora* que sou. Das tramas que criei, dos nós que dei, dos pontos que fiz. Percebo que o corpo do grupo *As Meninas do Conto* se estrutura em mim, e isso me traz contentamento.

A desmontagem me trouxe um novo olhar para este material riquíssimo que são os contos e que me alimentam como artista. Através deles, venho criando peças e contando histórias para crianças e adultos nos mais variados lugares: teatros, escolas, bibliotecas, praças, clubes, casas, ruas. Sempre me levando ao encontro do outro e me afetando por ele, buscando a poética única de cada narrativa, transitando entre teatro e narração de histórias.

*Quando criança, encantava-me olhar o avesso dos tecidos e das costuras. Alguns eram tão idênticos dos dois lados que me confundiam, gostava daqueles que logo mostravam suas diferenças. O avesso também revelava como os tecidos se juntavam, como se afinilava uma costura ou como se fazia uma pence, ou prega. Lembro que minha avó Angeles, que era costureira, dizia que era pelo avesso da costura que se reconhecia o gesto da costureira, e que era possível visualizar como eram esses pontos do lado "certo".*

Ao desvelar o avesso da costura, revelo os pontos feitos desta cosedura que pacientemente juntou os retalhos feitos de palavras, de gestos, de canções e de vozes. E pelo avesso, reconheço o outro lado. Esta desmontagem pretende revelar o avesso da costura desvelando alguns pontos, nós e pregas, e no verso da costura me vejo me vendo. Como a lenda chinesa que encontramos no prefácio do livro de Augusto Boal, *Jogos para Atores e Não-Atores*, quando Xuá-Xuá se percebe a si mesma, observadora e atuante, sendo, ao mesmo tempo, atriz e espectadora, ela se vê se vendo, era "espect-atriz" (BOAL, 2008, p. XX).

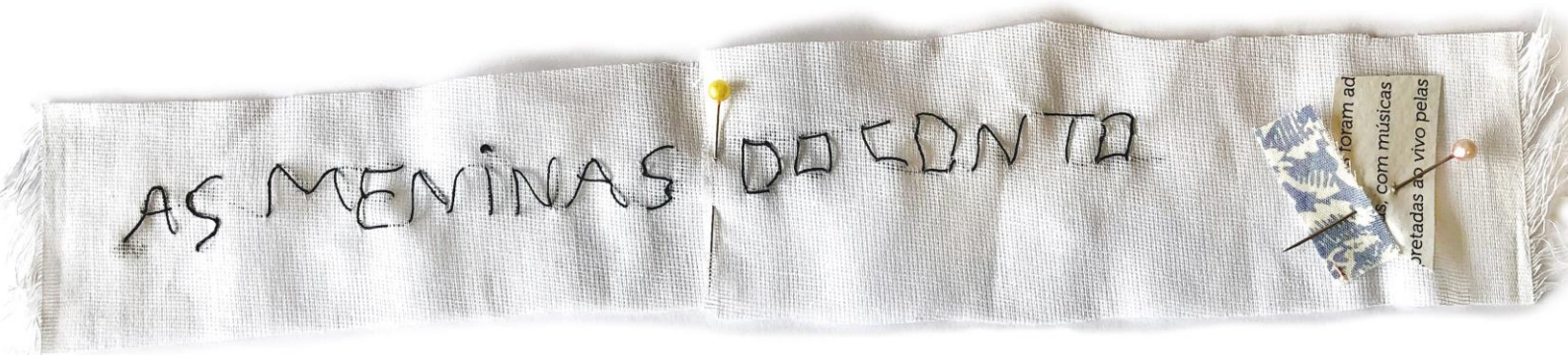
Abaixo o link do canal Casa da História do grupo *As Meninas do Conto*, onde disponibilizo a gravação da desmontagem que intitulo de *O avesso do avesso*. E também a gravação do conto que selecionei para montar.

**- Desmontagem: *O Avesso do Avesso***

<https://www.youtube.com/watch?v=jqPBGq5-yts>

**- Para ouvir: *O que não está à vista***

[https://www.youtube.com/watch?v=xqJTvy41r\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=xqJTvy41r_Q)



## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Às vezes você não se expressa claramente através do verbo, mas a tua emoção - embora você não expresse isso em palavras - tem toda uma vivência, e existe um diálogo interior. Como é a vida! Você pode estar sentado olhando o mar, e a sua vida, a sua crise, ou a sua alegria naquele momento, está latente dentro de você. E certamente a sua respiração - que você não ouve porque se distrai, ou porque ela é tão discreta - está produzindo o ruído que a mantém viva. Se você tem uma emoção mais forte, a sua respiração toda se altera também. Então não é só seu corpo que se desloca e faz um ruído ou um som, mas a sua respiração também. Volto a dizer: a inércia do silêncio só se faz na morte, porque aí, realmente, o ser humano zerou."<sup>116</sup>

Fernanda Montenegro



Durante o processo de pesquisa e escrita desta dissertação, trilhei um caminho muito diferente daquele vivido nestes 25 anos de dentro de um coletivo, em que o trabalho é construído na relação com as outras atrizes e equipe criativa. O teatro não é, e nunca será, um processo solitário, mesmo que estejamos sozinhas em cena. Mas na solidão da escrita, num primeiro momento, me senti num lugar silencioso, nada de ouvir as vozes das parceiras e parceiros que me modificaram, me transformaram e me questionaram. Da relação dos corpos que mesmo sem o som das vozes, dizem e afetam. Daqueles momentos em que dividíamos com as outras pessoas nossas dúvidas e incertezas, que muitas vezes não foram respondidas, mas só pelo fato de serem compartilhadas já nos “davam um chão”, um arrimo na busca das respostas.

---

<sup>116116</sup> Tonitruante - Fernanda Montenegro in PERDIGÃO, Andréa Bonfim, 2005, p. 205.

Aos poucos fui ultrapassando este silêncio e percebendo outros ruídos que sutilmente me diziam coisas. Outras vozes... Vindas de onde? Quem falava?

E, então, ao me colocar em estado de escuta, me ouvi. Acredito ter sido este o grande exercício desta dissertação. Silenciada da interposição das relações, já tão moldada pelo hábito, pude dar espaço para esta escuta mais apurada sobre minha trajetória como contadora de histórias e atriz deste grupo. Escutar nuances já adormecidas, respirações, emoções, pensamentos e perguntas. As minhas perguntas, minhas memórias, minha visão sobre esta trajetória e os procedimentos adotados. Confesso que não foi fácil me escutar, muitas vezes me embrenhei nas florestas de meus pensamentos e me perdi. Sem pedrinhas para jogar pelo chão, como fizeram João e Maria, e encontrar o caminho de volta. Comi os doces e entrei na casa da bruxa. Mas, consegui me livrar dela, fugindo da "inércia do silêncio", como Fernanda disse.

Se comecei esta dissertação com dúvidas sobre o que dizer, termino alargada, atravessada por toda esta experiência. Procurei apresentar o percurso trilhado pelo grupo *As Meninas do Conto* partindo da relação e do entendimento sobre memória, este potente instrumento humano de perpetuar o vivido e de recriar o lembrado.

Neste exercício mnemônico a partir de todos estes estudos e vivências fui evocando, rememorando, contando, memorizando, organizando, arquivando e redescobrimo. E se algumas partes foram lembradas é porque outras foram esquecidas, me parece que estamos sempre transitando entre lembrar e esquecer. Ou, algumas lembranças ficaram apenas silenciadas, como quando Bâ nos conta sobre o mito de *Maa Ngala* (criador de todas as coisas), que diz que todas as forças que compõe *Maa* (o homem) estão dentro dele, silenciadas, e no instante que decide falar, estas forças se movimentam, vibram e saem em forma de som. Portanto a palavra (*Kuma*) é força, vida, movimento, mesmo estando em repouso, em silencio num primeiro momento.

E assim, atravessada por estas múltiplas lembranças e esquecimentos, ao evidenciar os caminhos traçados d'*As Meninas do Conto* nesta dissertação, observei que foi fundamental o processo pelo qual nos apropriamos da linguagem da narração de histórias, e de como ela afetava suas integrantes. Esta pesquisa também me trouxe uma dimensão temporal destes 25 anos, não só por ter organizado toda sua memória, mas por compreender a importância deste



coletivo teatral que se inscreve na história dos teatros de grupo da cidade de São Paulo. Estou muito mais apropriada dos procedimentos adotados, das escolhas, e do teatro que fazemos.

O grupo, ao tomar contato com a linguagem da narração de histórias, partiu da experimentação e da observação para, então, codificar os elementos que considerava fundamentais: estudo da história, formas narrativas (projetada, dramatizada e interativa), apuro técnico na manipulação dos objetos e bonecos, precisão física e vocal, utilização da música como elemento narrativo, elementos da cultura popular, e o contar e fazer.

Verifico que estes *materiais* não estão presentes só nas narrações, mas também na maneira como *As Meninas do Conto* cria seus espetáculos, que se estruturam a partir da narrativa no jogo com todas as possibilidades lançadas. Cuidadosamente elas costuram, bordam, cortam e entrelaçam estes *materiais*, na busca de uma poética única que se reverbera em suas encenações e dramaturgia. Tendo como elemento fundamental as *contadoras-atuadoras*, que num processo colaborativo, junto à equipe criativa, são também autoras, contadoras e encenadoras de cada obra.

Outra característica marcante do grupo, evidenciada através da presente pesquisa, foi a de compreender que os estudos e adaptações dos contos, realizados para as narrações de histórias, conferiram a todas as nós, conhecimento sobre como organizar uma narrativa. Eles aguçaram e clarearam nossas percepções, e nos deram ferramentas acerca de como as *edições* dos contos deveriam ser realizadas para a criação dramaturgical.

E, na tentativa de explicitar toda a singularidade do grupo *As Meninas do Conto*, pude aferir, também, que a oralidade experimentada nas performances de narrações de histórias que leva a uma relação muito direta com o público, colocou as *contadoras-atuadoras* em estado de escuta constante. E este estado conduzia, do mesmo modo, as maneiras de narrar. Toda a poética do grupo *As Meninas do Conto*, se fundou a partir desta escuta. De como os gestos, as vozes, os objetos e as canções estimulavam os ouvintes e suas reações, perceptíveis ou não, que contribuíam a recriar, a cada instante, nossas formas de narrar.

E amplificadas pela escuta, o grupo *As Meninas do Conto* criou seu teatro narrativo como uma colcha de retalhos, um *patchwork*, repleto de transições entre narradoras e personagens, com trocas aparentes, poucos elementos cênicos, canções com funções narrativas e interações



com o público, o que possibilita um trânsito entre o tempo real e o tempo da ficção, gerando uma teatralidade expandida, solicitando que o público também se movimente e exercite sua imaginação. A *contadora-atuadora* se tornou o coração deste jogo para instaurar a teatralidade e, ao se relacionar diretamente com a plateia, solicita que ela transite entre verdade e mentira, entre lembrança e esquecimento, entre ficção e realidade. E diante dos olhos de todos, entra e sai da narrativa, e assim, o espetáculo vai sendo construído com os presentes.



Não só trilhei os caminhos da escrita e da pesquisa, mas também o de me afetar fisicamente, me lançando numa criação solo, coisa que nunca havia feito antes. Coloquei também em meu corpo esta pesquisa, me propondo a fazer uma desmontagem cênica sobre o processo do grupo, revelando o avesso da costura, buscando me compreender nestes movimentos, revelando particularidades e intimidades, coisas que talvez nunca tivesse "botado reparo" (CASCUDO, 2010, p. 84) se não fosse esta dissertação. Ao revelar para mim mesma os trajetos e procedimentos do grupo, percebo a importância dos contos neste caminho. Eles movem meu imaginário como atriz e contadora de histórias e é a partir deles que todo meu processo criativo se dá, descubro em mim uma maneira muito singular de criar esta poética.

Os contos me dizem coisas, me mostram caminhos, me fazem pensar, e afluem o desejo de narrá-los e de compartilhá-los com as pessoas, seja numa apresentação teatral, numa narração de histórias ou numa performance.

Outra descoberta, e essa não é só minha, se dá a partir da pandemia que o mundo está vivendo. Ninguém está livre dela, de povos indígenas a comunidades afastadas, todos e todas são afetados, mostrando o quanto os seres humanos deste planeta estão conectados. Este vírus escancarou as desigualdades e vulnerabilidades sociais. E nós artistas, estamos descobrindo novas maneiras de fazer nossa arte. Novas maneiras de criar através das plataformas, de dar aulas, de fazer peças, festivais, encontros e palestras, e de defender pesquisas acadêmicas. A apresentação desta desmontagem será feita através de um vídeo, portanto não terei a oportunidade de apresentá-la ao vivo, pelo menos neste momento. Não terei a chance de me conectar olho-no-olho com as pessoas que assistem e de ouvir as respirações. Nem de compartilhar meu suor e mostrar meu corpo, e sentir a presença dos outros corpos (saudades). Os odores, o clima, o espaço. Então do lado de cá, me exercitei com a ideia de tornar potente

o que ensaiei e preparei. Confiando totalmente no que sei sobre teatro, sobre histórias e sobre mim. Desejando que seja um encontro afetuoso com o outro, que nunca verei.

Meu desejo é que esta pesquisa possa servir como material de estudo e reflexão sobre processos criativos de teatro de grupo, teatro narrativo, teatro para a infância e juventude, assim como de narração de histórias. Que também possa servir a artistas contemporâneos que transitam entre estas linguagens, entre estes universos complexos e singulares que reivindicam uma artesanaria no fazer, o exercício constante da imaginação e uma disposição física na cena.

E para finalizar, tenho aqui em mim algumas perguntas que me inquietam: o que será deste grupo? Sobreviverá a estes novos tempos? Como criaremos a partir de agora? Continuaremos a fazer o que sempre fizemos? A tecer e destecer palavras?

E para além da questão da continuidade do grupo, no turbilhão das muitas constatações levantadas pela pesquisa, ouvi uma pergunta que ficou “lá no fundo” reverberando em mim, que é sobre a formação de artistas da cena que desejam narrar e se utilizar da palavra, da oralidade e de todas suas possibilidades como ferramenta criativa: como formar *contadoras-atuadoras*? Quais conhecimentos são necessários para realizar processos poéticos e estéticos a partir da palavra oral? O que o corpo na relação com a palavra pode despertar? Como o conto afeta cada artista em suas criações? Mas isto é uma outra história, quem sabe para um futuro próximo me aventuro a pesquisar os percursos formativos das contadoras de histórias.

Termino com uma antiga história<sup>117</sup> sobre este fazer e desfazer, que me traz a esperança de que enquanto houver alguém em algum lugar fazendo teatro ou contando histórias, o mundo não vai silenciar por completo.



<sup>117</sup> GIBSON e FRANKLIN. *Uma velha Tece*, retirado do livro *Uma história e uma história e uma história - contos dos contos da tradição oral* (GIBSON; FRANKLIN, 2019, p.16).

*Há muito tempo não se sabe quando. E em algum lugar não se sabe onde, existe uma caverna. Mesmo hoje com tanta tecnologia e meios de comunicação e de transporte ninguém nunca descobriu onde fica esta caverna. Nela mora uma velha, tão velha que seu rosto parece uma uva passa. Ela está vestida com uma roupa feita de couro cru, como antigamente as pessoas costumavam se vestir. E ela está sentada há mais de mil anos tecendo um manto para o búfalo, animal sagrado. Ela tece com paciência e habilidade, tendo como companhia um enorme cachorro preto - Shunka Sapa. Ele está sempre ao lado da velha que tece, lambendo as patas e observando todo o tempo.*

*De vez em quando, a velha precisa parar de tecer para cuidar do fogo que foi aceso há mais de mil anos. E, também, para mexer o caldeirão onde estão as sementes da terra. Esta panela está fervendo há muito tempo, desde que o fogo foi aceso. Em uma destas idas até o fogo, enquanto ela está de costas, Shunka Sapa, o cão, puxa um fio solto do manto tecido... e lá se vai todo o trabalho! A velha pacientemente começa tudo de novo.*

*Ainda bem que Shunka Sapa desmanchou todo o manto, pois se um dia ele for terminado, o mundo acaba, é o que acreditam os Sioux.<sup>118</sup>*

---

<sup>118</sup> Sioux povo indígena nativo americano. Segundo o senso norte-americano de 2010 existem cerca de 170 mil pessoas de origem sioux, que vivem em reservas em Montana, Nebraska, Dakota do Norte e Dakota do Sul. Sabe-se que outros vivem no Canadá. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/sioux/482508>. Acesso em: 17 de out. 2020.

## 6 - REFERÊNCIAS

ABREU, Alberto. *A Restauração da Narrativa*, In, **Revista O Percevejo**, nº 9, ano 8, 2000. PPGAC/UNIRIO.

ADELSIN. *Barangandão Arco-Íris 36 brinquedos inventados por meninos e meninas*. 2ª Edição, São Paulo, Peirópolis, 2008.

AMARAL, Ana Maria, *O inverso das coisas*. In, **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. nº1, ano 1, Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul (SCAR) e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza, 2ª Edição, Edição Bilingue Grego-Português, Ars Poetica, São Paulo, 1993.

AZEVEDO, Ricardo. **Armazém do Folclore**. São Paulo, Ática, 2000

AZEVEDO, Ricardo. **No meio da noite escura tem um pé de maravilha - contos folclóricos de amor e aventura**. São Paulo, Ática, 2002.

BÂ, Amadou, Hampaté. *A tradição viva*. In, MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Hauen. **Contaçon de Histórias, Tradição, Poéticas e Interfaces**. São Paulo, Edições Sesc, 2015.

BENNETT, Willian J. **O Livro das Virtudes - Vol. I**. Tradução The book of virtues. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. **Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. **Vol. 1. Magia e Técnica, Arte e Política**, Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1976.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2013.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não-Atores**. 12ª Edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. Campinas - São Paulo, Editora Unesp, 2003.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**. São Paulo, Perspectiva, 2009.

BOSI, Ecléa. **O Tempo vivo da Memória - ensaios de Psicologia Social**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2018.

- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Tradução Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1995.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator, da técnica à representação**. Campinas - São Paulo, Editora da Unicamp, 2001.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **O círculo dos mentirosos - Contos Filosóficos do Mundo Inteiro**. Tradução Cláudio Figueiredo. São Paulo, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13ª Edição, São Paulo, Global, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª edição, São Paulo, Global, 2002.
- CHAMLIAN, Regina. **Comadre Florzinha conta a Mula-Sem-Cabeça**. São Paulo, Editora Ática, 1997.
- COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo, Global, 2015.
- DETIENNE, Marcel. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Prefácio de Pierre Vidal-Naquet. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DIAS, Juarez Guimarães. **Narrativas em Cena - Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)**. Rio de Janeiro, Móbile, 2015.
- DIÉGUES, Ileana; LEAL, Mara. **Desmontagens - Processos de Pesquisa e Criação as Artes da Cena**. Rio de Janeiro, Editora Sete Letras, 2018.
- DIÉGUES, Ileana Caballero. *Des/tecer, des/montar, desvelar*. In, DIÉGUES, Ileana; LEAL, Mara. **Desmontagens - Processos de Pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2018.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo, Editora Hucitec, 2015.
- ESTÉS, Clarissa Pínkola, **Mulheres que correm com os lobos**. Tradução Waldéa Barcellos, 12ª Edição. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Rio de Janeiro, Editora Senac, 1988.
- GIBSON, Ana e FRANKLIN, Juliana. **Uma história e uma história e uma história - contos dos contos da tradição oral**. Rio de Janeiro, Folio digital, 2019.
- GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (org.), **Fomento ao Teatro - 12 anos**. 1ª Edição, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- GOUGAUD, Henri, **A árvore dos tesouros - lendas do mundo inteiro**. Tradução Maria do Rosário Pedreira, Lisboa, Gradiva, 1988.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm, **Contos de Grimm**. 3ª Edição, Belo Horizonte, Itatiaia, 2008.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro, Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo, Perspectiva e Edições SESCSP, 2009.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. São Paulo, Editora Artmed, 2018.

LEAL, Mara, **Memória e(m) performance - material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia, EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

LEAL, Mara, *O desvelar da pesquisa em artes, a desmontagem como procedimento artístico-pedagógico*. In, DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara, **Desmontagens, Processos de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2018.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Hauen. **Contação de Histórias, Tradição, Poéticas e Interfaces**. São Paulo, Edições Sesc, 2015.

MACHADO, Regina. **A Arte da Palavra e da Escuta**. São Paulo, Reviravolta, 2015.

MARTINEAU, Miriame. *a renovação do conto no Québec, entre oralidade "performada" e tradição "renovada"?*. In, TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Letícia L. **Narra-te Cidade, Pensamentos Sobre a Arte de Contar Histórias Hoje**. A Casa tombada, 2017.

MATOS, Gislayne Avelar; APOEMA, Keu. *A Construção do Texto Oral a partir do Texto Escrito*. In, TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Letícia Liesenfeld (Org.). **Narra-te Cidade, Pensamentos Sobre a Arte de Contar Histórias Hoje**. São Paulo, Editora A Casa Tombada, 2017.

MATOS, Gislayne Avelar. **A Palavra do Contador de Histórias**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

MATOS, Gislayne Avelar. *Nas asas da poesia, contação de histórias como linguagem artística*. In, MEDEIROS, Fábio H. Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen. **Contação de Histórias, Tradições, Poéticas e Interfaces**. Edições SESC, 2015.

MATOS, Gislayne Avelar. **O Ofício do Contador de Histórias**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

NUNES, Luiz Arthur. **Do Livro para o palco, formas e interação entre o épico literário e o teatral**. In: *O Percevejo*, nº 9, ano 8, PPGAC/UNIRIO, 2000.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução À Dramaturgia**. São Paulo, Editora Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª Edição, Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 2011.

PERDIGÃO, Andréa Bonfim. **Sobre o Silêncio**. São José dos Campos, SP, Editora Pulso, 2005.

PHILIP, Neil. **A volta ao mundo em 52 histórias**. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2009.

PHILIP, Neil. **Comentar Mitos e Lendas**. Porto, Dorley Kindersleu - Civilização Editores, 2007.

PUPPO, Maria Lucia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

QUILLICI, Cassiano Sydow; ANTUNES, Kika; VIACAVA, Luciana; GRANDE, Simone, **As Velhas Fiandeiras**. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2017.

ROMERO, Sílvio. **Contos Populares do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SARRAZAC, Jean-Perre, **O futuro do drama - escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução Alexandre Moreira da Silva, 1ª Edição, Porto, Campo das Letras, 2002.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. Tradução Tatiana Belinky. São Paulo, Summus, 1978.

TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Leticia Liesenfeld. **Narra-te cidade, pensamentos sobre a arte de Contar Histórias hoje**. São Paulo, A Casa Tombada, 2017.

THAIS, Maria. **Na Cena Do Dr. Dapertutto, poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916**. São Paulo, Perspectiva-Fapesp, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo - O exercício da imaginação**. São Paulo, Codex, 2002.

WOLFFER, Lorena. Cada performance é uma história. Tradução Mara Leal. In: **Desmontagens, Processos de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

## TESES

BARBOSA, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)**. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênica, na Escola de Comunicação e Artes, USP, 2009.

COLLA, Ana Cristina, **Da minha janela vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. Tese de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, 2003.

RUBIRA, Fabiana Ponte. **Dançando com o Minotauro nas Noites - Narração de Estórias e Formação Humana**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, USP, 2015.

TIERNO, Giuliano. **O narrador, considerações sobre a arte de contar histórias na cidade**. Tese de Doutorado apresentada ao programa do Instituto de Artes UNESP, São Paulo, 2016.

## TEXTO NÃO PUBLICADO

ABREU, Luis Alberto. **O narrador contemporâneo, considerações a partir do narrador de Walter Benjamin**. 2010 (texto não publicado).

## TEXTOS DISPONÍVEIS NA INTERNET

APOEMA, Keu. A Lenda do djeli/griô. Disponível em:  
<https://keu.apoema.art.br/2012/08/28/a-lenda-do-djeligrilo/>

ARISTÓTELES - **Sobre a alma**. Lisboa. Biblioteca de Autores Clássicos, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Disponível em:

<https://mega.nz/folder/88FVCbqK#Heay0BIZCI-A29hJjs0uLA> (2010).

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução Wanderlei Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação** (Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística), disponível em:  
<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> (2002).

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição Viva. In: KI-ZERBO, J. (editor) **História Geral da África I**. Brasília DF, UNESCO Brasil, Ministério da Educação do Brasil, Universidade Federal de São Carlos. Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod\\_forum/intro/hampate\\_ba\\_tradicao%20viva.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20viva.pdf) (2010).

PARIS, Andréa. O ato(r) responsável, o atuador da Terreira da Tribo. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas UDESC**. VI nº 22. Disponível em:  
<file:///C:/Users/Simone/Downloads/5090-14059-1-PB.pdf> (2014).

PLATÃO. Fédon (a imortalidade da alma). Tradução Carlos Alberto Nunes, **Livro de Domínio Público**, Disponível em:  
<https://portalconservador.com/livros/Platao-Fedon.pdf>

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. **A memória em questão, uma perspectiva histórico-cultural**. Campinas SP, In: **Educação & Sociedade, ano XXI**, nº 71, Julho/00. Disponível em:  
<https://www.cedes.unicamp.br/publicacoes/edicao/389> (2000).

TAKAYAMA, Luiz Roberto. Platão e a poesia de seu tempo, contra Simônides. São Paulo, In: **Revista de Filosofia Discurso - USP**. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119096> (2016).

TARTARUGA, Geraldo, **Assim me contaram... Assim vos contei - contos tradicionais**. Organização Giba Pedrosa e Henry Duarte, Candombe. Disponível em:  
<http://www.acervodastradicoes.com.br/projetos/livrocd/> (2010).

## VÍDEOS / ÁUDIOS

DESMONTAGEM - série de treze vídeos realizados pelos alunos da disciplina *Desmontagem Cênica como Estratégia de Reflexão e Criação do Artista da Cena*, oferecida no PPGADC/UNICAMP 2017.1, Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=tFrE5aEyVoM&list=PL1iP5y5\\_FcUen32lT8pBZnDRsT9F84CzC&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=tFrE5aEyVoM&list=PL1iP5y5_FcUen32lT8pBZnDRsT9F84CzC&index=1)

ENTREVISTA com Luiz Arthur Nunes. Entrevistador Victor Hugo Adler, 9ª Semana de Poesia da TV Escola (24 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=aW7t2DJ7l5Q>

LA Rebelión de los objetos. Ana Correa Grupo Cultural Yuyachkani, 2016. ( 1:33min.) Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV\\_dgI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI&feature=youtu.be)

PARA além da arte. Encontro com o artista Hassane Kouyaté. SP Escola de Teatro, 2013 (24 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8z1QegOa4eM>

QUAL é a minha cor? Criação, Mara Leal. Esta ação integra a pesquisa, Criação, Performance e Pedagogias, poéticas e políticas do corpo. Universidade Federal de Uberlândia, 2018 (38 min.). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=T-sYHH2QLLE>

ROSA Cuchillo. Ana Correa. Apresentação realizada na University's Brown International Advanced Research Institutes (BIARI), 2012. (45 min.) Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>

SOTIGUI Kouyaté, um griot no Brasil. Direção Alexandre Handfest. Produção, SESC TV, 2014. (57 min.) Documentário Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te\\_3pjI](https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjI)

TE Dou Minha Palavra - A Oralidade em Questão - Curadoria Simone Grande, Itaú Cultural, 2007, áudios de histórias. Disponível em:

<https://www.itaucultural.org.br/te-dou-minha-palavra>