UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

LUCIANO FLÁVIO DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS: UM OLHAR DE BRINCANTE SOBRE OS TEXTOS, PERSONAGENS E TRILHAS SONORAS DE UM BAÚ DE FUNDO FUNDO, COBRA NORATO E OS ORIXÁS

FLORIANÓPOLIS
2010

LUCIANO FLÁVIO DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS: UM OLHAR DE BRINCANTE SOBRE OS TEXTOS, PERSONAGENS E TRILHAS SONORAS DE UM BAÚ DE FUNDO FUNDO, COBRA NORATO E OS ORIXÁS

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Poéticas Teatrais.

Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro.
Co-orientadora: Prof.(a) Dra. Vera Collaço.

FLORIANÓPOLIS

2010

O48r Oliveira, Luciano Flávio de
Representações culturais no Giramundo Teatro de Bonecos: um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás / Luciano Flávio de Oliveira – 2010.
192 p. : il. ; 30 cm

Inclui Bibliografia
Orientador: José Ronaldo Faleiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2010.

1. Cultura Popular – 2. Iconografia. – 3. Teatro de bonecos. 4. Giramundo Teatro de Bonecos. – I. Faleiro, José Ronaldo – II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD: 791.53 – 20.ed.

LUCIANO FLÁVIO DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS: UM OLHAR DE BRINCANTE SOBRE OS TEXTOS, PERSONAGENS E TRILHAS SONORAS DE UM BAÚ DE FUNDO FUNDO, COBRA NORATO E OS ORIXÁS

Esta dissertação foi julgada e aprovada (com indicação oral para publicação) para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Poéticas Teatrais, em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 15 de dezembro de 2010.

_____
Profa Dra. Vera Regina Martins Collaço,
Coordenadora do PPGT

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

_____
Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro - UDESC
Orientador

_____
Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame - UDESC
Membro

_____
Prof. Dr. Rogério Santos Oliveira - UFOP
Membro

Florianópolis, 15 de dezembro de 2010

Ao Sr. Ubiracy Marques de Oliveira e a Sra. Joana Darque de Oliveira, meus amados pais. Ao Jordan Oliveira, médico cardiologista, que por tantos anos cuida do meu coração e de toda a minha família.

AGRADECIMENTOS

À bela natureza de Florianópolis, que me acolheu como um filho, energizando-me, protegendo-me e curando-me.

A Deus, Virgem Maria e Jesus Cristo. A Olodumaré, Iemanjá e Oxalá. A todos os santos, orixás e espíritos de luz que inundaram a minha vida de paz, saúde, amor e harmonia.

À UDESC por me aceitar no programa de pós-graduação em teatro e à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Aos meus queridos orientadores prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e prof.(a). Dra. Vera Collaço, que com muito amor e dedicação me guiaram pelo difícil caminho da pesquisa e do sucesso.

Aos professores doutores integrantes da banca de qualificação que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho: Valmor Níni Beltrame (Níni) e Luís Felipe Falcão, ambos da UDESC, e Eduardo França Paiva, da UFMG.

A todos os professores do PPGT que, com suas disciplinas, ajudaram em minha formação ética e intelectual: Milton de Andrade, Sandra Meyer, Vera Collaço, Níni e Isabel Orofino.

Aos professores da UFMG que me abriram as portas do mestrado, aceitando-me como aluno isolado em suas disciplinas: Ernani Maletta e Mariana Muniz.

Ao Rogério Oliveira, amigo e ex-professor orientador (UFOP), pelo acompanhamento, desde 2000, da minha formação intelectual, humana e profissional.

À Mila e Sandrinha, secretárias e amigas do PPGT: obrigado pelo carinho!

Ao Jordan Oliveira, que mesmo à distância, sempre me ofereceu suporte psicológico, físico e financeiro.

À minha imensa família, de modo particular aos meus pais e irmãos, pelo constante envio de pensamentos e energias positivas e também de orações.

A todos os amigos e profissionais do *Giramundo Teatro de Bonecos*, da *Escola Giramundo* e do *Museu Giramundo*, agradecimentos mais que especiais pelo acolhimento da minha pesquisa: a Beatriz Apocalypse e Marcos Malafaia, pelas informações preciosas e pelas entrevistas concedidas; ao Rogério Sarmento, pelos vídeos, textos, fotografias e trilhas sonoras carinhosamente selecionadas e enviadas a mim, em Florianópolis; a Carluccia, Rangel, Giuli, Paulo Emílio, Fabiano, Raimundo Bento e Rooney Tuareg.

À fantástica contadora de causos e de histórias Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins), por ter aberto as portas de sua casa, em Lagoa Santa, e me ter concedido uma entrevista adorável, cujas informações ajudaram-me a decifrar os segredos do *Giramundo*.

Ao Fábio Medeiros, amigo de residência e da vida, que me possibilitou importantes trabalhos e deixou de presente uma linda dissertação sobre o *Giramundo*.

Ao amigo e às amigas de moradia, e também da vida, que propiciaram ambientes tranqüilos e harmônicos de pesquisa: Maurício Biscaia, Andréia Paris e Eliana Camassola.

Aos amigos de Florianópolis, ao lado dos quais vivi momentos inesquecíveis: Mau, Fabito, Déia pequena, Eli, Éder, Giselly Brasil, Wellington Menegaz, Cléber Borges, Alex, Fabi, André Sarturi, Luiz Gustavo, Laédio, Emerson Cardoso, Pati e Saulo, Aline Quites, Rhaisa Muniz, Duda, Zupa, Régis, Gil, Ruan, Fred, Wagner, etc.

A todos os amigos de Minas Gerais, em especial à Taís Scaff, atriz-bonequeira, ao Marcelo, meu fisioterapeuta, e ao Álisson, meu professor de inglês e tradutor do resumo, um humilde e carinhoso muito obrigado!

Vai diminuindo a cidade / Vai aumentando a simpatia / Quanto menor a casinha / Mais sincero o bom dia / Mais mole a cama em que durmo / Mais duro o chão que eu piso / Tem água limpa na pia / Tem dente a mais no sorriso / Busquei felicidade / Encontrei foi Maria / Ela, pinga e farinha / E eu sentindo alegria / Café tá quente no fogo / Barriga não tá vazia
Quanto mais simplicidade / Melhor o nascer do dia

JOHN ULHÔA – Pato Fu
Simplicidade

[...] E ao chegar lá na roça, já não vi mais a paioça, era tudo taperar. [...] Não vi mais os pé de cana e nem um pé de banana. Tava tão triste o sertão. [...] Tô pagando os meus pecados, chorando, arrependido.

MESTRE ANDRADE - Goiás
Caboclo arrependido

RESUMO

Nesta dissertação observo de que maneira os artistas do *Giramundo Teatro de Bonecos*, grupo de Teatro de Animação de Belo Horizonte, Minas Gerais, se apropriaram de representações culturais brasileiras — tais como "causos" e histórias, canções, danças, falares e regionalismos lingüísticos, lendas, mitos, personagens, crenças, práticas, costumes e fazeres — para a elaboração/composição dos textos, personagens e trilhas sonoras dos espetáculos *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *Cobra Norato* (1979) e *Os Orixás* (2001). No primeiro espetáculo, que é analisado no capítulo de abertura, noto tanto em seu texto, quanto em sua trilha sonora, a figuração escrita e oral do modo de falar, de pensar e de viver típicos dos habitantes do interior de Minas Gerais. Além disso, percebo representações de músicas do cancioneiro popular que se encontram entranhadas no imaginário de muitos brasileiros: cantigas de roda, de trabalho, de diversão, cantigas satíricas, brejeiras e sentimentais e também uma congada. Não obstante, dentre os bonecos dessa peça observo a figuração de personagens fantásticos, de contadores de histórias, de caipiras, de figuras representantes da ditadura militar brasileira e do desejo de liberdade de expressão e de pensamento. Enfim, ainda neste capítulo inicial, trago os conceitos de representação, culturas e iconografia. Já no *Cobra Norato*, montagem examinada no segundo capítulo, o Brasil é exaltado pelo grupo mineiro, que também aprofunda seus interesses em relação às culturas mestiças nacionais e hibridiza — para a concepção de certos bonecos desta peça — formas do artesanato brasileiro com formas e idéias artísticas internacionais. Aliás, as categorias mestiçagem, mestiço, hibridismo e sincretismo são confrontadas com a iconografia desses bonecos. Ademais, *Cobra Norato* traz ainda simbolizações de criaturas lendárias e mitológicas que habitam a imaginação dos brasileiros, em particular dos nortistas. Sem demora, no seu texto aponto vários regionalismos lingüísticos característicos dos habitantes da região do Amazonas e deparo-me com superstições e crenças populares, "causos" e histórias de animais, e, novamente, com as censuras. Por outro lado, na trilha sonora desta peça, ouço cantigas como a toada e o chorado na viola, e vários ruídos que sugerem o mundo animalesco, extraordinário e irreal da floresta amazônica. Por último, em *Os Orixás*, peça estudada no terceiro capítulo, o *Giramundo* celebra as culturas afro-brasileiras. Ademais, se apropria de aspectos artístico-culturais, ritualísticos e mitológicos do culto aos orixás. Aqui, encontra-se representado um panteão mitológico de deuses afro-brasileiros, do qual extraí uma amostragem representativa da beleza e riqueza dos seus paramentos, indumentárias, armas e jóias, assim como das gestualidades recorrentes em suas danças e de suas relações com o cotidiano dos humanos. O texto de Álvaro Apocalypse nos conta sobre as origens, lendas, paixões e ritos de alguns destes deuses. Por sua vez, na trilha sonora desta peça, percebo a presença de cantigas, ritmos e instrumentos da umbanda e do candomblé; assim como escuto canções sincréticas oriundas do choque entre cultos afro-brasileiros com práticas e crenças cristãs, ameríndias e espíritas. Finalmente, a partir destas canções, o conceito de sincretismo é aprofundado.

Palavras-chave: Culturas no plural. Iconografia. Mestiçagem. Hibridismo. Sincretismo.

ABSTRACT

In this dissertation I observed the ways the artists of "Giramundo Teatro de Bonecos", group of puppet theater of Belo Horizonte city, Minas Gerais State, appropriated the Brazilian cultural representations — such as "causos" and stories, songs, dances, dialects and local accents, legends, myths, characters, beliefs, backgrounds, customs and "doings" — for the elaboration/composition of the texts, characters, and soundtracks of the shows "Um Baú de Fundo Fundo" (1975), "Cobra Norato" (1979) and "Os Orixás" (2001). In the first play, which is analyzed in the opening chapter, I noticed that not only in its text but also in its soundtracks, the oral and written figurations of the speaking, thinking and living ways of inland inhabitants of Minas Gerais State. Besides that, I noticed musical representations of the popular songbook that are deep-seated inside of the imagination of many Brazilians: nursery, work, leisure, satirical, mischievous and sentimental rhymes and also one "congada". Furthermore, among the puppets of the play "Um Baú de Fundo Fundo", I observed the figuration of unreal characters, of storytellers, of hickies, of characters of military Brazilian dictatorship and the desire for freedom of thinking and expression. At last, still in this initial chapter, I have brought the concepts of representation, cultures and iconography. In "Cobra Norato", montage analyzed in the second chapter, Brazil is praised by the "Giramundo" group, which goes deeper in its interests regarding hybrid national culture and mix — for the conception of some puppets in this play — forms of the Brazilian arts craft with international artistic shapes and ideas. Moreover, the categories miscegenation, mestizo, hybridism and syncretism are clashed with the iconography of these puppets. "Cobra Norato" brings us symbolizations of legendary and mythological creatures which inhabit Brazilian imagination, specially of the northern population. In "Cobra Norato" script, I pointed out several peculiar linguistic features of the inhabitants of the Amazon region and I came across superstitions and popular beliefs, "causos" and animal stories, and again with the censorship. On the other hand, in the soundtrack of this play I can hear songs like the "toada" and the wailing of the viola, and several noises that suggest the animalistic, extraordinary and unreal world of the Amazon jungle. Finally, in the "Os Orixás", play studied in the third chapter, "Giramundo" celebrates the afro-brazilian cultures. Therefore, the group appropriates artistic-cultural, ritualistic, mythological aspects of the cult to orishas. Here, a mythological pantheon of afro-brazilian gods is represented, from where I extracted a representative sampling of the beauty and richness of the accessories, clothes, weapons, jewelry, as well as gestures that occur in its dances and its relationships with the daily life of humans. Alvaro Apocalypse's text narrates to us about the origins, legends, passions and rites of some of these gods. In the soundtrack of this play, I noticed the presence of songs, rhythms and instruments of "umbanda" and "candomble"; as well as syncretic songs from the clash between afro-brazilian cults with christian, indigenous and spiritist beliefs. Lastly, from these songs on, the concept of syncretism is deepened.

Keywords: Cultures on the plural. Iconography. Miscegenation. Hybridism. Syncretism.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1, 2, 3: Cena do fantasma *Pano-de-prato* assustando o casal *Zé Adolfo* e Cecília; número de cortina com bonecos de fios e manipuladores à vista; e *Pescador* no Rio São Francisco 36

Imagens 4, 5 e 6: *Delegado, Libório* e *Soldado* e Dr. *Godofredo* (*Delegado*) espantado com o passarinho que vive livremente na cabeça do palhaço 38

Imagens 7 e 8: Carimbo da censura prévia da DCDP (folha 2) e corte na nona página do texto *Um Baú de Fundo Fundo* (1974-1975) 46

Imagens 9, 10 e 11: *Vovó*; *Moça-de-Fitas* e *Sanfoneiro*; *Pescador* (*Barranqueiro*) com barco e peixe 52

Imagens 12, 13 e 14: *Sanfoneiro* e fitas coloridas; *Sanfoneiro* e *Pererecas*; detalhe *Pepereca* 56

Imagens 15, 16 e 1 7: *Congadeiros*.....56

Imagens 18, 19 e 20: Desenhos de Júlio Espíndola: mecanismos de cabeça, de boca e de punho de um boneco de vara do *Giramundo* e representação da estrutura de um boneco de vara do grupo 58

Imagens 21, 22 e 23: *Mãe d'Água, Mãe d'Água* no fundo do Rio São Francisco e *Barranqueiro/Pescador* transformado em peixe e encantado pela lenda no fundo do rio.....63

Imagem 24: O fantasma *Pano-de-prato* e o palhaço *Libório*: história em quadrinhos 65

Imagens 25, 26, 2 7 e 28: Capiais: *Pescador* e *Zé Adolfo, Maria Cecília, Moça-de-fitas* e *Sanfoneiro*.....65

Imagem 29: Estudos de Álvaro Apocalypse para as árvores de *Cobra Norato* (1979).....74

Imagem 30: Ilustrações de Álvaro Apocalypse para o roteiro de *Cobra Norato* (1979): representação do casamento de Honorato com a Filha da Rainha Luzia.....76

Imagens 31, 32 e 33: *Boto, Joaninha Vintém* e *Mulheres da Roda de Mandioca*.....83

Imagens 34, 35 e 36: Estatueta "Litxokô": cerâmica carajá; *Cobra Norato* índio no barco e licocós: bonecos carajás 96

Imagens 37 e 38: *Filha da Rainha Luzia* e SANDRO BOTTICELLI. *O Nascimento de Vênus.* 96

Imagens 39 e 40: Detalhe do rosto do *Tatu* gente e *Mulher ajoelhada*, da região Baluba, Kinshasa, Zaire.....96

Imagens 41, 42, 43 e 44: Estudos de Álvaro Apocalypse: proporção para *Cobra Norato*; rascunhos do *Cobra Norato* mestiço, do *Cobra Norato* corpo de gente/rabo e *Cobra Norato* índio 97

Imagens 45, 46, 47 e 48: Projetos de construção do *Cobra Norato*, da *Filha da Rainha Luzia*, do *Pajé* e do *Vento*.....97

Imagens 49 e 50: Vistas frontal e superior do palco de *Cobra Norato*.....99

Imagens 51 a 65: *Tatu-de-bunda-seca, Jacaré, Caranguejos, Garcinha, Socó-boi, Florestão 1, Florestão 2, Árvores Comadres, Riozinho, Vento 2* e *Solzinho com vitórias-régias e inseto, Índios Mascarados, Índia 1, Índia 2* e *Índia 3*.....100

Imagens 66 a 69: *Cobra Norato* mestiço, *Cobra Norato* índio, *Cobra Norato* híbrido — meio gente meio cobra, *Cobra Norato* índio com cachimbo (detalhe do rosto).....108

Imagens 70 a 73: *Filha da Rainha Luzia* e detalhe do rosto desta personagem (*Cobra Norato* – 1979), *Filha da Rainha Luzia* e casal em sua residência (*Cobra Norato Aquático* –1995).....109

Imagens 74, 75 e 76: *Pajé* e *doentes*; *Pajé* incorpora *Onça Caruana* e *Obaluaê*, boneco/personagem de *Os Orixás* (2001).....109

Imagens 77 e 78: *Casal de bailarinos de cerâmica* e Cena da festança.....115

Imagens 79, 80 e 81: *Tatu* gente com viola e fitas coloridas; *Vênus* (1938), óleo sobre tela – Di Cavalcanti; Máscara africana esculpida em tronco de árvore 116

Imagens 82 e 83: *Cobra Grande* perseguindo *Cobra Norato* mestiço e *Beatas* rezando ao pé da imagem de Nossa Senhora.....118

Imagens 84 e 85: *Saci-Pererê* e *Saci-Pererê* roubando fumo.....121

Imagens 86 a 100: Assentamentos com símbolos de Oxalá, Exu, Katendê, Ogum e Xangô 138

Imagens 101 a 104: Estátuas tipo africanas: Olokun (o mar), Orumilá (o destino), Oduduá (a terra) e Obatalá (o Céu).....138

Imagens 105 e 106: Desenhos de Álvaro Apocalypse para o cenário das primeiras cenas de *Os Orixás* (2001).....138

Imagens 107 a 110: Cenário: montanha; Bonecos/personagens (pessoas): *Okurin*, *Obinrin* e *Neném* 138

Imagens 111 a 115: Estudos de Álvaro Apocalypse para os figurinos do orixá Ogum, dos dois habitantes de Irê que são decapitados por Ogum e dos humanos Okurin e Biri 141

Imagem 116: Esquema dos balcões de manipulação de *Os Orixás*.....153

Imagens 117 a 119: Estudos de mecanismo de manipulação de *Ialorixá* (téc. de balcão), de *Orungã* (téc. de balcão) e *Serpente*/*Oxumarê* (téc. de varas).....154

Imagens 120 a 123: *Ialorixá*; *Orungã* venta tanto que racha o barro: assim nasce a mulher; *Oxum* transforma-se em uma pomba branca e foge da prisão da pedreira; *Oxalá* tenta dominar os *eguns* 155

Imagens 124 a 129: Alguns bonecos/personagens manipulados pela técnica de varas: *Gavião*, *Galinha d'angola*, *Pomba*, *Caranguejo*, *Peixe Azul* e *Peixe Dourado*.....156

Imagens 130 a 133: Esboços de Apocalypse: *Nanã*, *Aroni* (22/11/2000), *Pomba* (15/03/2001) e *Exu*.....156

Imagens 134 a 148: *Oxalá*, detalhe do rosto e do cetro do pai dos orixás; *Iemanjá* e detalhe da coroa da rainha dos mares; *Oxóssi*, seu assentamento e detalhe do arco do caçador; a bela *Oxum* e detalhes dos seus paramentos.....159

Imagens 149 a 152: Bonecos/personagens: *Oxalá*, *Nanã* (uma de suas esposas), e seus filhos *Obaluaê* e *Oxumarê*.....161

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Os três níveis da análise iconográfica 62

Quadro 2: Relações dos orixás Oxalá, Iemanjá, Oxóssi e Oxum com certos elementos materiais e simbólicos.....158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO I - ESCULPINDO *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: E ESSE BAÚ NUNCA ACABA? 22

1.1 BREVE HISTÓRICO DO *GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS* 23
1.1.1 Do local para o universal: de Lagoa Santa para o mundo 24
1.1.2 Estamos a bordo: ouvindo causos de mineiros; olhando narrativas do *Giramundo*... 26

1.2 *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: PEÇA INFANTIL PARA CRIANÇAS E ADULTOS 30
1.2.1 Renovação do público e do espetáculo 33
1.2.2 Críticas a algumas frestas do *Baú* 34
1.2.3 Um baú pode esconder muitos segredos: o conceito de representação em relevo 36

1.3 REPRESENTAÇÕES CULTURAIS EM *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: MINEIROS, SUAS MINEIRICES E MINEIRIDADES 41
1.3.1 Texto, censuras e cesuras: na superfície, na "alma" e no fundo do *Baú* 45
1.3.1.1 Falares e regionalismos: adivinhas, provérbios, cantigas, causos e receitas de mineiros 49
1.3.2 Músicas, festas e alegria em *Pedra Furada*: representações sonoras em perspectiva 52
1.3.3 Personagens: lenda, fantasma e capiais 56
1.3.3.1 Iconografia: os bonecos do *Giramundo* também são obras de arte 58
1.3.3.1.1 *Mãe d'Água*: lenda ou mito? 62
1.3.3.1.2 À base de remendos, nasce um fantasma e vários capiais 64

2. O *COBRA NORATO* E O BRASIL REPRESENTADOS SOB A ÓTICA DO *GIRAMUNDO* 68

2.1 SOBRE AS IDÉIAS INICIAIS DE *COBRA NORATO*: TRANSPOSIÇÃO DA LINGUAGEM LITERÁRIA À LINGUAGEM CÊNICA 68
2.1.1 O *Cobra Norato* de Raul Bopp 75
2.1.2 A recriação textual "antropófaga" de Apocalypse 77

2.2 QUERIDOS SENHORES, NÃO AO PRECONCEITO! *COBRA NORATO*: UM TEATRO PARA ADULTOS 84
2.2.1 Músicas, trilhas e improvisações: Lindembergue Cardoso, maestro "tupiniquim", e o seu caso de amor com os bonecos 89

2.3 BONECOS/PERSONAGENS, IMAGENS E SUAS REPRESENTAÇÕES 95
2.3.1 Algumas iconografias, certas aproximações 101
2.3.1.1 *Honorato:* bicho, branco, mestiço ou índio? 101
2.3.1.2 *Pajé Paricá*, feiticeiro "indo-afro-brasileiro" e suas práticas sincréticas..... 109
2.3.1.3 *Casais de bailarinos de cerâmica*: a presença de Minas (regionalismo) num contexto nacionalista 112
2.3.1.4 O *Tatu gente* e suas matrizes africanas e modernistas 115
2.3.1.5 *Beatas* x *Cobra Grande*: catolicismo x crendice popular..... 117
2.3.1.6 "Pernetadas" a respeito do *Saci-Pererê*..... 119

CAPÍTULO 3 - OS ORIXÁS: DOS PANTEÕES AFRICANOS AOS FORMÕES DE BELO HORIZONTE..... 122

3.1 UMA RÁPIDA VIAGEM PELA ENCENAÇÃO AFRO-BRASILEIRA DO *GIRAMUNDO* 127
3.1.1 A história de um texto tecido por meio de mitos 132

3.2 SINCRETISMO RELIGIOSO NO TERREIRO DE *OS ORIXÁS*: SOBRE AQUILO QUE SE OUVE 144
3.2.1 Cantigas, coros e atabaques 145

3.3 SIMBOLISMOS NO ESPAÇO FETICHISTA DOS ORIXÁS: SOBRE AQUILO QUE SE VÊ 152
3.3.1 Bonecos/personagens, orixás e seus símbolos..... 157
3.3.1.1 *Epa Babá*, Oxalá! 160
3.3.1.2 *Odociaba*, Iemanjá! 162
3.3.1.3 *Okê caboclo*, *Okibambe*, Oxóssi! 163
3.3.1.4 *Ora iê ieô*, Oxum! 165

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 168

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 173

ANEXOS 183

ANEXO A – Corte da DPF na página 2 do texto *Um Baú de Fundo Fundo*..... 184
ANEXO B – Ficha técnica de *Um Baú de Fundo Fundo* (2010)..... 185
ANEXO C – Plano de luz realizado por Felício Alves para *Cobra Norato* (1979), mas com alterações recentes 186
ANEXO D – Ficha técnica de *Cobra Norato* (1979)..... 187
ANEXO E – Ficha técnica de *Cobra Norato* (2010) 188

ANEXO F – Lista de bonecos/personagens de *Cobra Norato* (1979) 189
ANEXO G – Ficha técnica de *Os Orixás* (2001) 190
ANEXO H - Lista de bonecos/personagens de *Os Orixás* (2001) 191

INTRODUÇÃO

> Às vezes, acho que temos duas culturas. Uma é a dos meios de comunicação, estabelecida, oficiosa [...]; outra é aquela produzida a partir de uma relação do homem com o seu meio, aquela cultura de testemunho. Uma é fácil de reconhecer e de localizar; outra você tem que garimpar, descobrir. Uma é a feita para o consumidor de cultura, a outra por necessidade daquela pessoa que faria aquele trabalho independente de qualquer coisa.
>
> **ÁLVARO APOCALYPSE**

Busco no relógio da memória a lembrança do primeiro espetáculo profissional de formas animadas a que assisti: o *Pedro e o Lobo*, do *Giramundo Teatro de Bonecos*. A apresentação aconteceu durante uma tarde, num auditório simples e com pouca estrutura de um colégio público de João Monlevade, Minas Gerais, no final da década de 1990. Encantei-me com os bonecos/personagens *Pedro, Avô, Caçador, Lobo, Gato e Pato*, que representavam instrumentos e timbres musicais do conto sinfônico e homônimo do maestro russo Sergei Prokofiev (1891-1953). Do mesmo modo, a forma alegre e descontraída pela qual os atores-manipuladores do *Giramundo* brincavam com os bonecos, assim como fazem os brincantes[1] do tradicional Mamulengo do nordeste do Brasil, foi encantadora.

Talvez tenha sido essa a primeira vez em que realmente vi, olhei uma representação teatral e refleti sobre ela. Parece redundante falar em ver e olhar, mas não é. Essas duas palavras expressam sentidos diferentes, de acordo com José Márcio Barros, antropólogo e professor adjunto do Departamento de Sociologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MINAS) e da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Para ele, o ver pode ser afirmado como atitude involuntária, marcada pela imposição das coisas sobre o sujeito. “Ver não exige vontade, basta se colocar à disposição,

[1] Os brincantes também se divertem durante as apresentações de outras manifestações culturais brasileiras, tais como o Bumba-meu-boi, o Cavalo Marinho, o Boi-de-mamão, etc.

não exige espessura ou profundidade, basta o registro espontâneo da superfície visível".[2] Pelo contrário, para olharmos algo, necessitamos ir além da visão. "O olhar é próprio daqueles que investigam, que se perguntam. [...] No olhar, o sujeito pensa, no ver se acomoda. [...] O olhar é, portanto, uma intenção de descoberta. [...] resulta e é resultado de nossa leitura sobre o mundo".[3] Em acordo mais uma vez com o antropólogo, a nossa leitura deve perpassar o texto escrito para entendermos e desvendarmos as estruturas simbólicas das linguagens, dos suportes, dos meios utilizados e das mensagens veiculadas. Assim, nesta dissertação, a linguagem artística principal é a do Teatro de Formas Animadas; os suportes são os bonecos/personagens, os textos e as trilhas sonoras dos espetáculos *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *Cobra Norato* (1979) e *Os Orixás* (2001); os meios são as imagens de memória, os vídeos, as iconografias (fotografias) dos bonecos/personagens, os textos, as trilhas sonoras e os livros e publicações relacionados a essas produções teatrais. As mensagens vinculadas referem-se àquelas incrustadas nos suportes, que também chamarei de representações culturais. Finalmente, importa mencionar que, destes três, somente o primeiro espetáculo foi acompanhado por mim, ao vivo, num teatro. Os outros dois, ademais do primeiro, foram assistidos, ouvidos e lidos, várias vezes, por meio de seus vídeos, trilhas e textos dramáticos.

Dessa forma, com olhares de encenador/pesquisador/brincante, e, às vezes, até mesmo com olhares de espectador, como no caso das análises iconográficas que farei de alguns bonecos/personagens desses espetáculos, observarei de que maneira o *Giramundo Teatro de Bonecos* se utilizou de representações culturais para a composição dos textos, personagens e trilhas sonoras de *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*. Além disso, apontarei para as principais diferenças existentes entre as encenações atuais de *Um Baú de Fundo* e o *Cobra Norato*, e as montagens de 1975 e 1979, respectivamente. Também serão mostradas as razões pelas quais se diz que essas duas montagens ajudaram a romper com o paradigma "teatrinho de bonecos", ou teatro de bonecos feito exclusivamente para crianças, em Belo Horizonte, quiçá no Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980. Ademais, levantarei certas etapas dos processos criativos das três montagens referidas para melhor compreender a absorção, por parte do *Giramundo*, de representações culturais mineiras, brasileiras e afro-brasileiras para a criação dos três suportes de tais montagens. Enfim, por processos criativos no Teatro de Formas Animadas, entendo as etapas de criação intelectual, artística e material que antecedem a estréia de qualquer espetáculo desse gênero. Nelas, as idéias iniciais são

---

[2] BARROS, José Márcio. *Duas ou três questões sobre o olhar*. Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural (2005). Módulo: Cultura e Mundo Contemporâneo – José Márcio Barros. Belo Horizonte: [s.n], 2005, p. 02. 32 p. Apostila.

[3] *Ibid., loc. cit.*

desenvolvidas; os textos são escritos e/ou adaptados para o palco; os bonecos/personagens são elaborados e confeccionados; os elementos visuais e sonoros do espetáculo são produzidos; e improvisações são utilizadas para a criação das ações cênicas e para o desenvolvimento interpretativo dos atores-manipuladores.

A presente pesquisa é de caráter qualitativo e de natureza exploratória e historiográfica. Para tanto, utilizo processos metodológicos como análises bibliográficas, documentais e pesquisas de campo. Além disso, descrevo cenas de vídeos e analiso imagens dos espetáculos, assim como depoimentos, desenhos e entrevistas do diretor Álvaro Apocalypse (1937-2003). Igualmente, para compreender e reconstruir algumas etapas dos processos criativos dos três espetáculos que constituem objetos de estudos deste trabalho, principalmente das montagens estreadas em 1975 e 2001, e também devido à escassez de fontes primárias sobre essas montagens, recorro, como fontes, a entrevistas concedidas por artistas que trabalharam ou que ainda trabalham no *Giramundo*, a saber: Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), residente em Lagoa Santa, Minas Gerais, ex-integrante e uma das fundadoras do *Giramundo*, ao lado do casal, já falecido, Álvaro Apocalypse e Maria Tereza Veloso Apocalypse (1936-2003). Madu trabalhou como artista bonequeira (construtora de bonecos) e atriz-manipuladora em *Um Baú de Fundo* Fundo (1975) e em *Cobra Norato* (1979). Além disso, escreveu, juntamente com Álvaro Apocalypse, o texto do *Baú*. De sua residência, presta serviços ao *Giramundo*, ajudando na manutenção dos bonecos, cenários e adereços desses espetáculos. Felício Alves da Silva, artista que ainda vive em Belo Horizonte, trabalhou como iluminador e cenotécnico nos espetáculos de 1975 e de 1979. Beatriz Apocalypse, filha do casal Apocalypse, é uma das atuais diretoras do *Giramundo*. Junto com Marcos Malafaia, também um dos diretores atuais da companhia mineira, foi a responsável pelas remontagens de *Um Baú de Fundo Fundo*, em 2002, e *Cobra Norato*, em 1995, e também pela montagem de *Os Orixás*, em 2001. A transcrição das entrevistas encontra-se no CD anexado a esta dissertação. Ademais, nos anexos deste trabalho encontram-se as fichas técnicas, as listas de bonecos/personagens e outras informações sobre os espetáculos aqui trabalhados.

As entrevistas, inevitavelmente, trazem a marca do entrevistador. Assim, por mais imparcial que este tente ser, o que é muito difícil, elas ainda estariam impregnadas com o seu olhar sobre o objeto de análise. Ou seja, o objeto, antes mesmo da realização das entrevistas, já estaria marcado por questões subjetivas que, de certa maneira, podem influenciar e direcionar algumas respostas dos entrevistados. E isto é um problema. O que fazer, então? Não utilizá-las, mesmo constituindo fontes imprescindíveis para o trabalho? Segundo

Alessandro Portelli, importante pesquisador da História Oral italiana, "a entrevista [é] vista cada vez mais como, não apenas, um processo essencial de recolhimento de informações, senão também como encontro politicamente significante, uma situação de aprendizagem e um 'experimento em igualdade' tanto para o informante como para o entrevistador".[4] Ademais, é importante lembrar que os artistas do *Giramundo* escreveram muito pouco sobre si mesmos e, do mesmo modo, são raros os escritos sobre as suas experiências estéticas e teatrais na qualidade de membros desse grupo, principalmente acerca dos três espetáculos estudados. Como podemos observar nas referências bibliográficas desta dissertação, em relação às fontes primárias, durante os quarenta anos de história da companhia mineira, somente dois livros foram publicados pelo artista plástico e diretor Álvaro Apocalypse: *Dramaturgia para a nova forma da marionete* e *Memorial (memórias recentes de um velho louco por desenho)*. Além do mais, um único artigo foi publicado sobre a história da companhia, escrito pelo diretor Marcos Malafaia: *Giramundo: Memórias de um teatro de bonecos*. Esses documentos, apesar de serem fundamentais, são insuficientes para entender a maior parte dos processos criativos de *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás* e também para analisar esses espetáculos do ponto de vista cultural. E são nos processos criativos que encontramos boa parte da gênese dos espetáculos do *Giramundo*: as escolhas estéticas e os desejos dos artistas ao iniciarem um novo trabalho; as matrizes artístico-culturais que foram referências para a construção/elaboração dos bonecos/personagens, dos textos e dos elementos visuais e sonoros dos espetáculos; etc. Por isso, mesmo que eu me arrisque a romancear alguns itens importantes desta dissertação, justifica-se a utilização das entrevistas, e, conseqüentemente, a necessidade de narrar e descrever parte dos processos mencionados. Logo, as entrevistas coletadas durante a pesquisa de campo têm valor como fonte historiográfica. E ninguém melhor para relatar a história de um grupo de teatro ou os objetivos de determinadas montagens teatrais do que os próprios integrantes deste grupo e os profissionais que "atuaram" nessas montagens.

Ainda no que tange aos procedimentos metodológicos, a fim de coletar fontes primárias e secundárias de pesquisa, várias visitas técnicas foram feitas ao *Museu Giramundo* e à sede do grupo — ambos localizados no Bairro Floresta, em Belo Horizonte —, ao Memorial Álvaro Apocalypse — situado na biblioteca da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) —, e à Biblioteca Pública Estadual Luiz de

[4] PORTELLI, Alessandro. *História oral italiana: raízes de um paradoxo*. (Artigo). Trad. de Rinaldo José Varussa. In: Revista Tempos Históricos - Programa de Pós-Graduação em História e do Curso de Graduação em História da UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná). Marechal Cândido Rondon, PR: Tempos Históricos, 2008. ISSN 1517-4689, Vol. 13, 2008, pags. 13-37, p. 04.

Bessa — com sede na capital mineira. Estas fontes serviram de material complementar às quatro grandes angulares teóricas recorrentes nesta pesquisa: a primeira constitui as obras cujos autores contribuem para o entendimento dos estudos culturais. A segunda angular refere-se à História Cultural (no Brasil e na América Latina) e à História do Brasil. Já a terceira, mais rara, relaciona-se ao Teatro de Formas Animadas. Por fim, a quarta angular diz respeito ao teatro de atores, em que foram enfatizadas as correntes que se debruçam sobre a história do teatro, sobre os processos criativos teatrais, sobre encenação e técnica cênica (elementos visuais e sonoros do espetáculo).

Nesta pesquisa observo a cultura como um substantivo no plural: culturas. Por serem dinâmicas, estarem incessantemente em deslocamento e sempre inventarem novas linguagens e expressões, as culturas são complexas, são categorias conceituais abertas e passíveis de serem rediscutidas. Por isso, para examinar assuntos referentes às representações culturais no *Giramundo*, escolhi, respectivamente, dentre os mais de trinta espetáculos do grupo, *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*. A escolha do *Baú* se deve à atmosfera lúdica e mágica do espetáculo, que é apreciado tanto pelo público adulto quanto pelo infantil, e à conseqüente figuração de personagens caipiras, de cantigas de roda e de danças, como a Congada, que fizeram ressurgir em mim, quando a ele assisti, em Ouro Preto, no início dos anos 2000, lembranças do meu imaginário infantil. Em relação ao *Cobra Norato*, o principal e o mais premiado espetáculo do *Giramundo*, o grupo mineiro contribuiu, sobremaneira, para o desenvolvimento e para a divulgação de novas técnicas e métodos de construção e de manipulação de bonecos. Além disso, ajudou a divulgar, para muitos países, as culturas nacionais, valorizando a mestiçagem étnico-cultural do Brasil. Por último, em *Os Orixás*, o *Giramundo* alcançou a primazia técnica de construção e de manipulação de bonecos, aprofundou as pesquisas relacionadas às formações étnico-religiosas do povo brasileiro e representou a contribuição dos escravos africanos para as culturas do Brasil, principalmente o sincretismo religioso.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos: 1- *Esculpindo Um Baú de Fundo Fundo: e esse Baú nunca acaba?*, 2- *O Cobra Norato e o Brasil representados sob a ótica do Giramundo* e, 3- *Os Orixás: dos panteões africanos aos formões de Belo Horizonte*.

O primeiro capítulo está subdivido da seguinte forma: 1- *Breve Histórico do Giramundo Teatro de Bonecos*, 2- *Um Baú de Fundo Fundo: peça infantil para crianças e adultos* e, 3- *Representações Culturais em um Baú de Fundo Fundo: mineiros, suas mineirices e mineiridades*. Aqui, observo, em especial, os conceitos de representação e de culturas, que constituem a espinha dorsal da dissertação, perpassando todos os capítulos.

Também clareio as idéias de texto e de personagem (no Teatro de Animação) que foram adaptadas ao contexto deste trabalho. Por fim, exemplifico e analiso as principais representações culturais que ocorrem no texto, nos personagens e na trilha sonora de *Um Baú de Fundo Fundo*, como, por exemplo, os cortes no texto feitos pela censura mineira, receitas de assados, falares de personagens caipiras, causos de fantasmas, brincadeiras na pracinha da cidade, cantigas do romanceiro popular, etc. Enfim, para as análises das imagens, fez-se necessário um breve estudo sobre o conceito de iconografia.

Já o segundo capítulo é inteiramente voltado à análise das representações culturais constantes no espetáculo *Cobra Norato* e subdivide-se em: 1- *Sobre as idéias iniciais do Cobra Norato: transposição da linguagem literária à linguagem cênica*; 2- *Queridos senhores, não ao preconceito! Cobra Norato: um teatro para adultos*; e 3- *Bonecos/personagens, imagens e suas representações*. Começo por um exame do poema homônimo de Raul Bopp, a fim de compreender a "antropofagia" (adaptação) textual realizada pelo diretor Álvaro Apocalypse e as motivações que levaram o *Giramundo* a montar o *Cobra Norato*, assim como para ter uma idéia dos principais procedimentos metodológicos utilizados pelo grupo. No item seguinte, apontamos para a hipótese do rompimento com o paradigma "teatrinho de bonecos, nas décadas de 1970 e 1980. Pressupõe-se que o *Giramundo*, junto com outros importantes grupos teatrais brasileiros, a partir, principalmente, do espetáculo *Cobra Norato*, tenha auxiliado no rompimento com as idéias de textos e teatro de bonecos exclusivos para crianças. Ainda no segundo item, passo à análise da trilha sonora desse espetáculo e ouço expressões tupis-guaranis; *nhengatus*; canções e ruídos diversos, como um acalanto (cantiga de ninar), um chorado na viola, uma canção religiosa, sons e gritos da floresta amazônica, e assim por diante. Por último, no terceiro item, levanto as matrizes artístico-culturais — tais como as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha de Minas Gerais; licocós dos índios carajás brasileiros; máscaras, pinturas e esculturas africanas — utilizadas pelo *Giramundo* para a confecção dos bonecos/personagens chaves de *Cobra Norato*. Conseqüentemente, chegamos às categorias conceituais mestiçagem, mestiço, hibridismo e sincretismo. Em seguida, a partir desses conceitos, fiz um estudo iconográfico e simbólico dos seguintes bonecos/personagens: *Cobra Norato* (ou *Honorato*), *Cobra Grande*, *Saci-Pererê*, *Pajé Paricá*, *Casais de bailarinos de cerâmica*, *Tatu* e *Beatas*. Destes, os três primeiros são figurações de lendas e mitos que povoam a imaginação dos brasileiros, de forma especial dos que vivem no norte do país.

No terceiro e último capítulo, realizo análises das representações das culturas afro-brasileiras presentes no espetáculo *Os Orixás*: mitologias, ritos, simbologias, cantigas, ritmos

e toques de atabaques, danças e coreografias dos orixás, linguagens e crenças religiosas diversas. Também são três os itens desenvolvidos: 1- *Uma rápida viagem pela encenação afro-brasileira do Giramundo*; 2- *Sincretismo religioso no terreiro de Os Orixás: sobre aquilo que se ouve*; 3- *Simbolismos no espaço fetichista dos orixás: sobre aquilo que se vê.* No primeiro item, além de elencar os desejos dos artistas do *Giramundo* ao decidirem montar *Os Orixás*, em 2001, analiso as seleções e escolhas mitológicas feitas pelo diretor Álvaro Apocalypse para tecer o texto do espetáculo. Já no segundo item, examino as estruturas rítmicas e os objetivos de algumas cantigas de *Os Orixás*. Ademais, percebem-se, em algumas dessas cantigas, evidências de um sincretismo entre crenças religiosas indígenas, cristãs, espíritas e afro-brasileiras. Assim, o conceito de sincretismo religioso, que foi pincelado no segundo capítulo, é retomado e expandido. Finalmente, no último item, pondero sobre as principais características iconográficas dos bonecos/personagens Oxalá e Oxóssi (orixás masculinos) e Iemanjá e Oxum (orixás femininos), a saber: simbologias, saudações (*orikis*), indumentárias e armas utilizadas, cores, gestualidades, paramentos, etc.

Para encerrar este preâmbulo, retomo a idéia do olhar e magicamente a transformo em metáfora, como faz o palhaço *Libório* do espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo*. Em dado momento foi preciso tirar os olhos para descobrir o que havia entre as linhas dos textos dos espetáculos do *Giramundo*. Outra vez foi necessário emprestar os óculos aos ouvidos para que se compreendesse o que exclamava uma voz solitária nas trilhas sonoras escutadas. Em outro momento se fez urgente a troca das lentes pelas mãos, pelas narinas e pelos lábios para que se captasse algo mais que a beleza plástica dos bonecos/personagens que nesta dissertação se encontram representados. Enfim, muitas questões foram observadas. Outras se calaram e continuam sem resposta. Entretanto, descubro certas coisas com esta pesquisa. Uma delas, óbvia, é que existem muitas verdades. Logo, se existem tantas verdades, qual delas é a mais absolutamente verdadeira?

CAPÍTULO I – ESCULPINDO *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: E ESSE BAÚ NUNCA ACABA?

> O Homem distingue-se dos homens. Nada se diz de essencial acerca da catedral se apenas falarmos das pedras. Nada se diz de essencial a respeito do Homem se procurarmos definí-lo pelas qualidades humanas.
>
> **SAINT-EXUPÉRY**

Aprendi na *Oficina Processos no Teatro de Bonecos*, oferecida pelo *Giramundo Teatro de Bonecos* em sua escola em 2008, anotando no meu inseparável caderno, e também lendo o livro *Construção Artesanal de Bonecos*,[5] que para se esculpir e trabalhar uma madeira, digamos, para se fazer "um baú" ou boneco, algumas ferramentas básicas são necessárias: martelos, alicates, serrote, chaves de fenda e de boca, estilete, arco de serra, limas, grosas, formões, grampeador, tesoura, pincéis e tornos. Dentre as principais máquinas estão a perigosa serra tico-tico (de mão e de mesa), a não menos danosa serra de fita, a barulhenta furadeira de mão e de bancada, o estridente esmeril e os poluidores compressor e lixadeira. Por esse motivo os alunos têm que se resguardar com os seguintes equipamentos de segurança: luvas grossas, óculos e máscaras. E se possível um par de protetores auriculares. Além disso, para o sucesso das construções são necessários instrumentos de medida que garantem o rigor na medição das peças e também na suas concepções e montagens. São eles: esquadros, metro, nível, prumo, réguas, transferidor e trena. Como matéria-prima básica pode-se utilizar madeiras (pau-marfim, cedro, caixeta e pinho de riga, etc.), tintas, colas diversas (branca, contato, araldite, contato de isopor, super bonder e durepox — que não é cola mas serve como tal), couro, estopa, fitas adesivas, barbantes e cordas, papéis e cartões, policarbonato e tecidos. Por fim, outros materiais servem como auxiliares: arruelas, borboletas, gamas, lixas, parafusos, pitões, pregos e porcas.

Ufa! Como é difícil ser construtor e manejar adequadamente as múltiplas ferramentas de trabalho de uma oficina. Por isso deixo essa função para os amigos do *Giramundo*. Particularmente, prefiro percorrer — enquanto viajante pesquisador —, a proa, o calado, o casco, a popa, a chaminé, a ponte e o convés da história da grande nau *Giramundo Teatro de*

[5] GIRAMUNDO (Teatro de Bonecos). *Construção Artesanal de Bonecos*. Projeto "Manual do Marionetista" — apoio de Pesquisa VITAE. [S.l.], [s.n.], [198-?], p. 16.

Bonecos. E notar, no meio dos caminhos e trilhas andadas, mais do que pedras, musgos e encharcadiços: também vejo bichos e flores, de variadas espécies. Da mesma forma, interesso-me por ouvir causos, choros de alegrias e apelos de alguns tripulantes dessa grande embarcação. Ademais, investigarei os cantos mais recônditos dos baús de um texto que foi tecido para encantar crianças e adultos e também para criticar a opressão e a ditadura dos que detêm o poder. Além disso, quero escutar as trilhas, as músicas e os falares e dançar os ritmos e as cores do interior de Minas Gerais. E, finalmente, ouvir os causos de fantasmas, lendas e capiais (caipiras) mineiros.

1.1 BREVE HISTÓRICO DO *GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS*

Escrever sobre o *Giramundo* não é tarefa fácil, pois já são quase 40 anos de rios, lagos e mares navegados. Dessa feita, noto a montagem de mais de trinta espetáculos: tanto no Brasil quanto em alguns países da Europa. Assim, o risco de extravios e afogamentos é enorme.

De fato, apesar de serem poucas as publicações — tanto científicas quanto primárias — sobre a companhia, existem inúmeros materiais disponíveis sobre ela, principalmente nos arquivos do *Museu Giramundo*[6]*:* textos teatrais, *clippings* jornalísticos, *folders*, programas de espetáculos, desenhos, esboços, rascunhos, anotações em diários, CDs e DVDs contendo imagens das montagens, etc. Ademais, nesse museu, encontrei expostos mais de 850 bonecos, figurinos, cenários, objetos de cena e adereços das produções realizadas.

Alguns pesquisadores e críticos de arte já escreveram sobre a história do grupo. No entanto, determinados escritos continuam inéditos, guardados a sete chaves nos rincões das caixas e malas do *Giramundo*. O que farei, então, é apontar para o leitor, mesmo que de forma sucinta e correndo o risco de omissões, os fatos mais relevantes dessa história, que é tão importante para o teatro de formas animadas brasileiro. Logo, para tecê-la utilizarei o artigo *Giramundo: memórias de um teatro de bonecos* (2006) de Marcos Malafaia[7] e o texto inédito

[6] O *Museu Giramundo* fica na Rua Varginha, nº 245, Floresta, Belo Horizonte/MG. CEP: 31110-130. Nos últimos três anos o visitei diversas vezes para coleta de material de pesquisa.

[7] Marcos Malafaia nasceu em Belo Horizonte, em 1965. Possui formação em Sociologia, com curso de especialização em Arte-Educação. Trabalha no *Giramundo* com atividades na área administrativa, como diretor, e nas áreas de direção de arte, criação de bonecos, ensaios e na vice-presidência do *Museu Giramundo*, auxiliando no planejamento estratégico. Além disso, é professor e um dos coordenadores da *Oficina Teatro de Bonecos* oferecida pela *Escola Giramundo* (MALAFAIA, Marcos. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 30 de jul. de 2009.). Observo que as entrevistas ao longo deste capítulo, bem como dos próximos serão colocadas, na primeira citação de forma integral, depois optarei, para ser breve, em colocar o

Giramundo Teatro de Bonecos (2001) de Márcio Sampaio.[8] Além disso, recorrerei à dissertação *Fronteiras invisíveis e territórios movediços entre o teatro de animação contemporâneo e as artes visuais: a voz do pincel de Álvaro Apocalypse* (2009) de Fábio Medeiros,[9] que faz um apanhado completo sobre a trajetória do grupo e de seu principal comandante. Também usarei a obra *Memorial* (1981), de Álvaro Apocalypse, de recortes de jornais e de trechos das entrevistas, sendo que estas se encontram disponibilizadas no CD anexado a este trabalho.

1.1.1 Do local para o universal: de Lagoa Santa para o mundo

As primeiras incursões do *Giramundo Teatro de Bonecos* ocorreram nos idos da década de 1960, em Lagoa Santa, pequena cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. Destarte, pelas mãos firmes que seguram os remos, pelas bússolas e pelos astrolábios mágicos dos "remadores", artistas plásticos e professores da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Álvaro Brandão Apocalypse (1937-2003), Maria Tereza Veloso Apocalypse (1936-2003) e Maria do Carmo Vivacqua Martins (1945), a Madu, o *Giramundo* começou a navegar: "- Madu, venha ver uma coisa... disse Álvaro [...]. '- Um boneco!' surpreendeu-se Madu. Tereza, [que estava próxima] riu, linda e só. O relógio marcava 1970: pode ser esta uma versão do nascimento do Giramundo." (Malafaia, 2006, p. 182).

Segundo Malafaia (2006) o *Giramundo* sempre esteve ligado ao trabalho e pensamento de Álvaro Apocalypse: artista plástico, ilustrador, diretor de teatro, cenógrafo, professor, muralista, museólogo e publicitário. Entretanto, ao lado desse grande artista, uma espécie também de "Gepeto à brasileira" (Medeiros, 2009, p. 19), nascido na mineira Ouro Fino, sem cessar — e incondicionalmente — estiveram Tereza Apocalypse, a sua eterna e amada esposa, e Madu, "filha adotiva", oriunda da Escola de Belas Artes.

---

nome do entrevistado, o ano em que realizei a entrevista, e no final a palavra entrevista – exemplificando: MALAFAIA, 2009, entrevista.

[8] Márcio Sampaio nasceu em 1941, na cidade de Itabira/MG. É artista plástico, crítico de arte, curador, professor e escritor. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1959. Participou da criação do Suplemento Literário de *Minas Gerais* (1966), tendo sido responsável pela crítica de arte desse periódico até 1972. Como crítico de arte atuou também no *Diário de Minas* (1965), Revista *Minas Gerais* (1969) e no Semanário *Ars Média* (1975). Disponível em: <http://www.comartevirtual.com.br/ msampaio.htm>. Acesso em: 28 jan. 2010.

[9] Fábio Henrique Nunes Medeiros é doutorando em teatro pela ECA/USP e Mestre em Teatro pela UDESC.

Para o comandante Apocalypse (1981), o *Giramundo* nasceu da idéia de se estudar o teatro de bonecos como linguagem cênico-visual, ou seja, como maneira de se pesquisar a forma em movimento.

Quanto ao lugar onde o grupo, até então um pequenino barco, inicialmente lançou âncoras, foi numa casa de campo na também pequenina Lagoa Santa. Bia Apocalypse, irmã de Álvaro, moradora dessa cidade, nos conta que quando o irmão começou a trabalhar na UFMG, portanto antes da fundação do *Giramundo*, alugou uma casa na Lagoa:

> A gente vinha nos fins de semana, ele com a Tereza, e eu, que tinha um namorado na época, e a nossa empregada que mamãe mandava para tomar conta, a Oscarlina. Passávamos o fim-de-semana. Nadando ali na beirada, tinha o trampolim deles, foi em 1959, por aí, antes dele se casar com a Tereza. (BARROSO, 2008. p. 30).

Ali também ficava a oficina onde foram produzidos os primeiros bonecos, ainda toscos, da companhia. De acordo com Sampaio (2001, p. 02), os recursos eram mínimos: martelo, serrote, arame, prego, papel, cola, madeira e retalhos de tecidos. Contudo, pelo que parece, todas as coisas eram feitas com muito jeitinho. Isso, durante os sábados e domingos, haja vista as atividades semanais da tríade na Escola de Belas Artes, em Belo Horizonte. Conforme Malafaia (2006, p. 183), os bonecos, ou melhor, as "cabeças espetadas em cabos de vassouras", se misturavam aos filhos e sobrinhos da família, platéia primeira do que viria a ser um dos mais importantes grupos do Teatro de Animação brasileiro.

Desse modo, sem maiores pretensões, começavam as descobertas iniciais do barquinho que conquistaria mares inimagináveis: "Queríamos apenas divertir a meninada, com uma brincadeira diferente. Mas o sucesso foi imenso, e a novidade foi passada de boca em boca. [Todos queriam ver, disse Álvaro]." (Sampaio, 2001, p.02).

Por meio das diversões e travessuras com aqueles bonecos rústicos, "mas, desde já com a marca que faria do *Giramundo* um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte" (Malafaia, 2006, p. 183), surgiu *A Bela Adormecida*, primeira montagem do grupo, estreada no Teatro Marília de Belo Horizonte, em 5 de maio de 1971. Nesse mesmo ano, ela integrou a mostra *Collection Brésil, Cité Internationale,* em Paris. Aí começaram as excursões internacionais do *Giramundo*, pequena embarcação, hoje belo-horizontina, mas com alma e coração

lagoassantense, que rapidamente giraria o mundo: Argentina, Uruguai, França, Bulgária, Estados Unidos, Itália, Suíça, Venezuela e assim por diante.[10]

1.1.2 Estamos a bordo: ouvindo causos[11] de mineiros; olhando narrativas do *Giramundo*

Até 1976 o *Giramundo* concentrou as suas produções na casa de campo em Lagoa Santa. Ao todo foram seis montagens: *A Bela Adormecida* (1971), *Aventuras no Reino Negro* (1972), *Saci Pererê* (1973), *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *A Bela Adormecida* (remontagem de 1976) e *El Retablo de Maese Pedro* (1976). Essa fase, chamada por Malafaia (2006) de "período Lagoa Santa", foi de fundamental importância para a sobrevivência e para o crescimento do grupo, pois Álvaro, Tereza e Madu conseguiram desenvolver mecanismos próprios de autogestão da companhia.

Madu,[12] em entrevista concedida a mim no dia 25 de julho de 2009, em sua residência em Lagoa Santa, contou um pouco sobre como faziam para manter o *Giramundo* naquela época:

> Trabalhamos durante muitos anos sem receber nada, não que nos preocupássemos com os custos. O que ganhávamos, repúnhamos para o próprio grupo. Foi assim que conquistamos um acervo, holofotes, enfim. O *Giramundo* era [...] independente. A gente ia se apresentar e levava a nossa tralha toda, não necessitávamos de nada do local. Até porque o teatro de bonecos estava nascendo no Brasil e era muito difícil de conseguir montar um espetáculo sem estar com a sua tecnologia debaixo do braço. [...] A Tereza, o Álvaro e eu éramos professores das Belas Artes e gastávamos o que ganhávamos lá com o *Giramundo.* [...] Era meio que uma economia doméstica: tirávamos um pouquinho do bolso. E assim foi. (MARTINS, 2009, entrevista).

Além do financiamento das montagens com recursos próprios, outra característica desse período, ainda conforme Malafaia (2006), foi a aproximação de novos colaboradores ao *Giramundo*, principalmente a do iluminador Felício Alves.[13] Finalmente, para esse mesmo autor, a criação de textos por Álvaro Apocalypse — e, acrescento, por Madu —, o destaque

---

[10] Ver o APÊNDICE 1 (Cronologia Artística) da dissertação elaborada por Fábio Medeiros.

[11] Em algumas cidades e vilas do interior mineiro, como em João Monlevade/MG, cidade onde nasci, principalmente nas zonas rurais, é comum a utilização da expressão: contadores de causos. Isso significaria o mesmo que contadores de casos, ou seja, aqueles sujeitos que narram histórias e contos.

[12] Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) é natural de Belo Horizonte, nascida em 1945. Formou-se em Belas Artes pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG. Logo, tornou-se professora de pintura, dentro dessa própria escola (MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Lagoa Santa/MG, 25 de jul. de 2009.).

[13] Felício Alves, além de iluminador é cenotécnico. Nasceu em Belo Horizonte, em 1943. Em meados da década de 1970 foi chamado pelo *Giramundo* para trabalhar na montagem de *Um Baú de Fundo Fundo*. A partir daí realizou dezenas de trabalhos com o grupo (SILVA, Felício Alves da. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 09 de abr. de 2009.). Ver entrevista com esse profissional no CD anexado à esta dissertação.

especial dado à cultura popular brasileira e o uso de trilha sonora gravada caracterizaram os momentos consecutivos do grupo.

Em seguida, devido ao grande sucesso de *El Retablo de Maese Pedro*, apresentado no Festival de Inverno de Ouro Preto, promovido pela UFMG, em 1976, o *Giramundo* foi convidado a instalar sua oficina em espaço anexo à Escola de Belas Artes. Essa seria a segunda fase da trajetória do grupo, denominado por Malafaia (2006) de "período universitário" (1976-1999). O barquinho já não comportava tanta gente e tantos bonecos: era preciso expandir-se.

Madu, generosa contadora de causos, fala um pouco sobre esse período:

> Em 77 foi feito um convênio da universidade com o *Giramundo* que nos permitiu usar parte do nosso tempo para produzir o grupo. E isso foi muito importante. [Entretanto] a universidade nunca patrocinou o *Giramundo*, como se diz muito por aí. Mas ela nos permitiu que utilizássemos esse tempo para pesquisa e nos deu um espaço. (MARTINS, 2009, entrevista).

Durante os vinte anos[14] em que os comandantes e fundadores do *Giramundo* estiveram juntos na UFMG, deram vida a centenas de personagens, aprimoraram as técnicas de construção e de manipulação de formas animadas, sistematizaram métodos e produziram espetáculos de excepcional qualidade técnica, que elevaram a companhia a um patamar de excelência mundial nos campos de encenação e de pesquisa do gênero Teatro de Animação.[15] Muitos desses espetáculos foram aclamados pela crítica e pelo público, outros agradaram somente a crítica e, por fim, alguns contentaram apenas o público. A saber: *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *Cobra Norato* (1978-1979), *As Relações Naturais* (1983), *Auto das Pastorinhas* (1984), *O Guarani* (1986), *Circo Teatro Maravilha* (1985), *Giz* (1988), *O Diário* (1990), *A Flauta Mágica* (1991), *Tiradentes* e *Le Journal* (1992), *Pedro e o Lobo* (1993), *Antologia Mamaluca* (1994), *Ubu Rei* (1995), *Carnaval dos Animais* (1996), *O Guarani* (remontagem - 1996), *Diário de um Louco* (1997), *O Diário* (remontagem - 1997) e *A Redenção pelo Sonho* (1998). Baseada no poema homônimo do modernista Raul Bopp (1898-1984), *Cobra Norato* é considerada a principal criação do "período universitário", angariando, inclusive, vários prêmios. Este tema será tratado mais tarde.

[14] É importante lembrar que Madu saiu do *Giramundo* em 1996. Álvaro e Tereza ficaram com o grupo na EBA por mais três anos. Mas ainda hoje ela presta serviços à companhia, fazendo restaurações dos bonecos e construindo objetos de cena para os espetáculos (MARTINS, 2009, entrevista).

[15] Conforme Amaral (1997, p. 15), Teatro de Animação ou Teatro de Formas Animadas é um gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas e sombras.

Todavia, os vinte e três anos na UFMG não foram apenas de flores e fantasias no universo dos bonecos do *Giramundo*. Apesar de todo prestígio, inclusive internacional, o barquinho, que havia crescido e se tornado um navio, dispunha de pouco espaço físico para atracar. Além disso, os seus marinheiros, para se deslocarem, precisavam tirar dinheiro do próprio bolso. Dessa maneira, Tereza Apocalypse[16] desabafou: "Já quis desistir muitas vezes, é dinheiro nosso que colocamos; tenho de largar as minhas pinturas, temos de dar aulas, ir a reuniões. São 18 anos de luta, que país é este?"[17] Já Beatriz[18], filha do casal Apocalypse, que era uma das crianças que riram e se emocionaram com *A Bela Adormecida* no quintal da casa de campo em Lagoa Santa, disse o seguinte: "[...] ensaiávamos num cantinho da oficina, com barulho de martelo e com gente entrando. Era uma loucura! O *Pedro e o Lobo* foi ensaiado numa sala pequena igual a essa [ela refere-se ao escritório onde concedeu a entrevista, o qual mede cerca de 1,50 m de largura x 2,5 m de comprimento]".[19]

Em 1999, subitamente, o grupo foi avisado pela UFMG da necessidade de desocupação do espaço cedido a ele. Essa notícia foi um choque para o *Giramundo*, principalmente para Álvaro Apocalypse, um dos fundadores da Escola de Belas Artes, que ficou extremamente decepcionado. Mas, para Madu, que na época já havia abandonado o barco, a saída da EBA pode ser vista com outros olhos: "Isso foi um ponto positivo, porque o grupo cresceu muito depois que arranjou endereço próprio. E aí, os jovens também já haviam crescido. As crianças daquela época, hoje, são os membros do atual *Giramundo*." (Martins, 2009, entrevista).

O endereço a que Madu se refere é a Avenida Silviano Brandão, localizada no bairro Floresta, em Belo Horizonte. O grupo esteve neste local até 2003, enquanto um imóvel adquirido em 1988, que hoje é sede do grupo, estava sendo reformado. Beatriz Apocalypse também deu um depoimento sobre a saída do *Giramundo* da UFMG:

> Quando saímos da Federal e fomos para a Avenida Silviano Brandão, isso em 99, nós só tínhamos dois ou três espetáculos ativos. No momento em que nos

[16] Tereza nasceu em 1936, em Belo Horizonte. Também era professora da EBA/UFMG, ministrando a disciplina Cor. Esposa de Álvaro, casada com ele desde 1962, faleceu aos 67 anos na capital mineira.
[17] GIRAMUNDO: Nem tudo é fantasia no mundo dos bonecos. *Diário da Tarde*. Caderno 2. Belo Horizonte: segunda-feira, 9 de maio de 1988.
[18] Beatriz Apocalypse nasceu em Belo Horizonte, em 13 de fevereiro de 1969. Ela herdou algumas das funções dos pais, entrando no *Giramundo* em novembro de 1985 devido a saída de uma manipuladora do espetáculo *Auto das Pastorinhas* (APOCALYPSE, Beatriz. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 22 de jul. de 2009.). Ver entrevista com essa artista no CD anexado a este trabalho.
[19] APOCALYPSE, B., 2009, entrevista. Uma nota importante: existem dois sobrenomes APOCALYPSE que constantemente serão citados nesse trabalho: APOCALYPSE, Álvaro e APOCALYPSE, Beatriz. Para facilitar a escrita utilizarei as seguintes abreviaturas: APOCALYPSE, A. (para Álvaro) e APOCALYPSE, B. (para Beatriz).

> desligamos da universidade nossa primeira preocupação foi manter o grupo, porque até aquele período não tínhamos salário. O cachê era dividido a partir da bilheteria. Era: dez, dez, dez, dez ... cinco, cinco, cinco, cinco. O dinheiro era dividido assim. Daí, vimos a necessidade de termos funcionários, de produzirmos mais espetáculos. Foi por isso que comecei as remontagens, em 2000: uma a cada ano. (APOCALYPSE, B., 2009, entrevista).

Os primeiros anos subseqüentes à saída da UFMG foram muito conturbados para o grupo: faltava um lugar adequado para guardar o grande acervo de bonecos, a infra-estrutura era precária e divergências de pensamentos fizeram com que alguns tripulantes abandonassem o navio, em pleno alto-mar. Seria esse o fim do *Giramundo*? Não, pois a tempestade parecia passageira. Malafaia (2006, p. 191) diz que no início dos anos 2000 o grupo foi salvo por pequenos contratos comerciais, exposições, vendas de espetáculos e pelo surgimento de alguns projetos. Desta forma, afirma Malafaia, estava começando a terceira fase do *Giramundo*: o "período institucional", caracterizado pela montagem do triângulo "museu-teatro-escola".

Por sua vez, Álvaro Apocalypse, preocupado, mas feliz, escreveu em seu diário sobre a inauguração do *Teatro Giramundo*, no dia 12 de outubro de 2000:

> Fui cedo para o Gira e lá um movimento danado com a limpeza e Felício e equipe dando os últimos toques no sistema elétrico. O calor do dia está senegalesco. Me preocupa o calor na platéia com o aglomerado das pessoas. Almocei lá mesmo um macarrão feito pela Teça. Ainda vieram em cima da hora duas Tvs, a PUC e a Cultura. Me entrevistaram já com o público entrando. [...] Saímos com amigos e fomos para o Chefe Túlio comemorar. (PIVA, 23 de abril de 2006. *O Tempo*. Magazine, p. F4).

Meses depois, por motivos financeiros, o teatro foi fechado. Mais uma vez uma brisa fria soprou na proa da nau. Entretanto, para alívio e comoção de Álvaro — e creio para o de toda a sua equipe — ele anota, nas páginas envelhecidas do Diário de 2001,[20] a data de abertura das portas e janelas do *Museu Giramundo*: quarta-feira, 26 de setembro de 2001:

> Dia glorioso onde um grande sonho de muitos foi realizado. [...] Uma verdadeira multidão de amigos, impossível nomear todos, inclusive Madu, que veio da Lagoa com Ana Clara e o namorado. [...] coquetel copioso e farto, uísque e cerveja. Só tomei uísque com soda e fiquei no final num pileque danado. Foi emocionante a demonstração de carinho do pessoal, muitas pessoas choraram ao me cumprimentar. (PIVA, 2006. p. F4).

[20] Álvaro tinha o costume de escrever diários. Em 2006, alguns jornalistas do jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, "reviraram o baú de Álvaro" e publicaram, nesse jornal, algumas anotações dos diários de 1986, 1994, 1995, 2000, 2001, 2002 e 2003.

Por fim, em 2004, a *Escola Giramundo*, que funciona no mesmo endereço do museu, iniciou suas atividades por meio da *Oficina Teatro de Bonecos*, da qual fui aluno em 2008. Contudo, Álvaro e Tereza não puderam comemorar.

Resumindo, o barquinho de 1970 se tornou uma grande empresa de cunho artístico-educativo-cultural: organizada, produtora de projetos arrojados e com um número razoável de funcionários contratados. Dessa feita, incentivado pelas leis de fomento à cultura, durante as décadas de 1990 e os anos 2000, o agora navio gerou várias montagens: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1999), *Gira Gerais* (2000), *Os Orixás* (2001), *Miniteatro Ecológico – O Aprendiz Natural* (2002), *Miniteatro Ecológico – Mata Atlântica e Cerrado* (2003), *Pinocchio* (2003), *Miniteatro Ecológico – Jardim Botânico* e *Amazônia*, *Miniteatro Ecológico – Caatinga* (2006) e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (2007).

Todavia, como nós, marinheiros e tripulantes, não somos imortais, como são os bonecos, os comandantes "Gepeto" e sua esposa, além de não poderem assistir às atividades da escola que tanto almejaram criar, também deixaram o filho *Pinocchio* órfão, à deriva, inacabado. Primeiro ela partiu, depois ele. Ambos em 2003. O nevoeiro voltou a se instalar nas engrenagens do *Giramundo*. Contudo, tirando força das adormecidas caldeiras, e remando contra uma maré de lágrimas, Beatriz e Adriana Apocalypse, lídimas filhas do casal que partira para as "terras-de-um-sem-fim", somadas às energias dos companheiros de navegação, continuaram a fazer a embarcação *Giramundo* seguir viagem mundo a fora.

1.2 *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: PEÇA INFANTIL PARA CRIANÇAS E ADULTOS

Um palhaço chamado *Libório* chega para fazer uma apresentação em *Pedra Furada*, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. No entanto, ele é proibido pelo *Delegado Godofredo* de se apresentar, pois, nesta cidadezinha, não se podia cantar, não se podia ler poesia, não se podia fazer coisa nenhuma. Além de delegar, *Godofredo* também acumulava os principais cargos públicos da cidade, criando uma ditadura que impedia a liberdade de expressão e coibia o direito de ir e vir da população. Onde se ia, o *Guarda*, braço direito de *Godofredo*, estava a postos para fazer cumprir o regulamento. Todos os lugares eram vigiados, dia e noite. Mas, no fundo de um baú de fundo fundo, uma espécie de caixa de surpresas e de magia, trazida pelo palhaço *Libório*, encontravam-se as idéias e manifestações

artístico-culturais que, enfim, abririam a cabeça do ditador "pedrafuradense". Esta é a história que nos conta Álvaro e Madu, com a peça *Um Baú de Fundo Fundo* (1975).

Quando Madu, Álvaro e Tereza voltaram da França — onde apresentaram *As Aventuras do Reino Negro* no *I Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes* de Charleville-Mézières (1972) —, resolveram mergulhar pela primeira vez na temática das culturas mineiras. Assim, montaram o espetáculo *Saci-Pererê*, em 1973. Todavia, foi em 1974 e 1975, durante a montagem de *Um Baú de Fundo Fundo* (ou *Baú*, como é carinhosamente chamado), que eles realmente aprofundaram a temática. Apocalypse (1981, p. 77) falou sobre isso: "enquanto levávamos o 'Saci' para outros estados e para a Argentina e Uruguai, prosseguimos o trabalho do Giramundo baseados nas tradições mineiras, dos 'causos' às cantigas, em uma pesquisa que nos consumiu quase dois anos [...]". Além disso, os artistas questionaram o princípio do movimento do boneco e apuraram as técnicas experimentadas na França, notadamente as de luva e de vara,[21] técnicas essas predominantes no *Baú*. Contudo, diferentemente do que foi visto lá, o boneco de vara do grupo mineiro apresentou uma transformação, conforme o que me relatou Madu:

> [...] um punho diferenciado que refletia o movimento de boca, mas tudo controlado por baixo. [...] Queríamos também criar uma forma de movimento para a boca dos bonecos, porque a maioria deles, sobretudo os mamulengos, movimenta a boca de forma errada: ao invés de descerem o maxilar, levantam a parte de cima. [...] Como conhecíamos o corpo humano e sabíamos desenhar, começamos a criar os nossos próprios mecanismos. Isso tudo é pesquisa nossa, ninguém nos ensinou. Interessamos-nos em pesquisar [...]. Aqui [no Brasil] só conhecíamos bonecos de luva e de fio. Com o que vimos lá, aprendemos maneiras melhores de fazer e de movimentar o boneco. (MARTINS, 2009, entrevista).

Um Baú de Fundo Fundo foi a quarta montagem do *Giramundo*, estreando no dia 05 de junho de 1975, no Teatro Marília de Belo Horizonte. Como novidade, primeiramente, um horário de estréia incomum para apresentações de teatro de bonecos, pelo menos naquela época: às 21 horas. Isso denotou, antes mesmo do *El Retablo de Maese Pedro* (1976), o interesse do grupo em montar espetáculos teatrais também para o público adulto. Vejamos uma nota de um jornal mineiro que nos informa sobre isso:

[21] "*Bonecos de luva*: técnica em que o boneco envolve a mão do manipulador. Normalmente, ao movimento da mão do manipulador corresponde um movimento simultâneo do boneco. [...] *Bonecos de varas*: nessa técnica, o controle do boneco é executado por meio de hastes, que podem ser de metal, madeira ou plástico". (BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação.* Porto Alegre: Edição do Autor, 2004. p. 71 e 72. Grifos meus.).

> "Um Baú de Fundo Fundo" foi concebido inicialmente como um espetáculo infantil [...]. O interesse dos adultos, porém, levou o Giramundo a programar uma curta temporada noturna, dando aos grandes a oportunidade de assistir [ao Baú], um espetáculo para todas as idades que rompe assim com a concepção original de "teatro infantil". (GIRAMUNDO: Bonecos para gente grande. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 07 de junho de 1975. p. 07).

Em segundo lugar, até então no campo das novidades, conforme Sampaio (2001), a extrapolação do espaço cênico, não mais a utilização da empanada[22], possibilitou o uso de cenas simultâneas. Logo, o grupo invadiu o espaço: foi construído um pequeno palco no chão — onde ocorre um entreato para facilitar a troca de cenários — e uma janela embaixo da tenda para localizar a terra e a água; mas a relação com o público permaneceu frontal. Por último, ainda em acordo com Sampaio (2001), o *Giramundo* utilizou pela primeira vez o boneco de fio[23], ampliando os seus meios expressivos. Ademais dessas inovações, Apocalypse (1981) disse que o *Giramundo* mostrou em sua cena, pela primeira vez, a figura do manipulador.

Sobre as idéias iniciais dessa montagem, Martins (2009) reforça a vontade de explorar as culturas brasileiras e mineiras, pois, já na década de 1970, segundo ela, a nossa televisão foi inundada por violentos desenhos animados japoneses. Assim, a valorização do nosso patrimônio cultural, artístico e histórico (como a arquitetura das cidades mineiras), junto aos pais e às crianças, fazia-se necessária.

Para Álvaro Apocalypse, autor do texto junto com Madu, e diretor da montagem,

> O Baú foi um acontecimento na história do Giramundo. [...] No Baú de Fundo Fundo, aproveitamos principalmente as canções do grupo de serestas João Chaves, de Montes Claros, e um texto retirado dos livros do escritor Saulo Martins. Tem uma velhinha muito interessante, avançadíssima, que discutia muito. De repente ela parava a peça, e falava assim: 'Receita! Pegue meio quilo de farinha... bata bem...' e dava a receita de um bolo sem quê nem pra quê. O Baú já começou a andar e viajar. Foi o primeiro espetáculo do Giramundo a se apresentar fora de Belo Horizonte. A vocação do grupo de girar por vários lugares começava." (APOCALYPSE, A. Depoimento sobre o espetáculo. Fonte: <http://www. giramundo.org /teatro/bau.htm> . Acesso em 18 mar. de 2010).

Essa receita dada pela vovó, que na realidade é de um peixe e não de um bolo como afirma Apocalypse, alude às receitas de bolo que eram publicadas, no período da ditadura brasileira, em alguns jornais, como, por exemplo, o *Estado de São Paulo* e, possivelmente, o *Estado de Minas*, para dar ciência ao leitor de que a matéria que deveria estar naquele espaço

[22] Também recebe outras denominações como, por exemplo, biombo, castelete, retablo, toldo, tendinha, barraca, tapadeira, etc. (BALARDIM, 2004. p. 71).

[23] "Sua particularidade é que o contato do manipulador com o boneco se faz por meio de fios, normalmente atrelados a uma estrutura denominada 'controle' ou 'avião'. (*Ibid*., *loc. cit*.).

havia sido censurada. O jornalista Nestor Cozetti nos conta sobre a censura no primeiro jornal:

> [...] Domingos Meireles lembrou a censura no jornal Estado de São Paulo onde trabalhou. Os textos retidos pela censura traziam em seu lugar "no Jornal da Tarde receitas de bolo, no Estadão poemas dos Lusíadas, no início o povo não entendia, só aos poucos foram compreendendo".[24]

Quanto à vocação de "girar o mundo", à qual Álvaro se refere, trata-se da apresentação no *International Festival of Bulgarian Puppet Play*, em Varna, Bulgária, em 1975. De certa forma, o *Baú* abriu, definitivamente, as portas e janelas do *Giramundo* para o Brasil e para o mundo.

Por fim, se comparadas com *Cobra Norato* (1979) — a obra mais importante e renomada do grupo mineiro —, são poucas as informações sobre o *Um Baú de Fundo Fundo*, espetáculo mais modesto, porém, mineiramente gostoso, divertido e inteligente. Entretanto, encontrei algumas preciosidades nos fundos dos baús do *Museu Giramundo*, somadas às entrevistas realizadas em Belo Horizonte e em Lagoa Santa e a certas notícias de jornal, que me auxiliaram a contar essa breve história.

1.2.1 Renovação do público e do espetáculo

O *Baú* é a encenação mais apresentada da companhia mineira e ainda guarda um pouco do rosto de Lagoa Santa (cidade onde o espetáculo foi montado): dos causos, das histórias dos pescadores, das lendas e do imaginário fabuloso que cerca a lagoa central. Além do mais, como vimos, o espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo* também foi apresentado para adultos, apesar de ter texto e linguagem teatral infantil. Assim, os grandes que o assistiram em 1975, de acordo com Martins (2009), atualmente são avós e levam os seus netos às apresentações que até hoje acontecem. Logo, a fiel platéia do *Baú* já se encontra na terceira geração.

Essa peça completa 35 anos em 2010 e pouca coisa, em termos de encenação, mudou nesse tempo. Contudo, o *Baú* passou literalmente por uma reforma. Beatriz Apocalypse, diretora da remontagem em 2002 e dirigente atual do *Giramundo*, nos conta sobre as alterações que sucederam e as que ainda acontecem:

---

[24] COZETTI, Nestor. *Golpe e Campos de Resistência* (Artigo). Núcleo Piratininga de Comunicação (NPC). Rio de Janeiro, 3 de abril de 2004. Disponível em: <http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/01/cozetti-golpe.html>. Acesso em: 06 out. de 2010.

> O *Baú* foi a minha primeira remontagem. Foi muito difícil porque ninguém lembrava nada [...]. A gente escutava o início da gravação e dizia: “Meu Deus, o que está acontecendo nessa hora”? Não tínhamos nenhuma idéia. Lembro-me que já tínhamos 30 minutos de trilha, e precisávamos saltar algumas cenas porque não lembrávamos nada. [...] Até que chegou lá na frente e falei: [...] “Lembrei. Esse barulho são as placas”. [...] Mas, o cenário foi construído de novo, os panos todos de novo, as casinhas e os bonecos também. Agora eu comecei a fazer as réplicas. E como os bonecos não têm projetos, porque nessa época o *Giramundo* não fazia projetos, pois era tudo desenhado na caneta *Bic*, então as meninas começaram a fazer um projeto e a fazer as réplicas. “Ah, as réplicas são idênticas”? Do ponto de vista plástico, são. Visualmente. Mas na construção a gente vai melhorar. (APOCALYPSE, B., 2009, entrevista).

De certa maneira, de acordo com a diretora, as idéias originais da montagem foram mantidas e nenhuma cena foi cortada durante esses anos. Isso pelo desejo de preservação dos direitos dos autores. Entretanto, algumas coisas foram melhoradas e outras acrescentadas, como certas ações e objetos de cena. Um bom exemplo é o acréscimo de novos movimentos para os bonecos:

> [Hoje] nós brincamos mais. Não queremos um boneco que só anda de um lado para o outro. Ele dá uma paradinha, [...] cai pra trás, sobe pelo chão. [...] Eu assisto muito a desenho animado. Às vezes os meninos dizem: “Bia, de onde você tira isso tudo?” Aí eu falo assim: “Do desenho”. É brincar, ver e se divertir. Você tem que se divertir fazendo. Além do mais, as pessoas que estão assistindo não podem acreditar que é uma coisa real, pois são bonecos. Com eles a gente pode fazer o que quiser: congelar, afundar na terra, subir rápido e cair devagarzinho... [...] No espetáculo, atualizo os movimentos. Na trilha a gente não mexe. [...] De certa forma, ele fica mais atual. Como? Com a iluminação, com o figurino novo, com novas entradas. Nisso eu posso mexer onde eu quiser, digamos assim: sem atrapalhar o que fez o criador da obra. (APOCALYPSE, B., 2009, entrevista).

Enfim, outras mudanças que importam salientar é a criação, por Álvaro Apocalypse, dos bonecos *Congadeiros*, para a remontagem de 2002, e o constante fluxo de atores-manipuladores do espetáculo. Essa última implicaria na renovação da energia e da qualidade dos movimentos dos bonecos/personagens, mesmo que se tenha um tempo-ritmo predeterminado a seguir, como o da trilha sonora, e também as marcações cênicas dadas pela direção.

1.2.2 Críticas a algumas frestas do *Baú*

O *Baú* foi o primeiro espetáculo do *Giramundo* e a primeira peça de teatro de bonecos que vi ser apresentada num palco italiano, isso no Teatro Municipal de Ouro Preto, por volta do ano 2000. Devido aos efeitos de luz, tive a sensação de que os bonecos/personagens, os objetos cênicos e o cenário da peça eram enormes. Mas, aproximando-me do palco, percebi o

contrário. Então, naquele momento, achei fantástica a ilusão proposta e conseguida pelo grupo. Todavia, outros elementos me chamaram a atenção, principalmente o ritmo do espetáculo, assim como as canções, as danças e as histórias do povo mineiro.

No entanto, ao assistir recentemente ao vídeo de uma apresentação do *Baú*, causou-me estranhamento o solo de *Zé Legalidade* com a *Baiana*.[25] Esse solo ocorre no palquinho à frente do cenário e se assemelha a um número de cortina[26] do Teatro de Revista[27] brasileiro (1920-1960). Ademais, ele foi utilizado pelo grupo para distrair os olhares dos espectadores a fim de fazer a transição do cenário: das casinhas pobres da cidade *Pedra Furada* para o Rio São Francisco. Ao todo, são quase três minutos de cena, com a figuração, por meio de bonecos de fios, de dois personagens tipos brasileiros: um malandro e uma mulata que sambam. Isso parece destoar bastante do contexto cultural regional da encenação.

Para encerrar esse subitem trago uma crítica ao texto, a qual não concordo, publicada no *Jornal de Minas*, no dia da estréia do *Baú*:

> O espetáculo é de grande riqueza cênica e estabelece imediata comunicação com [o público] pelo que ele tem de fascinante, isso acrescentado a uma mensagem de otimismo e felicidade. [Porém], o texto é falho. Apesar de explorar temas ricos [...], valorizando a nossa realidade e a nossa cultura, e a despeito da simplicidade, imprescindível para se atingir o público infantil, ele às vezes se torna demasiado descritivo sem contudo precisar de forma mais acabada as situações concretas. É claro que, atendendo às exigências atuais — que moldaram novas formas de percepção e romperam os tradicionais esquemas aristotélicos — procurou-se fazer um espetáculo "fragmentário", de situações ilhadas, sem um fio condutor mais sólido, em resumo, o convencional "começo-meio-fim", a "estorinha". [...] O texto chega a ser por demais simplista e não corresponde, em força criativa, ao espetáculo visual. (MAGNO, Charles. *Surpresas do fundo do baú*. *Jornal de Minas*. Belo Horizonte, 05 de junho de 1975. p. 15).

Em oposição ao que aponta Charles Magno, a dramaturgia textual de Álvaro Apocalypse e de Madu é bastante coerente e coesa. Além disso, não podemos nos esquecer que o texto foi escrito para crianças, apesar dos adultos também o apreciarem bastante. Desse

---

[25] Esse solo encontra-se a 36 min e 40 seg do DVD 1 em anexo.

[26] Número de cortina: "apresentação simples feita na frente da cortina ligeira [...] que não é o pano de boca, mas sim outra mais leve e mais rápida. Geralmente esses números são cançonetes, monólogos ou apresentações de duos e trios que alternam piadas com música. O objetivo do número de cortina (também chamado, simplesmente, de 'cortina') é distrair a platéia enquanto, atrás, se trocam os cenários". (COLLAÇO, Vera. *Teatro de Revista no Brasil.* Material didático produzido para a disciplina Evolução do Teatro e da Dança V. Florianópolis: UDESC/CEART, 2006, p. 02).

[27] "É a classificação que se dá a certo gênero de peça, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos, etc." (BASTOS, Souza apud PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 102).

modo, nos quesitos linguagem e vocabulário, um texto infantil difere de um texto para adultos. E isso não empobrece a peça escrita. Nem a torna simples. Muito pelo contrário. Esses autores recorreram a diversas artimanhas, como, por exemplo, a transcrição do modo de pronunciar as palavras dos personagens do interior, para tornar a peça mais rica, divertida e inteligente. Ademais, o fio condutor do texto *Um Baú de Fundo Fundo* é muito claro: é dado pelo personagem *Libório*, espécie de mestre de cerimônias do Teatro de Revista que, com suas intervenções, unia os quadros ou esquetes isolados. Por fim, as lacunas ou ilhas textuais, mencionadas pelo crítico, são preenchidas com os elementos da encenação: as ações dos bonecos/personagens, a iluminação, a trilha sonora, os cenários, as indumentárias, etc. A meu ver, no caso específico do *Giramundo*, texto e encenação merecem ser analisados em conjunto, como uma dramaturgia global do espetáculo.



Imagens 1, 2 e 3: Cena do fantasma *Pano-de-prato* (técnica: vara) assustando o casal *Zé Adolfo* e *Cecília* (técnicas: varas) que namoravam no banco da praça (ao fundo as pequenas casas coloniais da cidade); número de cortina com bonecos de fios e manipuladores à vista; e *Pescador* (técnica mista: vara e sombra) no Rio São Francisco.[28]

1.2.3 Um baú pode esconder muitos segredos: o conceito de representação em relevo

> VELHA: [...] Moço! Quer fazer o favor de me dizer o que é que tem dentro deste baú?
> LIBÓRIO: Han? Ah... tem muitas coisas...
> VELHA: Que coisa? Conta!
> LIBÓRIO: Tem música, tem dança, cantigas, estórias...
> [...] O segredo do baú é que ele não tem fim... quase ninguém sabe, mas ele não tem fim. É como a nossa cabeça, onde podemos guardar na lembrança os dias, as coisas e as pessoas que nos fazem felizes.[29]

Esse baú pode ser uma caixa de música, de sonho, de imaginação... Ou uma caixa de brinquedos que guarda as principais recordações da nossa infância. Como um berço, ele

[28] Fonte: Fotogramas meus do DVD *Um Baú de Fundo Fundo*. Florianópolis, março de 2010.
[29] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *Um Baú de Fundo Fundo: peça para teatro de bonecos* (texto datilografado). Giramundo Teatro de Bonecos: Lagoa Santa, 1974. p.11 e 21.

aquece, embala e nina os bonecos pequeninos que confundem realidade e ficção, passado e presente. O *Baú* do *Giramundo* não tem fundo e nele cabe tudo o que quisermos e o que imaginarmos. Enfim, "tirar [...] do baú as lembranças encantadas, histórias, lendas, cantigas que a cidade grande faz esquecer é a proposta de *Libório*, o boneco que comanda o espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo*".[30]

Contudo, fazer ver os índices, os sinais e as representações que se encontram entranhados nesse espetáculo é um desejo meu, artista-pesquisador-brincante que joga com as palavras e com as idéias. Por isso, trago à tona o conceito de representação, termo que Pesavento (2004) disse configurar uma mudança epistemológica para a História e reorientar a postura do historiador.

Primeiramente, vejamos o que Roger Chartier, importante historiador cultural francês, relata sobre esse termo:

> Propomos que se tome o conceito de representação num sentido mais particular e historicamente mais determinado. A sua pertinência operatória para tratar os objetos aqui analisados resulta de duas ordens de razões. Em primeiro lugar, é claro que a noção não é estranha às sociedades de Antigo Regime, pelo contrário, ocupa aí um lugar central. A este respeito oferecem-se várias observações. As definições antigas do termo [...] manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação dando a ver uma coisa ausente, o que se supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma "imagem" capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é. Algumas dessas imagens são bem materiais e semelhantes, como os bonecos de cera, de madeira ou de couro, apelidados justamente de "representações", que eram colocados por cima do féretro real durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses e que mostravam o que já não era visível, isto é, a dignidade imortal perpetuada na pessoa mortal do rei. [...].[31]

A este primeiro sentido — "aquilo que representa e aquilo que é representado"—, pode-se acrescentar mais alguns exemplos, como a fotografia de um boneco/personagem do *Giramundo* e o próprio boneco/personagem de madeira construído pelo grupo. A imagem fotográfica de um boneco não é, em si, o boneco, mas está no lugar dele, representando-o. Quando, mais adiante, alguns personagens dos espetáculos que constituem objetos de estudo desta dissertação forem analisados iconograficamente, veremos que as suas iconografias

---

[30] O ESTADO de Minas. *Do baú do Giramundo uma história encantada de artistas e bonecos.* Belo Horizonte: 11 de jun. de 1975. p. 04. Grifos meus.

[31] CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuel a Galhardo. 2. ed. Coleção Memória e Sociedade. Lisboa: DIFEL, Difusão Editorial, 2002, p.20.

referem-se às fotografias, imagens dos bonecos, e não aos bonecos. Já, pensando em termos de representação teatral,[32] o boneco/personagem (o *Delegado Godofredo*, do *Baú*, por exemplo), mesmo não sendo a figuração da realidade, contém uma parte simbólica desta realidade. Assim, essa figuração pode ser apreendida como a representação contextual de uma época — a ditadura brasileira — e, do mesmo modo, como uma idéia daqueles sujeitos opressores, ferramentas sistemáticas do período ditatorial no Brasil.

Continuando com o conceito de Chartier (2002), ele diz também que algumas imagens podem ser pensadas num registro diferente:

> [...] o da relação simbólica que, para Furetière, consiste na "representação de um pouco de moral através das imagens ou das propriedades das coisas naturais (...) O leão é o símbolo do poder; a esfera, o da inconstância; o pelicano, o do amor paternal". Uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado — o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca.[33]

Transpondo mais uma vez a relação simbólica para o universo representacional artístico e "irreal" dos bonecos do *Giramundo*, e contrapondo com o simbolismo do *Delegado Godofredo*, podemos dizer que o palhaço *Libório*, no espetáculo *Baú*, é o portador do discurso da liberdade, ainda mais por possuir em sua cabeça, morando em seu chapéu, um passarinho que vive e canta livremente (imagem 6). Este, ao contrário dos cidadãos "pedra-furadenses", é o detentor das próprias escolhas e vontades.



Imagens 4, 5 e 6: *Delegado*, *Libório* e *Soldado* e Dr. *Godofredo* (*Delegado*) espantado com o passarinho que vive livremente na cabeça do palhaço.[34] Técnicas: varas.

---

[32] Sobre a categoria representação teatral, trago uma passagem do *Dicionário de Teatro* de Pavis (1999, p. 338-339): "O francês insiste na idéia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto [...], antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral. [...]. O alemão [...] usa a imagem espacial de 'pôr na frente' e 'pôr aí'. Acham-se aqui sublinhadas a frontalidade e a exibição do produto teatral, que é entregue ao olhar, assim como é colocado em exergo, visando o espetacular. [...]". Por fim, segundo o teórico francês, uma das funções da representação seria a figuração da ausência.

[33] Chartier, *op. cit.*, p. 20-21.

[34] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. Coletânea organizada por Rogério Sarmento. Belo Horizonte: Museu Giramundo, abr. de 2010. CD-ROM, 1 unidade física.

Para finalizar esta abordagem de Chartier (2002), importa mencionar a função das representações enquanto "lutas de representações [que] têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio".[35] Vale lembrar o depoimento de Madu, no qual ela mencionou que um dos motivos que levou o *Giramundo* a montar *Um Baú de Fundo Fundo* foi a valorização das nossas culturas frente à grande expansão dos desenhos animados japoneses, que estavam "inundando", na década de 1970, a televisão brasileira. De certo modo, essas representações massivas estavam carregadas de valores sócio-culturais do Japão. Atualmente, podemos falar da massificação da mídia por produtos estado-unidenses.

Ainda sobre a categoria representação, pode-se dizer, num sentido mais abrangente, que o homem produz representações para conferir sentido ao real. Ou melhor, indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio de representações que constroem sobre a realidade. E essas representações podem ser

> expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos [...]. Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. [...] A representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. [Por fim], a construção do sentido [das representações] é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas [culturais, artísticas, etc.]".[36]

Todavia, as representações não pressupõem verdades absolutas, mas se enquadram num estatuto de verossimilhança e credibilidade, ou seja, são baseadas no real ou até mesmo num real imaginado. Por isso tornam-se críveis. E, por assim dizer, são carregadas de parcelas de verdades, muitas vezes ocultas. Outro exemplo de representação, agora religiosa (que também é cultural), é a imagem de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. Essa imagem, que foi encontrada por um grupo de pescadores no rio Paraíba do Sul, em São Paulo, por volta de 1717, foi sincretizada, pela Igreja Católica brasileira, à semelhança da iconografia de Maria, a mãe de Jesus. Por mais que os fiéis católicos, durante um ato de fé, saibam que o que se encontra à frente de seus olhos, sob o altar, é uma representação de Maria, o que realmente parece ser adorada e venerada não é uma simples imagem mestiça de

---

[35] Chartier, *op. cit.*, p. 17.
[36] PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 39-43.

terracota, mas sim a materialização espiritual de uma santa milagrosa que, para muitos, representa a própria verdade do nascimento de Cristo.

Conseqüentemente, desde a antiguidade, o homem, cada qual em seu tempo, vem produzindo representações (imagens, estatuárias, pinturas, máscaras, objetos, bonecos, músicas, danças, teatros, discursos, personagens, textos, fotografias, vídeos, etc.) para expressar a si próprio, as suas crenças, os seus sonhos e o mundo ao qual pertence. Assim, a representação é feita do homem para o homem. Nela está contida uma idéia de homem e uma idéia que temos de nós mesmos, da natureza e da vida. Logo, ao representarmos imageticamente alguma coisa, estamos fazendo isso para os indivíduos que se assemelham a nós.

Numa outra perspectiva encontram-se os espetáculos *Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato* e *Os Orixás*, que, por suas vezes, já são representações: teatrais. Além disso, inseridas em seus "componentes de cena"[37] (atores-manipuladores, bonecos/personagens, trilhas sonoras, cenários e objetos cenográficos, indumentárias, maquiagem, iluminação e textos), isoladamente ou em conjunto, notam-se dezenas ou centenas de outras representações, principalmente culturais. Essas parecem denotar as formas e as idéias pelas quais os artistas do *Giramundo* enxergam o Brasil, o povo brasileiro (com suas práticas e histórias) e os seus elementos naturais constitutivos: flora, fauna e bacias hidrográficas. Ademais, esses três espetáculos também trazem representações do passado do grupo. De uma época que não vivemos, mas que podemos acessar, sobremaneira, por meio dos sinais do tempo transcorrido e dos registros escritos e audiovisuais que chegaram até o presente. A saber:

a- registros escritos: bibliografia (fontes primária e secundária)[38], textos dramáticos, entrevistas transcritas, reportagens jornalísticas e depoimentos;

b- registros audiovisuais: desenhos, rascunhos, esboços, projetos, fotografias, vídeos, entrevistas gravadas, trilhas sonoras e alguns componentes de cena expostos no *Museu Giramundo*.

Para fechar o estudo sobre a categoria representação, importa dizer que quando o *Giramundo* figura, por meio de seus bonecos/personagens, algum indivíduo, como o *Libório* (do *Baú*); ou um ser híbrido, como o *Cobra Norato* corpo de gente/rabo de cobra (do *Cobra Norato*); ou ainda uma entidade religiosa, como a *Iemanjá* (de *Os Orixás*); o grupo trás uma

[37] PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos:* teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 46- 207.

[38] A fonte primária constitui o material escrito deixado pelos próprios artistas do grupo e, por conseguinte, a secundária trata-se de reflexões escritas de outros autores sobre o *Giramundo* e sobre os seus integrantes e espetáculos.

idéia antropomórfica embutida nesses bonecos/personagens, no sentido de que busca uma representação para o homem. Assim, não temo dizer que quando realizo uma análise da fotografia de algum boneco do grupo, a sensação que tenho é a de que estou falando do próprio ser humano. Logo, encaro o *Libório*, o *Cobra Norato* híbrido e a *Iemanjá*, ou qualquer outro boneco/personagem desses espetáculos, não como meras figuras de madeira, tecido ou isopor. Por isso permito-me falar, por exemplo, de mestiçagem e de misturas genéticas — cruzamentos de genes de seres vivos — nos bonecos/personagens, como se eu tivesse à minha frente, ou sob uma lupa ou ainda sob um microscópio de varredura, células exclusivamente humanas.

1.3 REPRESENTAÇÕES CULTURAIS EM *UM BAÚ DE FUNDO FUNDO*: MINEIROS, SUAS MINEIRICES E MINEIRIDADES

Antes de discutir as representações culturais em *Um Baú de Fundo Fundo*, trago a categoria conceitual culturas. Contudo, não farei uma divisão do conceito em camadas, porque, de acordo com Chartier (2002), é preciso rever os usos clássicos da noção de cultura popular. Segundo ele, essa idéia não mais parece resistir a três dúvidas fundamentais:

> Antes de mais, deixou de ser sustentável pretender estabelecer correspondências estritas entre [dicotomias] culturais e hierarquias sociais, relacionamentos simples entre objetos ou formas culturais particulares e grupos sociais específicos. Pelo contrário, o que é necessário reconhecer são as circulações fluidas, as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais. (...) Por outro lado, também não parece ser possível identificar a absoluta diferença e a radical especificidade da cultura popular a partir de textos, de crenças, de códigos que lhe seriam próprios. Todos os materiais portadores das práticas e dos pensamentos da maioria são sempre mistos, combinando formas e motivos, invenção e tradições, cultura letrada e base folclórica. Por fim, a oposição macroscópica entre popular e letrado perdeu a sua pertinência.[39]

De outro modo, o que esse historiador parece dizer é que o conceito de cultura, ainda no século XXI, continua sendo dividido verticalmente e relacionado sobremaneira às classes sociais e organizações de grupo. Assim, tem-se: cultura erudita (da elite, principalmente financeira e intelectual), cultura popular (do povo "letrado"), folclore (do povo "iletrado") e por fim, cultura tradicional (dos indígenas, dos ciganos, dos agricultores e pescadores, etc.). Como as culturas são móveis, atravessam fronteiras, estão dadas também nas diferenças, misturam-se, chocam-se, antagonizam-se, superpõem-se — "em ritmos que às vezes são

[39] Chartier, *op. cit.*, p. 134.

lentos e outras vezes são velozes, de maneira harmoniosa e/ou conflituosa, dependendo de épocas e de regiões, dos protagonistas e de seus objetivos"[40]—, não podemos mais lidar com essas divisões arcaizantes.

Igualmente para Canclini (1990), pesquisador argentino, radicado no México, essa oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo (no sentido de cultura e de meios de comunicação), não funciona. Para ele,

> É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do "culto"; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente.[41]

Desta feita, o termo folclore só será utilizado nesta dissertação no sentido empregado por Aracy Amaral (em Canclini, 2008), pelo folclorista Luis da Câmara Cascudo, pelos fundadores do *Giramundo*: Álvaro Apocalypse e Madu, e pelos atuais diretores da companhia: Beatriz Apocalypse e Marcos Malafaia. Ademais, utilizarei a expressão "popular" no sentido de "do, ou próprio do povo, ou feito por ele" (Ferreira, 2008, p. 642). Sendo que, ainda em acordo com Ferreira, entendo por povo o conjunto de indivíduos que, geralmente, falam a mesma língua, estão situados num mesmo território, têm hábitos e costumes parecidos, além de possuírem uma história e práticas comuns.

Mas, afinal, qual seria o conceito de culturas?

Primeiramente, parto do princípio de que as culturas estão vivas, em constantes movimentos, e que continuamente inventam novas expressões e linguagens. Por esse motivo, creio que o conceito sofreu transformações ao longo dos anos — desde o final do século XIX, por antropólogos, historiadores culturais, sociólogos, filósofos, literatos, artistas etc. — e tornou-se polêmico, amplo, difícil e impreciso. Conforme Burity (2002), os pesquisadores ligados aos estudos culturais iniciaram um diálogo com antropólogos e sociólogos, no sentido de construir uma nova idéia de cultura. Destarte,

---

[40] PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*: *Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 32. Nessa passagem citada, o autor está discutindo sobre o conceito de universo cultural. Achei bastante apropriada este conceito para me auxiliar na difícil tarefa de examinar a categoria cultura.

[41] CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 19. Grifo do autor.

> [...] boa parte deles chama atenção para os perigos da utilização do termo cultura no singular, enfatizando a impossibilidade de unir de forma harmônica e generalizante as manifestações culturais das várias esferas da sociedade. Cultura deveria, portanto, ser um termo empregado **no plural**, já que não se constitui num complexo unificado coerente, mas sim, num conjunto de "significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados", que são construídos socialmente, variando, portanto, de grupo para grupo e de uma época a outra.[42]

Desse modo, pelo menos no meu discurso, não mais se notará a utilização da palavra cultura, mas sim, culturas.

Pelo que parece, a palavra foi cunhada em uma sociedade basicamente agrícola e "origina-se de *colere*: cultivar, habitar, criar e preservar. Na sociedade romana, o termo associava-se ao cuidado da terra, referindo-se ao trato do homem com a natureza".[43]

Para a historiadora Maria Bresciani, a cultura

> [...] passa a designar, primeiro, um estado geral ou costumes mentais em estreita relação com os estágios do desenvolvimento intelectual de uma dada sociedade, para logo depois recobrir o conjunto das artes e, finalmente, vir a significar toda uma forma de vida material, intelectual e espiritual, onde se encontram propostas de mudança e resistência a essas propostas, e mais, as alterações efetivamente produzidas. Em outros termos, abarca uma ampla gama de conteúdos que compõem o registro da experiência humana moderna.[44]

Para o também historiador Antônio Rodrigues, a idéia de cultura pode ser apreendida "como resultado das simbolizações que os homens fazem, em tempos e espaços particulares, de suas experiências de viver e que atribuem, nesse movimento, sentidos e significados às coisas que estão no mundo".[45]

Agora, para o filósofo e sociólogo alemão Herbert Marcuse, a

> [...] cultura é entendida como o complexo específico de crenças religiosas, aquisições, tradições etc. que configuram o "pano de fundo"[46] (*Hintergrund*) de uma sociedade. [...] No centro de minha discussão estará a relação entre o "pano de fundo' (cultura) e o "fundo" ("Grund"): cultura aparece então como o complexo de objetivos (*Ziele*) (ou valores) morais, intelectuais e estéticos, considerados por uma sociedade como meta (*Zweck*) da organização, da divisão

---

[42] BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.15. Grifo meu.

[43] PAIVA, Márcia de (coord.); MOREIRA, Maria Ester (coord.). *Cultura. Substantivo Plural.* Curadoria do ciclo de palestras Luiz Costa Lima - Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996. Vide capa.

[44] BRESCIANI, Maria S. M. *Cultura e História: uma aproximação possível*. In: PAIVA & MOREIRA (coords.). *op.cit*., p. 38.

[45] RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *Cultura Urbana e Modernidade: um exercício interpretativo*. In: PAIVA & MOREIRA (coords.). *op.cit*., p. 59.

[46] *Hintergrund* é o fundo que está por trás, o *background*, o "pano de fundo", como no teatro.

> e da direção de seu trabalho — "o bem" ("*das Gut*"), que deve ser alcançado mediante o modo de vida por ela instituído. [...] definiríamos cultura [também] como o processo de *humanização* (*Humanisierung*) caracterizado pelo esforço coletivo para conservar a vida humana, para pacificar a luta pela existência ou mantê-la dentro de limites controláveis, para consolidar uma organização produtiva da sociedade, para desenvolver as capacidades intelectuais dos homens e para diminuir e sublimar a agressão, a violência e a miséria. [...] [Por fim], a cultura é incorporada sistemática e organizadamente na vida cotidiana e no trabalho.[47]

Por fim, parafraseando o poeta e filósofo britânico Thomas Eliot (2005)[48] — mas tentando não ser tão tradicional, eurocentrista e elitista como ele — o termo culturas incluiria as atividades, interesses e manifestações (espirituais, intelectuais, políticas, sociais, etc.) características de um povo. Exemplos: as linguagens e expressões lingüísticas; as crenças religiosas; as festas com ou sem animais (como as cavalgadas, vaquejadas, folguedos, etc.); as lendárias e mitologias (Mãe d'água, Mulher de Algodão, Cobra Norato, Saci-pererê, etc.); as arquiteturas das cidades (como o barroco do século XVI e as casas coloniais mineiras); os festivais e manifestações artísticas (teatros, danças, literaturas, circos, músicas, pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, cinemas, vídeos, artesanatos, etc.); os campeonatos esportivos; as datas comemorativas (cívicas, históricas, sociais, etc.); os pratos típicos e os pratos cotidianos (feijoada, feijão tropeiro, tutu à mineira, arroz carreteiro, frango com quiabo, arroz com pequi, pato ao tucupi, buchada de bode, peixe amanteigado ao forno da vovó, etc.), os jogos de baralhos no boteco ou nas praças das cidades; as brincadeiras e jogos infantis; os provérbios e as adivinhações; e daí por diante.

Dadas essas idéias acerca do termo culturas, retomo agora a discussão sobre as representações das culturas mineiras em *Um Baú de Fundo Fundo*. Aliás, essas representações serão chamadas também de mineirices e mineiridades. Sobre a mineirice, "Jânio Quadros, no seu 'Novo Dicionário Prático da Língua Portuguesa' de 1977 [...], coloca que 'ser um bom mineiro' é se mostrar prudente, desconfiado, astuto, mas aparentemente ingênuo".[49] Já a mineiridade, pressupõe "a maneira especial de pensar, sentir e agir da população das 'Alterosas'".[50]

Começo então pelo texto do espetáculo.

---

[47] MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p.153-156.

[48] ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 45.

[49] FREITAS, Marcel de Almeida. *Para a vice-presidência? Convide um mineiro...* Fonte: <://74.125.45.132/search?q=cache:AwerJZnGlCMJ:www.achegas.net/numero/quatro/marcel_freitas.htm+mineirice&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a>. Acesso em: 05 de abr. de 2010.

[50] MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore Brasileiro.* 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. p. 152. Aliás, sobre o termo Alterosas, mencionado pela autora, seria outra forma que nós mineiros utilizamos para chamar o Estado de Minas Gerais. Em Belo Horizonte, por exemplo, existe uma emissora de televisão chamada TV Alterosa.

1.3.1 Texto, censuras e cesuras: na superfície, na "alma" e no fundo do *Baú*

O texto que aqui será tratado aproxima-se daquele que Pavis (1999, p. 405) chama de *texto principal*, ou seja, "o texto a ser dito (aquele dos atores) [que] é muitas vezes introduzido pelas indicações cênicas (ou didascálias), texto composto pelo dramaturgo, até mesmo pelo encenador".

No caso específico de *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*, constituem os textos que são ditos pelos bonecos/personagens e que foram elaborados ou então adaptados do original — como aconteceu com *Cobra Norato* — pelos artistas do *Giramundo*. Partindo desse princípio, o texto *Um Baú de Fundo Fundo*, pelo menos a maior parte de suas vinte e duas páginas, foi escrito pelo encenador Álvaro Apocalypse. Entretanto, o trecho a seguir, em que o palhaço *Libório* se apresenta ao público, foi elaborado por Madu:

> LIBÓRIO: Cheguei. Enfim cheguei. (Salta para fora do baú).
> Ai, cheguei [...] Isso aqui é uma cidade... e naturalmente sou um boneco, como todos podem observar. E um boneco é um ser especial, real, evidentemente, embora viaje em baús e se alimente do sonho, do riso e da fantasia! Ah, tenho também um coração, pequeno por dentro, mas imenso por fora. Um verdadeiro coração de boneco: sem cola, sem pregos e sem parafusos – tesouro ilimitado que herdamos da natureza humana. [...].[51]

Para a elaboração desse texto, que tem várias versões disponíveis no *Museu Giramundo*, Madu disse que ela e Álvaro partiram das pesquisas que fizeram acerca das culturas mineiras e brasileiras:

> Nós conhecíamos um folclorista, [...] que nos deu vários livros e histórias que ele recolhia. Então nos baseamos nisso. Porque você tem que buscar as histórias que existem no imaginário, né? Mas alguém tem que escrevê-las. Aí usamos as linguagens da Iara [...]. Começamos a procurar alguns desses esquetes e fizemos, por exemplo, o *Pescador do São Francisco*. Procurávamos por situações brasileiras e por algumas coisas do imaginário popular. (MARTINS, 2009, entrevista).

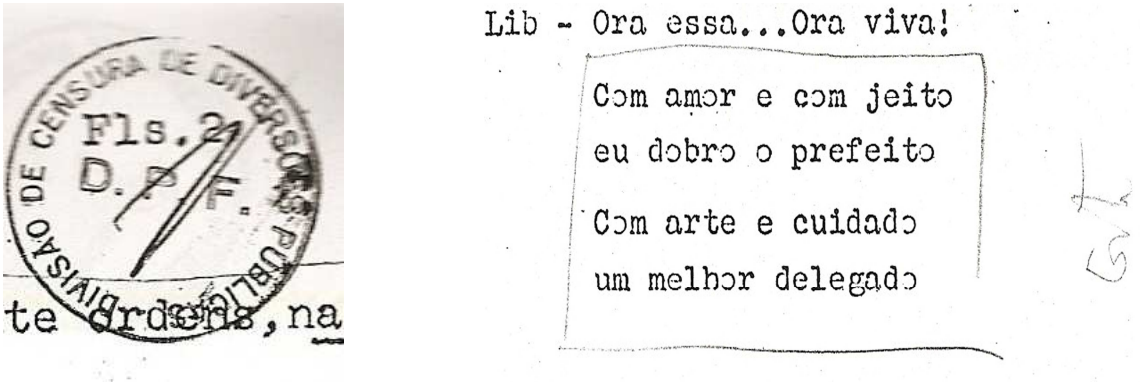
Diferentemente do que Madu disse, na cena do *Pescador*, que veremos mais tarde, nota-se a figuração da lenda da Mãe d'água e não da Iara.

Das inúmeras cópias de *Um Baú de Fundo Fundo* encontradas, foi escolhida uma datilografada que contém a marca de um carimbo com uma assinatura de um censor da *Divisão de Censura de Diversões Públicas* (DCDP) do *Departamento de Polícia Federal*

[51] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 02

(DPF) do Estado de Minas Gerais. Além disso, essa cópia traz, em diversas páginas, marcações e indicações de cortes feitos pela DCDP mineira.[52] Creio que essa intervenção da censura se deu dias antes da estréia do espetáculo, que ocorreu em junho de 1975. De acordo com Madu, nessa época era muito comum a apresentação de espetáculos exclusivamente para a avaliação dos censores, dois ou três dias antes da estréia.[53] Contudo, é difícil precisar corretamente o dia da ação da censura haja vista o carimbo da DPF não conter nenhuma menção à data. Apesar dos cortes, Madu disse que o grupo fez o espetáculo na íntegra:

> [...] Tínhamos que conseguir um dia só para fazer pra "bosta" da censura. Sentavam dois idiotas lá na frente, ficavam perguntando e cortando as coisas. Mas fazíamos do mesmo jeito. (Risos). [...] Se a gente conseguisse explicar iríamos conseguir a liberação. [Mas], se tivéssemos que montar com os cortes da censura, não faríamos. E é um texto imenso. [...] Nunca obedecemos. A gente sempre fez. Cortaram, mas fizemos. [...] [Depois], nunca tivemos problemas porque eles [não] iam aos teatros. (MARTINS, 2009, entrevista).



Imagens 7 e 8: Carimbo da censura prévia da DCDP (folha 2) e corte na nona página do texto *Um Baú de Fundo Fundo* (1974-1975).[54]

Um Baú de Fundo Fundo é um texto politicamente ativo, pois os autores fazem uma crítica muito inteligente e divertida aos atentados contra a liberdade de expressão e de pensamento que ocorriam durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Os personagens *Libório*, *Delegado* e *Guarda* são bons exemplos disso. Já no início do texto, como num interrogatório policial, o *Delegado Godofredo* passa em revista, junto ao *Guarda*, a situação da cidadezinha *Pedra Furada*:

> GUARDA: [Imitando um trem de ferro] Tudo em ordem, tudo em paz, tudo em ordem, tudo em paz, tudo em ordem, tudo em paz... (entra o Delegado).

[52] No ANEXO A dessa dissertação encontra-se uma cópia da segunda página da peça que contém um corte de todo um trecho proposto pela DCDP.
[53] Madu me passou essa informação por telefone, no dia 15 de abril de 2010, por volta das 11 horas.
[54] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 02 e 09.

> DELEGADO: Alto lá.
> GUARDA: Cheguei no horário [...].
> DELEGADO: [...] Como está a cidade?
> GUARDA: Tudo em ordem, tudo em paz [...].
> DELEGADO: E o povo da cidade?
> GUARDA: Em casa, conforme o regulamento.
> DELEGADO: [...] E as pessoas? [...] Como se comportaram?
> GUARDA: Acordaram, tomaram café, foram para o trabalho, trabalharam, almoçaram, tornaram a trabalhar, voltaram para casa, jantaram, deitaram, dormiram. Como ontem, como sempre.
> DELEGADO: [...] Ninguém cantou?
> GUARDA: Não ouvi.
> DELEGADO: Bem. Uma cidade como deve ser: todo mundo em casa, sem meninos nos muros, nada de cantorias, versos e outras maneiras de perder tempo que os poetas inventaram. Um dia de trabalho, uma noite de sono. Eis o nosso lema, soldado.[55]

O *Baú* foi escrito durante a ditadura do general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), que governou o Brasil entre 1969 e 1974. Contudo, o espetáculo foi estreado quando da presidência do general Ernesto Geisel (1907-1996), que ocorreu entre 1974 e 1979. Geisel deu continuidade a uma abertura política "lenta, gradual e segura"[56] no Brasil. Essa transição levou 15 anos para ser completada e durou mais tempo do que a própria ditadura. Tanto que, em 1979, o espetáculo *Cobra Norato* do *Giramundo* ainda seria censurado.

A ditadura militar no Brasil teve início em 1964, com um golpe que depôs o então presidente João Goulart (1919-1976), o "Jango", e levou ao poder o general Humberto de Allencar Castelo Branco (1897-1967), que se tornou o primeiro presidente do regime militar brasileiro. Iniciou-se, assim, um período de mais de 20 anos de arbitrariedades, nos quais vários militares revezaram-se na presidência do país.

Conforme Francisco Carlos Teixeira da Silva (1990), dentre as ações arbitrárias, nos primeiros anos da ditadura, destacam-se: ocupação e destruição de sedes de rádios, jornais, sindicatos trabalhistas, organizações estudantis (como a União Nacional dos Estudantes – UNE) e universidades. Ao mesmo tempo, morte e desaparecimento de inúmeras lideranças sindicais, estudantis e camponesas, assim como a deposição de governadores eleitos. E, por fim, a dissolvição de partidos políticos.

A partir de 1968, ainda de acordo com Silva (1990, p.370), "o regime se institucionalizou". Isso fez com que a resistência civil se tornasse mais forte e ocupasse as ruas das cidades, os palcos e as salas de aula. Inúmeros conflitos de rua sucederam-se. Em resposta a esses conflitos é editado o Ato Institucional nº 5, "instrumento básico, doravante,

---

[55] *Ibid.* p. 01.
[56] SILVA, Francisco C. T. *A Modernização Autoritária: do Golpe Militar à Redemocratização 1964/1984.* In: LINHARES, Maria Yedda (org.) et al. *História Geral do Brasil.* 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p. 374.

da ação da ditadura, que fecha o Congresso, cassa inúmeros mandatos parlamentares, estabelece a **censura prévia**, os inquéritos militares sigilosos".[57]

Agora, permita-me um aparte, um anacronismo e uma experiência: colocarei o palhaço *Libório* como um representante sindicalista que participa de movimentos de resistência à ditadura, nas ruas de uma supostamente pequena Belo Horizonte, no final da década de 1960:

> LIBÓRIO: (Vai para o meio da rua) Povo desta cidade, neste baú eu tenho um remédio para vocês! Basta somente que...
> DELEGADO: Alto lá! Alto lá!
> LIBÓRIO: Epa!
> DELEGADO: Quem é o senhor, de onde vem, para onde vai? Apresente seus documentos, ande, depressa. Idade? Profissão? Número do CPF. Rápido. Rápido!
> LIBÓRIO: Documentos?
> DELEGADO: Sim, documentos. Carteira profissional, imposto, seguro...
> LIBÓRIO: Mas que documentos? Não sou gente, sou um boneco. [...] Nunca vi bonecos com documentos. Documento.
> DELEGADO: Alto lá. Eu também sou boneco e tenho documentos. [...] Nota fiscal é documento. [...] Ora essa. De-sa-ca-to! Puro desacato.[58]

Voltando à ditadura. Em 1969, um "golpe dentro do golpe" (Silva, 1990, p. 371), leva ao poder o general Médici. Assim, os cinco anos seguintes constituiriam a fase mais radical do regime militar, na qual o desaparecimento de oponentes políticos, militares, artistas, jornalistas e escritores suceder-se-iam com freqüência. "A repressão abate-se, também, sobre os intelectuais, artistas e estudantes".[59] Obras teatrais foram proibidas, teatros foram invadidos e teatrólogos, como Augusto Boal, em 1971, foram expulsos do país. Aliás, Álvaro Apocalypse, em 1969, precisou fugir do país, conforme atesta Martins (2009, entrevista):

> O Álvaro foi para a Europa praticamente fugido, porque estava listado para ser preso. Por sorte, e isso foi uma coisa de Deus, ele ganhou uma bolsa para o Salão da Cultura Francesa e a Teresa ganhou outra para o Salão Universitário. Porque ele não tinha dinheiro para fugir pro exterior não.

A ditadura no Brasil só terminou em 1985, com a eleição para presidente de Tancredo Neves (1910-1985), após o movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil: o "Diretas Já" (1983-1985).

É claro, permitindo-me uma licença poética, que *Libório* participou desse movimento, mesmo que de forma indireta, pois, nesse período, o *Baú* ainda girava pelos palcos brasileiros. Mas o *Delegado*, que também era o prefeito, o promotor e o juiz de *Pedra Furada*, tentou

---

[57] *Ibid.* p. 368-376. Grifos meus.
[58] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 05.
[59] SILVA, 1990, p. 371.

impedir que as idéias libertárias do palhaço chegassem até os cidadãos "pedra-furadenses", proibindo as suas apresentações artísticas:

> DELEGADO: O que há neste baú?
> LIBÓRIO: Não posso dizer.
> DELEGADO: Tem que dizer.
> LIBÓRIO: Não posso porque é surpresa. Faz parte do espetáculo.
> DELEGADO: Surpresa não existe e espetáculos são proibidos a esta hora.[60]

E será que o *Delegado Godofredo* e o seu comparsa conseguiram impedir *Libório* de libertar *Pedra Furada* da opressão?

Muito pelo contrário, foi o palhaço, com o seu otimismo e com mensagens de amor, arte e imaginação — que lembram frases do escritor francês Saint-Exupéry (1900-1944) — que conseguiu mudar o caráter do ditador e fez com que as pessoas da cidade voltassem a sorrir, festejar e contar histórias. Logo, a cidadezinha ficou mais florida e mais colorida e pôde abrir suas portas para as representações artísticas que há muito não aconteciam.

1.3.1.1 Falares e regionalismos: adivinhas, provérbios, cantigas, causos e receitas de mineiros

Além desses ideais de democracia, no texto *Um Baú de Fundo Fundo* são figuradas ainda inúmeras mineirices e mineiridades, principalmente o modo sonoro de falar dos mineiros, tanto os do interior quanto os da capital do Estado.

Para começar, a utilização de diminutivos, que pode ser percebida em alguns nomes de personagens: *Godofredo* vira *Godô* – que faz confundir com o *Godot* de Samuel Beckett; José Adolfo transforma-se em *Zé Adolfo* e depois unicamente em *Zé*; Maria Cecília muda para *Cecília* e também para *Cê*; e finalmente, José Legalidade torna-se *Zé Legalidade*. Esse último nome pode ser também um apelido[61] que expressaria a moralidade ou a imoralidade do *Zé*, personagem que representaria um tipo malandro.

Por sua vez, dadas personagens não são chamadas pelo nome, mas sim por metonímias: sejam elas funções que as figuras exercem; ou então por algum tipo de objeto que usam ou materiais que são constituídos; ou ainda por detalhes que as caracterizam: o fantasma é *Pano-de-prato*; o policial chama-se *Guarda*; temos também 3 *meninos*, *Vovó*,

[60] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 06.
[61] Apelidos "são designações que se dão as pessoas, animais ou coisas, até mesmo lugares, por vezes definindo certa particularidade ou com objetivo de crítica. Podem ser dados em conseqüência de defeitos físicos, profissões e mesmo qualidades que as pessoas possuem ou que se desejaria que possuíssem". (MEGALE, *op. cit.*, p. 35).

Sanfoneiro, Moça das Fitas, Sambista (*Zé Legalidade*), *Baiana, Pescador, Mãe d'água,* 5 *congadeiros,* 2 *pererecas*, *Passarinho* e *peixes*.[62]

As supressões e diminutivos também ocorrem nas falas de certas personagens. Estas caracterizariam parte do imenso repertório das expressões sócio-lingüísticas[63] dos mineiros. Vejamos então alguns exemplos dessas supressões e diminutivos, e também de certos sotaques, expressões e modos de dizer típicos da população das "Alterosas"[64]:

> LIBÓRIO: [...] Nesta cidade não tem ninguém. Que cidade **esquesita**... tudo parado. (dirige-se à casa mais próxima). Ó[65], de casa!
> VOZ: Ó de fora!
> LIBÓRIO: Vem cá.
> VOZ: Não é hora!
> LIBÓRIO: (noutra parte) Ó, de casa!
> VOZ II: [...] **Tá doido?** Não.
> LIBÓRIO: Tá acordado?
> VOZ II: Não.
> LIBÓRIO: Ó, você[66] quer saber de uma coisa?
> VOZ II: Não.[67]

> PESCADOR: **Eta** pesqueiro **bom!**[68]... É água só e água pura. Se eu fosse peixe, nem duvidava: ia morar aqui nesta **gostosura**. A **cambada** de peixe **deve de estar** lá embaixo, nadando pra-lá e pra-cá e **imaginando**: hoje estou **doido** para comer uma **minhoquinha**. [...] Mas que desaforo! Até peixe está abusando dos pobres. **Enjeita** até minhoca. [...] E os meninos lá de casa **tão** com a barriga vazia. Vou rezar. **Agarrar** com os Santos e pedi **pra mode eles me dar** um peixe bem gordo. (reza). Meu **Santantone**, me dá um peixe pra **mios fiim cumê**, **apois eles inda num quebraro jejum**! [...] Que peixão, sô. Tá fisgado. Tá no papo.[69]

Na cena em que *Zé Adolfo* e *Cecília* namoram num banco da praça da cidade e brincam de adivinhas[70] ("o que é o que é?"), percebo a presença de regionalismos lingüísticos

---

[62] Nestes dois parágrafos, incluindo-se o *Libório*, observa-se a lista completa de personagens de *Um Baú de Fundo Fundo.*

[63] Vejamos certas expressões sócio-linguísticas brasileiras: "'Uai' (interjeição que vale para tudo) e 'trem' (coisa), para os mineiros; 'ser pidonho' (estar sempre pedindo as coisas), para os paulistas; 'até curi' (até logo), para os amazonenses; 'damo' (homem solteirão que gosta de farra), para alguns nordestinos; 'lê com lê, cré com cré' (cada um igual ao outro), no Centro-Oeste; e, por fim, 'caráter' (rosto, fisionomia), para os catarinenses". (HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O Grande Livro do Folclore.* Belo Horizonte: Leitura, 2000, p. 39, 91, 131, 175 e 209).

[64] O termo Alterosas, mencionado por Megale (2003), seria outra forma que nós mineiros utilizamos para chamar o Estado de Minas Gerais. Em Belo Horizonte, por exemplo, existe uma emissora de televisão chamada TV Alterosa.

[65] No texto está escrito Ó, com acento agudo. Porém, na trilha do espetáculo ouve-se Ô, com acento circunflexo. Aliás, a trilha de *Um Baú de Fundo Fundo* apresenta várias diferenças em relação ao que se lê no texto.

[66] Na trilha escuta-se "cê".

[67] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 04-05. Grifos meus.

[68] Na trilha sonora ouve-se "bão".

[69] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 18. Grifos meus.

[70] Megale (2003, p. 37) diz que as adivinhas "são uma forma lúdica de enigmas populares, na qual a enunciação da idéia ou fato está envolta numa alegoria a fim de dificultar a descoberta".

(em itálico), dois provérbios e uma réplica[71] (em negrito), e também de uma cantiga de roda[72] (sublinhado):

> CÊ: [...] Você viu meu vestido novo?
> ZÉ: Não. Cadê?
> CÊ: Aqui, olha, bobão. Não enxerga nada. Só quer namorar.
> ZÉ: Quero mesmo. Vem cá.
> CÊ: Sai pra lá! Daí tá bom.
> ZÉ: Eh, *lasquera*. **Namoro de longe, amor esconde.**
> CÊ: **O apressado pega o bonde errado.**
> ZÉ: [...] *Tá danado.*
> CÊ**:** Fui na fonte do tororó
> Beber água não achei
> Achei linda morena
> Que no tororó deixei. (senta-se) O que é o que é? Caixinha de bom parecer, não há carapina que saiba fazer?
> ZÉ: [...] Amendoim.
> CÊ: O que é, o que é? Joga pra cima é prata, cai no chão é ouro?
> ZÉ: [...] Ovo.
> CÊ: [...] Pula feito sapo e tem cara de bobo?
> ZÉ: Hã? Pula que nem sapo e...
> CÊ: Tem cara de bobo?
> ZÉ: Essa eu não sei. O que é?
> CÊ: É Zé!
> ZÉ: *Uai*, essa eu não entendi...[73]

Outra cantiga de roda que aparece no texto é a *Ciranda Cirandinha*:

> CRIANÇAS: Ciranda Cirandinha / Vamos todos cirandar
> Vamos dar a meia volta
> Volta e meia vamos dar.[74]

Por fim, uma personagem que representa bem os contadores de causos[75] mineiros é a *Vovó*, que também é adepta do didatismo e da receita caseira. Como vimos, esta é uma crítica feita por Álvaro e pela Madu à censura dos jornais.

> VELHA: [...] Aqui na vila tinha um moço bonito, de chapeuzinho de palha meio de banda, lenço xadrez no pescoço, uma simpatia. [...] Ele tocava sanfona. Juntava um povão de gente. E a sanfoninha tocando: nheco, nheconheco. [...] Agora vou ler pra vocês uma linda história. Pois era uma vez... [...] Era uma vez um barranqueiro... barranqueiro? Barranqueiro é o homem que mora na beira do Rio São Francisco e vive de pesca. Era um pescador muito pobre e empencado

[71] As réplicas "são respostas de caráter variado, face à argumentação de outrem. Ex.: [...] Estou com fome – Vai à rua, mata um homem e come; [...], etc.". Já os provérbios, ou ditados, "são dizeres ou sentenças breves, geralmente de conteúdo moral, que nascem da experiência do homem em contato com o mundo que o cerca. São muito usados pelas pessoas mais velhas quando estão conversando". (MEGALE, *op. cit.*, p. 36).
[72] "O *cancioneiro infantil* apresenta as *cantigas de roda*, de origem européia, cantadas pelas crianças em coro, em solo, ou em canto responsorial de solo e coro". (*Ibid.*, p. 84).
[73] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.* p. 15.
[74] *Ibid.* p. 11.
[75] "São episódios acontecidos com contadores de estórias enfeitadas pela fantasia, sobretudo as de caçadores e pescadores famosos pelas suas patranhas". (MEGALE, *op. cit.*, p. 53).

> de filhos, que um dia pegou o barco e saiu para pescar. [...] Esta estória do pescador sempre me dá apetite. **Receita**: pegue o peixe, tire a escama e lave bem. Pegue 30 gramas de manteiga, salsa bem picadinha e alho socado. Faça uma pasta bem batidinha. [...].[76]



Imagens 9, 10 e 11: *Vovó* (técnica mista: vara e mão invisível)*; Moça-de-Fitas* e *Sanfoneiro* (técnicas: varas)*; Pescador* (*Barranqueiro*) com barco e peixe (técnicas: varas).[77]

1.3.2 Músicas, festas e alegria em *Pedra Furada*: representações sonoras em perspectiva

A trilha sonora de *Um Baú de Fundo Fundo* é rica em efeitos mágicos, em ludismos infantis e possui um amplo matiz de vozes, que contou, durante a gravação, com a participação de uma importante leva de atores e cantores de Belo Horizonte, dentre eles Arildo Barros,[78] ator do *Grupo Galpão*.

Sobre o processo de gravação da trilha, que provavelmente ocorreu em 1975, Martins (2009, entrevista) informou que algumas músicas o grupo já conhecia e recolheu do cancioneiro popular de Minas Gerais — e do Brasil, acrescento —, enquanto as outras canções foram conseguidas pelo Paulo Joel, do *Estúdio HP* de Belo Horizonte: "Nós as ouvíamos lá na hora e montávamos a trilha ali mesmo. Ele tinha um arquivo enorme, de disco ainda. A trilha era de nossa autoria, por escolha [...]", mas composta por músicas de domínio público. A exceção fica por conta do tema do *Barranqueiro*, que teve a letra escrita por Álvaro Apocalypse, mas, a música e a interpretação são de Paulo Garcia:

> PESCADOR (cantando): Nasci na beira, na beira deste rio / quando tenho fósforo, lampião não tem pavio / Sem pavio fogo não acende / Sem vento barco não rende / Peixe não morre só / Pela beleza do anzol, pela beleza do anzol / Peixe não sai caçando / O caminho pra cozinha / Não deitá no fubá / Não enrola na farinha, não enrola na farinha / Não pula na gordura / Não pede sal e cebola
> Pra o tempero de fritura / Peixe não é besta nem nada, pra enfrentar esta loucura
> Peixe só pede água / Água só e água pura.[79]

---

[76] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.,* p. 11,12, 17 e 20. Grifo meu.
[77] Fonte: Fotogramas meus do DVD *Um Baú de Fundo Fundo*. Florianópolis, abril de 2010.
[78] Ver a ficha técnica completa de *Um Baú de Fundo Fundo* (2010) no ANEXO B desta dissertação.
[79] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.,* p.17. Essa música encontra-se a 02'52'' da faixa 10 da trilha de *Um Baú de Fundo Fundo* (CD em anexo).

Este tema do *Barranqueiro* poderia ser classificado como um *canto de trabalho*, que é "[numeroso] no interior e [usado] em várias formas de serviço, como para vender diversos artigos, nas plantações, nas colheitas e em determinados ofícios".[80]

O espetáculo *Baú*, que dura quase uma hora, ainda é apresentado com a trilha original de 1975, cujas "gravações foram feitas em fita de rolo, cortadas com gilete e emendadas com durex. Muitas traziam chiados e estalos, sinais de uma época sem o rigor digital de hoje".[81] Todavia, dentre esses ruídos percebe-se, fortemente, a presença do sotaque mineiro. Madu conta sobre essa mineiridade sonora de *Um Baú de Fundo Fundo*:

> Nós somos muito mineiros. O Álvaro era do sul de Minas [e] era muito mineiro, inclusive nos temas. Ele trabalhava muito com o tema violeiro em suas obras de Artes Plásticas. Fazíamos questão dessa mineiridade até porque se tem muito humor nisso. Procurávamos usar os tons da língua e fixar as pausas. Os atores eram muito ricos e sabiam manipular bem a voz para trabalhar o sotaque. Era uma coisa bem mineira mesmo, bem familiar, caseira e até um pouco exagerada. [...] Usamos e exploramos bastante os tipos mineiros, porque são bastante teatrais. (MARTINS, 2009, entrevista).

Como veremos, um dos tipos trabalhados pelo *Giramundo* é o caipira.

A partir dessa mineiridade elencada por Madu, aponto mais algumas expressões lingüísticas e também sotaques das personagens do *Baú*: "'Volte aqui, sô!', 'Tá doido?', 'Ô, cê quer saber de uma coisa?', 'Sou eu, moço', 'Então vem cá. [...] Nem vê', 'Olha só que luão', '[...] quando entra em casa, sai pra fora?', 'Que tem asa não avôa?', 'Zé Adolfo, uai', 'bão', 'enjeitar', 'já tava cum a isca no anzole pra atiçá n'água', 'Santantone é um santo tão fino cá gente num pode neim caçuá cum ele'",[82] etc.

Ainda sobre os "chiados e estalos" presentes nos dez primeiros minutos da trilha sonora, escutam-se: apitos de um trem que anunciam a chegada do "progresso" à pequena cidade *Pedra Furada*; ressoar de trombetas e tambores que indicam a tentativa dos militares de imporem ordem à população da cidadezinha; uma melodia fantasiosa que denota a abertura de um baú mágico que modificará os rumos desditosos da história; tintilintares de sinos que representam os sonhos, as surpresas, os mistérios e a magia de um espetáculo de bonecos; um *buuuuuuuu* e o choramingar de um fantasma pobre e fracassado do interior; um tema musical que ilustra a vida fantasiosa de um boneco; o borbulhar das águas de um rio que só pode ser

---

[80] Megale, *op. cit.*, p. 85.
[81] ANUNCIAÇÃO, Miguel. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte, quinta-feira, 26/02/2004. Caderno Cultura.
[82] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit., passim*. Este modo de falar "traz traços do que foi conhecido como língua brasílica, língua falada entre São Paulo e o Rio Grande do Sul até fins do século XVIII. (VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. In: REVISTA DE CULTURA ARTÍSTICA. Associação de Cultura Artística de Piracicaba. v. 2, n. 2, 2009. Piracicaba: Associação de Cultura Artística de Piracicaba, 2009. p. 71.).

ouvido em cidades pequenas e tranqüilas; e, por fim, assovios de um passarinho que demonstram a liberdade de ir e vir das idéias, que abrem o coração de um delegado ditador e tornam a sua cabeça um lugar agradável de viver:

> DELEGADO: Meu pequeno coração / Tantos sonhos tem pra dar / Deixa a rosa na roseira / Faz da vida brincadeira / Meu pequeno coração / Quer viver quer sonhar / Põe um sorriso no rosto / Deixa o mundo te encantar...[83]

E dentre as músicas pertencentes ao cancioneiro popular, que fazem parte da trilha do *Baú*, observo: as duas cantigas de rodas mencionadas (*Ciranda Cirandinha* e *Fui na fonte do Tororó*); uma congada mineira;[84] e, finalmente, uma colagem musical composta por estrofes de cinco diferentes canções: 1- *Se a perpétua cheirasse* (que parece ser uma cantiga sentimental), 2- *Não sei se é fato ou se é fita* (talvez uma música de diversão, para ser dançada), 3- *Menina dos Olhos d'água* (que também parece ser uma cantiga sentimental), 4- *Pereré como é que fica* (que sugere ser uma cantiga brejeira, de conteúdo malicioso) e 5- *Joguei meu chapéu pra riba* (que poderia ser classificada como uma canção satírica, de desafio). De todas essas cantigas; com exceção da congada, da *Menina dos Olhos d'água* (trecho da pernambucana *Mandei fazer uma rede*[85]) e da *Joguei meu chapéu pra riba* (que, de acordo com Madu, pertence ao cancioneiro de Ouro Fino/MG, cidade onde Álvaro nasceu); é difícil precisar os locais de origem, mesmo que de forma aproximada, pois, as cantigas podem fazer parte do imaginário social de brasileiros de diferentes regiões do país. Ademais, quanto à autoria das canções cujos autores não foram mencionados, também é custosa a definição, pois, geralmente, são músicas anônimas e muito antigas, transmitidas pela oralidade e que possivelmente constituem o patrimônio comum do povo de determinada região.

Entrementes, quanto à concepção, essas cantigas "[passam] de pais para filhos e [apresentam] formas mais ou menos fixas".[86] No caso específico da congada, pode ser uma cantiga "improvisada, ensaiada e aceita [no momento da criação]".[87]

Quanto à estrutura, as melodias das músicas "[...] possuem pequena extensão, não ultrapassando a oito, doze ou dezesseis compassos, mais ou menos. A linha melódica é

---

[83] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua, *op. cit*., p. 09. Essa canção encontra-se a 09'44'' da faixa 04 da trilha de *Um Baú de Fundo Fundo* (CD em anexo).
[84] Na ficha técnica do *Baú* está escrito: música do congado (**coletânea do folclore mineiro** interpretada por José Alberto Nemer, Maurício, José Maria Amorim e Arildo Barros).
[85] Música composta por Rojão da Roça e gravada pela MPF em Brejo dos Padres, Tacaratu (PE), em 1938. Faça uma busca no *site* http://letras.terra.com.br/ e confira a letra integral dessa canção.
[86] MEGALE, *op. cit.,* p. 81.
[87] *Ibid., loc.cit.*

descendente e a terminação se faz na terça, na quinta e na própria tônica. O compasso que predomina é o binário e o modo é o maior".[88]

Então passo à colagem musical, cantada e tocada em sanfona pelo caipira *Sanfoneiro* e com uma pequena e divertida intervenção em coro realizado pelas *Pererecas*:

> **(1)** Se a perpétua cheirasse / Seria a rainha das flores / Mas como a perpétua não cheira / Não é a rainha das flores.
> **(2)** Não sei se é fato ou se é fita / Não sei se é fita ou se é fato / O fato é que ela me fita / E fita mesmo de fato. / Se é fato ou se é fita / Se é fita ou se é fato / O fato é que fita / E fita de fato.
> **(3)** Menina dos olhos d'água / Me dá água pra beber / Não é sede, não é nada / É vontade de te ver.
> **(4)** Pereré como é que fica / Pereré como é que tá / Dentro da sanfona tem / Dentro da sanfona tá / Uma perereca preta / Danada pra runruná / Uma chama Dinorina / A outra chama Dinorá /Uma quer casar comigo / A outra quer me namorá. / Uma tem cabelo ruim / A outra tem é pichuá / Uma quer casá comigo / A outra quer me namorá
> **(5)** Joguei meu chapéu pra riba / Meu chapéu parou no ar / Com uma mão eu pego a dama / Com a outra eu vou brigar.
>
> **(1)** Pereré [...] (bis).[89]

Agora a congada, puxada por um congadeiro e respondida por um coro de vozes masculinas. Os instrumentos musicais que acompanham a canção parecem ser agogôs, xiquexiques e tambores. As passagens em negrito são aquelas que não consegui identificar durante o ato de transcrição:

> CONGADEIRO: Gente, que terra é essa? (bis) / CORO: Terra de grande alegria. (bis) / CORO: É o canto do Rosário, que festejamos neste dia (bis). / Oi dorme um pouco meus olhos / Na pedra furada onde eu moro, tem um vento na **remada /** Onde eu moro na pedra furada / Tempo de mandioca mansa / Tempo de **pepa pagece [pedra padece] /** Quando o pau invade **as cordas /** A batucada estremece / Oi dorme um pouco meus olhos / Oi deita Chico, levanta junto /O negócio aqui tá danado de bão / Oi deita Chico, levanta junto / O negócio aqui tá danado de bão / Ai mocinha, eu ia e não vou mais (bis) / Eu faço que vou andando sozinho / E torno a voltar pra trás. / Eu faço que vou andando sozinho / E torno a voltar pra trás / Abre a porta que eu tô no sereno (bis) / Eu sou de manteiga e tô derretendo (bis) / Abre a porta também a janela (bis) / Que a casa tem dono e ninguém mora nela (bis) / Oh, minha caninha verde / Oh, minha verde caninha / Eu não vou na sua casa / Pra você não ir na minha / Iai, ai, ai / Pra você não ir na minha / Iai, ai, ai / Pra você não ir na minha / A retirada, a retirada / Êh, meu camarada (bis) / A retirada, a retirada / Êh, meu camarada (bis) / Já vai embora, já vai embora / Êh, você não repara (bis) A retirada, a retirada / Êh, meu camarada (bis) / Adeus, adeus, minha querida senhora (bis) / [...] Adeus até para o ano.[90]

---

[88] *Ibid., loc.cit.*
[89] Faixa 07 da trilha de *Um Baú de Fundo Fundo* (CD em anexo).
[90] Faixa 13 da trilha de *Um Baú de Fundo Fundo* (CD em anexo).



Imagens 12, 13 e 14: *Sanfoneiro* (técnica mista: vara e mão invisível) e fitas coloridas (técnica: vara); *Sanfoneiro* e *Pererecas*; detalhe *Perereca* (técnica mista: luva e varas).[91]



Imagens 15, 16 e 17: *Congadeiros* (técnica: varas).[92]

Na trilha sonora de *Um Baú de Fundo Fundo*, além dos sotaques e regionalismos lingüísticos, dos estalos, chiados e efeitos mágicos, ouvi também um canto de trabalho, duas cantigas de roda, uma congada e, finalmente, uma colagem musical composta por cinco canções, caracterizadas, respectivamente, como de diversão, sentimentais, brejeira e de desafio. Esta trilha, mesmo que seja apenas um pequeno recorte dos múltiplos estilos e gêneros das cantigas do cancioneiro de Minas Gerais, e também do Brasil, expressa bem os sentidos, as representações simbólicas e o colorido das culturas nacionais e regionais.

1.3.3 Personagens: lenda, fantasma e capiais

Existe uma diferença entre o boneco/personagem e o personagem encarnado pelo ator:

> **O boneco é o [próprio] personagem**, enquanto o ator apenas "representa um papel, que varia", como disse Enno Podehl. Podehl observa ainda que, na relação ator/boneco, existe um triângulo relacional, composto pelo manipulador, pelo boneco e pelo papel. [...]. "O boneco não é um ser humano em miniatura, é

[91] Fonte: Imagens 15 e 16: Fotogramas meus do DVD *Um Baú de Fundo Fundo*. Florianópolis, abril de 2010. Imagem 17: Foto minha. Belo Horizonte: Museu Giramundo, 13 de abr. de 2010.
[92] Fonte: Imagens 18 e 19: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú* e *Os Orixás*. Belo Horizonte: Museu Giramundo, abr. de 2010. CD-ROM, 1 unidade física. Imagem 20: Fotograma meu do DVD *Um Baú de Fundo Fundo*. Florianópolis, abril de 2010.

> diferente tem vida própria". Por isso, diz Podehl, para fazer o jogo teatral com o boneco, é necessário que o ator-manipulador faça antes uma viagem ao interior desse boneco para descobrir o personagem nele implícito, desvendando assim sua autonomia. [...] Essa autonomia, essa vida interior própria que caracteriza o boneco, é criada a partir de sua construção. Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem. [...] Assim, as feições de um boneco determinam o personagem. (AMARAL, 2002, p. 79-80. Grifos meus.).

O boneco/personagem no *Giramundo* é encarado como "uma máquina cênica, dotada de uma forma plasticamente expressiva, formada por partes articuladas em torno de eixos e capaz de, através do movimento coordenado destas partes, representar o papel de uma personagem em um jogo teatral".[93] E para construí-lo, o grupo realiza as seguintes ações: planejamento; estudos (esboços); desenhos de criação; desenho de projeto; projeto técnico; definição da forma e função; estudos de harmonia, de proporção, de escala, de vistas, de perspectiva, de postura, de rotação, de fisiognomonia e de perfil.

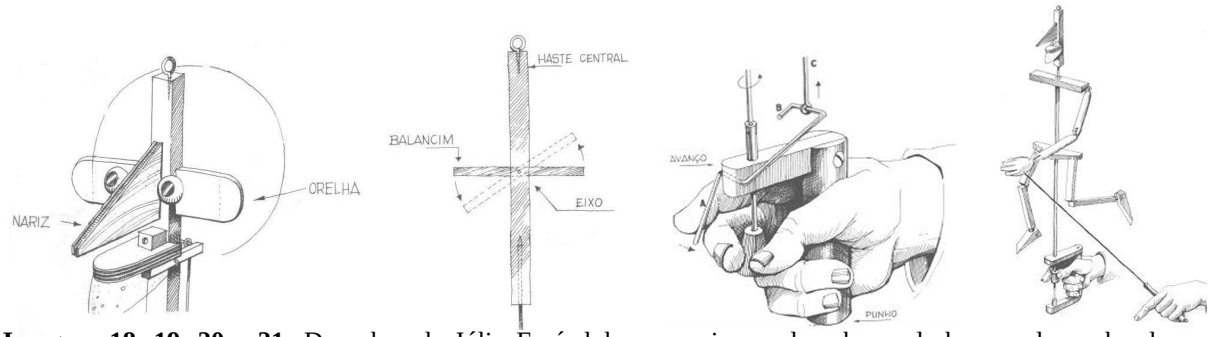
Finalmente, para a construção da maioria dos vinte e seis bonecos/personagens do *Baú*, segundo Madu, foi feita

> [Uma] base com uma estrutura de madeira. Eles foram modelados em isopor e revestidos com papel. Depois vem a massa plástica. [...] No boneco de vara fizemos uma variação: ao invés de usarmos só uma vara para sustentar o boneco e aquele fio que passa pelas costas para trabalhar a boca, fizemos um tubo de metalão. Então, a movimentação é feita por um outro tubinho que corre ali dentro e que manipula a boca. [...] A gente virava o pescoço por meio desse mecanismo. [...] Dentro desse tubo passava um outro que era fincado na cabeça. A cabeça girava ao se girar o tubo. [...] Nós criamos um gatilho. Com uma única mão podíamos manipular o boneco inteiro. (MARTINS, 2009, entrevista).

Esses tubos, varas e tubinho, mencionados por Madu, podem ser visualizados nas imagens a seguir. Na primeira imagem, uma secção da cabeça de um boneco de vara do *Giramundo*, nota-se uma haste central de madeira, onde são afixadas as peças móveis, como mecanismos de boca, nariz, orelhas e olhos. Já a segunda imagem representa o mecanismo da boca do boneco, baseada "no princípio da balança, tendo um eixo (que atravessa a haste central) e a parte móvel ou balancim".[94] Na terceira imagem percebe-se o punho, importante peça deste tipo de boneco. Com esta peça, onde estão presos vários mecanismos, inclusive o gatilho, o manipulador sustenta toda estrutura do boneco. Por fim, na última representação,

[93] GIRAMUNDO (Teatro de Bonecos). *op. cit.* p. 01.
[94] Revista Mamulengo nº 8. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Belo Horizonte: editores Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Vivacqua Martins, dez. 1979, p. 10.

vê-se a "coluna" do boneco, o punho e uma haste metálica presa à sua esquerda, que é modelada em couro.



Imagens 18, 19, 20 e 21: Desenhos de Júlio Espíndola: mecanismos de cabeça, de boca e de punho de um boneco de vara do *Giramundo* e representação da estrutura de um boneco de vara do grupo.[95]

1.3.3.1 Iconografia: os bonecos do *Giramundo* também são obras de arte

Conforme Erwin Panofsky, "a iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente de sua forma".[96] Esta forma de que trata o autor, seria aquela que se pode apreender num primeiro olhar, num nível mais superficial de observação. Trago como exemplo o quadro *Caipira picando fumo* (1893), do pintor brasileiro José Ferraz Almeida Júnior (1850-1899).[97] Quando vemos o quadro pela primeira vez, identificamos, com nossa experiência, as linhas, os volumes e as cores tanto da figura masculina quanto de sua indumentária e de um dos objetos em suas mãos. Temos então: um homem de bigode, descalço, sentado ao chão, vestindo uma camisa branca — aberta à altura do peito e com as mangas parcialmente dobradas — e uma calça *jeans*, de tonalidade marrom escura, também dobrada próxima aos tornozelos. Enfim, em sua mão direita, notamos uma faca, e na mão esquerda, um pequeno objeto preto desconhecido. Uma descrição deste tipo seria, de acordo com Panofsky (1986), uma análise pré-iconográfica, de conteúdo temático primário ou natural.

Agora, se nos perguntarmos onde este homem vive, que idade tem, que objeto escuro traz em uma das mãos, e assim por diante, começamos a buscar os significados secundários, subjetivos do quadro, ou seja, algo mais do que o seu conteúdo primário. Contudo, para encontrarmos as respostas a estas questões, não basta somente respondê-las ao acaso, baseados em "achismos". Podemos começar, por exemplo, pesquisando a imagem que

[95] *Ibid*., p. 10, 12 e 16.
[96] PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986. p. 19.
[97] GARCEZ, Lucília; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 83.

compõem o fundo do quadro e depois o objeto desconhecido. Concluímos que a primeira imagem trata-se de um casebre de pau-a-pique, que de tão velha e precária possui rachaduras que deixam ver a sua estrutura de madeira. E que o objeto escuro se parece a um pequeno rolo de fumo, pois atrás de uma das orelhas deste homem percebemos uma espécie de palha (de milho?). Ora, isso nos abre algumas possibilidades: o homem — de meia idade — que está sentado à porta do casebre, e que se veste pobremente, é um caipira (um dos moradores do lugar); ele pica fumo para enrolar na palha, talvez para o próprio consumo; este casebre está localizado numa região rural do Brasil; etc., etc., etc. Chegamos a estas conclusões porque utilizamos de nossa bagagem sócio-cultural, que nos permite reconhecer estas pessoas, as suas moradias e também alguns de seus costumes. Nesse caso, começamos a considerar o que Panofsky (1986) chama de significado secundário ou convencional. Deste modo, temos uma representação simbólica de um caipira de aproximadamente 50 anos, que aparenta pobreza e tem o hábito de fumar cigarro de palha. Ao assim fazermos,

> relacionamos *motivos* artísticos e combinações de *motivos* artísticos (composições) com *temas* ou *conceitos*. Aos *motivos*, [...] podemos chamar *imagens* e as combinações de imagem [...] costumamos chamar *histórias* e *alegorias*. A identificação de tais *imagens*, *histórias* e *alegorias* pertence ao campo da iconografia no sentido mais restrito da palavra.[98]

Por último, o terceiro nível de uma análise iconográfica, ainda de acordo com Panofsky (1986), trata do significado intrínseco ou conteúdo da obra: "percebemo-lo analisando os pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, uma época, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica – assumidos inconscientemente por um indivíduo e condensados numa obra".[99]

Para verificar esse terceiro nível de análise, voltamos à tela de Almeida Júnior. Se nos indagarmos o que este autor quis dizer ao pintá-la e quais são as representações culturais entranhadas em cada uma das suas imagens e depois na pintura como um todo, chegaremos próximo ao conteúdo da obra. Ademais, se compararmos esta obra com outras do mesmo período e de temática parecida (série caipira) do autor, como, por exemplo, *Amolação Interrompida* (1894), *Violeiro* (1899) e *Cozinha Caipira* (1895), os significados se multiplicam. Analisemos, então, a tela *Caipira Picando Fumo*, considerando o contexto sócio-cultural do final do século XIX, em que

[98] Panofsky, *op. cit.*, p. 21.
[99] *Ibid*., p. 22.

> [...] várias representações iconográficas indicavam o futuro alvo do Brasil e tornavam o mestiço degenerado (**conceito dos darwinistas sociais**, que se opunha ao de eugenia, isto é, da raça pura), um personagem exótico, do passado atrasado do brasileiro, do interior "caipira" do país, um personagem de uma sub-raça condenada à extinção no Brasil moderno.[100]

Todavia, antes de continuar, o termo mestiço precisa ser clarificado, mesmo que de forma sucinta. Para Paiva (2002), mestiço, da maneira em que na citação acima é utilizado, o de misturas étnicas (e não raciais porque a raça é uma só, a humana), é um termo empregado para nomear os mulatos, pardos, cabras e caboclos brasileiros. Logo, um bom exemplo seria Antônio Francisco Lisboa — o Aleijadinho —, importante artista do Barroco Mineiro, filho de um construtor branco português e de uma escrava negra africana. Aliás, no segundo capítulo, o termo será utilizado ao lado de mestiçagens (misturas) étnico-culturais.

Retomo o quadro *Caipira picando fumo*. No final do século XIX, período em que esta obra se insere, pretendia-se civilizar o Brasil mestiço, "embranquecê-lo", não só etnicamente, mas também culturalmente, aproximando o nosso país de países europeus "civilizados", como a França e a Inglaterra.

> Era necessário sanar o Brasil das doenças, dos vícios e da barbárie que o passado lhe impusera. Nessa perspectiva, um país que se queria moderno e civilizado não podia permanecer mulato e indolente. Mas o Brasil moderno estava nas cidades, aliás, nas maiores cidades, que não eram tantas, nem tão grandes assim naquele período. O brasileiro do interior, sobretudo o mestiço, mas também o branco pobre, precisava se modernizar, se transformar, se educar. É nessa época que algumas imagens [...] começam a representar esse homem bronco e doente do interior brasileiro, que contrastava com a imagem de um brasileiro idealizado, civilizado e moderno. Em 1893, [...] José Ferraz de Almeida Júnior terminava uma de suas telas mais conhecidas e ainda muito divulgada. Trata-se de o *Caipira picando fumo*, pintura que integrava uma série sobre o tema, iniciada anos antes, e que continuou por mais algum tempo.[101]

Almeida Júnior, paulista nascido em Itu, em 1850, e falecido em Piracibaca, também no interior do Estado de São Paulo, em 1899, retratava o homem do campo — do Brasil mestiço e "arcaico" —, com o qual convivera. Paradoxalmente, essa retratação se deu também "a partir de certos valores, padrões e inquietações senão adquiridos, pelo menos aguçados, durante sua primeira estada em Paris, entre 1876 e 1882".[102] Quer dizer, um artista nascido no campo — que de certo modo conservava peculiaridades adquiridas no interior — e que estudou nos altos salões parisienses do século XIX, representava em suas telas cenas típicas

---

[100] PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 68. Grifos meus.
[101] *Ibid*., p. 70-71. Para evitar mal-entendidos, é importante ressaltar que Paiva (2002) faz uma análise histórica do final do século XIX. Logo, os termos degenerado, exotismo, atraso, caipira, sub-raça, doente, etc. é uma construção desse período, que o autor retoma em sua obra para refletir o pensamento da época.
[102] *Ibid*., p. 72.

da vida rural e costumes do povo brasileiro. Enfim, “ele pintou um dos temas que mais chamavam a atenção e incomodavam intelectuais, políticos e artistas brasileiros [...]”.[103]

Até aqui, vimos alguns valores simbólicos e representações que perpassavam o pensamento de parte das classes intelectuais, políticas e artísticas brasileiras, do final dos 1900, que almejavam “embranquecer” e “civilizar” o Brasil. Como homem deste tempo, Almeida Júnior, de certo modo, se posicionou. Contudo, conforme as palavras de Paiva (2002, p. 73),

> suas pinturas não eram, então, um manifesto a favor da simplicidade e contra a ausência de relativização no emprego do conceito de civilização. Nem eram estudos que buscavam comprovar que a grande riqueza brasileira residia justamente na diversidade e na pluralidade cultural [...]. Tratava-se, portanto, de transportar para as telas representações do povo brasileiro, do passado e do futuro do país, comumente expressas por seus pares e conhecidos, que ele teve oportunidade de observar, discutir, escutar, ver, e finalmente, transformar em registros icônicos.

Assim, para Panofsky (1986, p. 23), “a descoberta e a interpretação desses valores ‘simbólicos’ [...] é o objeto daquilo a que chamamos *iconografia num sentido mais profundo*: um método de interpretação que surge mais como síntese do que como análise”.

O universo da iconografia é muito amplo. Conforme Paiva (2002, p. 17), “a iconografia é tomada [...] como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico”. Portanto, devido às especificidades do objeto de estudo desta dissertação, trabalharei com representações fotográficas e áudio-visuais de alguns bonecos/personagens extraídos dos seus contextos espetaculares. Destarte, observarei estas representações com olhares de um espectador/pesquisador que vê nas imagens algo mais do que está dado na forma e empresta às análises as próprias imagens de memória.

Para finalizar esta abordagem sobre a iconografia, trago, a seguir, um quadro — de Panofsky (1986) — que resume os três níveis de exame iconográfico:

---

[103] *Ibid*., p. 73.

OBJETO DE INTERPRETAÇÃO	ATO DE INTERPRETAÇÃO
I. Conteúdo temático *primário* ou *natural* — (A) factual, (B) expressivo —, constituindo o mundo dos objetos artísticos.	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal).
II. Conteúdo temático *secundário* ou *convencional*, constituindo o mundo das *imagens*, *histórias* e *alegorias*.	*Análise iconográfica*, no sentido mais estrito da palavra.
III. *Significado intrínseco* ou *conteúdo*, que constitui o mundo dos valores "simbólicos".	*Interpretação iconográfica*, em sentido mais profundo (*síntese iconográfica*).

Quadro 1: Os três níveis da análise iconográfica. Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*: temas humanísticos na Arte do Renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1986. p. 26.

1.3.3.1.1 *Mãe d'Água*: lenda ou mito?

Mito não é o mesmo que lenda. Muitos autores confundem esses termos, trazendo-os, erroneamente, como sinônimos. Para Megale (2003), as lendas são inspiradas em fatos históricos (ou relacionam-se a eles),[104] transformados pelo imaginário social, e referem-se geralmente a fatos reais, em torno dos quais a imaginação cria uma série de coisas irreais e até inverossímeis. Já para Câmara Cascudo (2000)[105] a lenda é localizável no espaço e no tempo e está ligada a um local ou à vida de um herói. Sendo assim, diferentemente da lenda, o mito atingiria uma área geográfica mais ampla e não seria necessariamente fixado no tempo e no espaço. Logo, temporal e espacialmente, as lendas de Barba Ruiva, de Santo Antônio, dos cangaceiros e dos tesouros escondidos, diferenciam-se dos mitos de Édipo, de Aquiles e de Medusa.

Novamente para Megale (2003), os mitos seriam narrativas fantásticas ou fabulosas, relacionadas a determinada cultura, crença ou religião, transmitidos por gerações dentro de uma estrutura tradicional. Eles teriam por finalidade fornecer uma explicação plausível para a origem e para o motivo das coisas, como para os fenômenos naturais e cósmicos: ciclos das estações do ano, do dia e da noite, da vegetação, da vida e da morte ... e para os fenômenos históricos. Portanto, encontramos mitos relacionados às origens do homem, da flora e da fauna; mitos de destruição; mitos aquáticos, zoológicos e florestais; mitos de heróis e de

[104] Megale (2003) afirma que as lendas podem relacionar-se a fatos históricos, como é o caso do Negrinho do Pastoreio que versa sobre a escravidão no Brasil, ou ainda não se ligarem diretamente à História, por não constituírem personagens históricos, como é o que acontece com a lenda do diabo, símbolo popular da luta entre o bem e o mal.

[105] CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

salvadores; e assim por diante. Alguns deles, como o do Saci-Pererê,[106] que é conhecido no nosso país e em outras regiões do mundo, têm funções morais e didáticas.

Um conjunto de mitos e dos seus referidos estudos formam as mitologias: grega, etrusca, cretense, egípcia, romana, nórdica, indiana, meso-americana, indígena, brasileira, etc. Por outro lado, um conjunto de lendas forma um lendário. Assim, o lendário brasileiro seria originário da mistura de lendas indígenas, com lendas de origem negra e daquelas provenientes da Península Ibérica.

Veja-se o exemplo da lenda da Mãe d'Água, que seria resultante da fusão da Iara indígena, da Iemanjá africana e da Sereia européia. Segundo Câmara Cascudo (2000, p. 532), "em todo o Brasil conhece-se por mãe-d'água [sic] a sereia européia, alva, loura, meia [sic] peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas". Ao contrário, como nota-se nas imagens 21 a 23, em *Um Baú de Fundo Fundo*, o *Giramundo* representa essa lenda com os cabelos verdes, talvez na tentativa de aproximar a sua iconografia de uma monstruosa serpente aquática esverdeada, que seria uma espécie de mãe d'água amazônica.



Imagens 21, 22 e 23: *Mãe d'Água* (técnica: fios), *Mãe d'Água* no fundo do Rio São Francisco e *Barranqueiro/Pescador* (técnica: fios) transformado em peixe e encantado pela lenda no fundo do rio.[107]

Também de maneira diversa da Sereia européia, a *Mãe d'água* do *Baú* não afoga o enamorado, que no caso do *Giramundo* seria o *Barranqueiro*. Para encerrar, observo uma passagem do texto do *Baú* que ilustra isso, na qual o pescador, à espera do peixe, tira um cochilo e sonha com a rainha das águas doces:

PESCADOR: (...) Por que que gente não pode morar no fundo do rio?

[106] O mito do Saci aparece figurado em cinco espetáculos do *Giramundo*. A saber: *Saci Pererê* (1973), *Cobra Norato* (1979), *A Redenção pelo Sonho* (1998), *Os Orixás* (2001) e *O Aprendiz Natural* (2002). Este mito será melhor analisado no 2º capítulo, no item 2.3.1.6: "Pernetadas" a respeito do *Saci-Pererê*.

[107] Fonte: Imagem 21: Foto minha. Belo Horizonte: Museu Giramundo, 13 de abr. de 2010. — Imagens 22 e 23: Fotogramas meus do DVD *Um Baú de Fundo Fundo*. Belo Horizonte, maio de 2010.

> VOZ: O fundo do rio tem dono, é o reino da mãe d'água. Cuidado, pescador, lá vem ela. Mãe d'água e seu canto de encantar. (...) Cuidado, barranqueiro, mãe d'água te encanta e te prende pra sempre no fundo do rio. Te fecha no seu castelo de pedra até você criar escamas e virar peixe. Aí, canoeiro, pescador vai te pescar. (...) Acorda, canoeiro! Acorda! Santo Antônio te ouviu e te deu um peixe. Acorda![108]

1.3.3.1.2 À base de remendos, nasce um fantasma e vários capiais

Da iconografia seguinte (imagem 24), extraio, como protagonista, o *Pano-de-prato*: um "pobre" e remendado fantasma do interior de Minas Gerais. Pela ótica do *Giramundo*, ele é um fantasma desacreditado, pois não consegue assustar mais ninguém. Também é desajeitado e ingênuo, porém, segundo o palhaço *Libório*, é divertido e simpático. Esse "fantasmão" adora assombrar os capiais (imagens 25 a 28) de *Pedra Furada*, principalmente o medroso casal de enamorados *Cecília e Zé Adolfo.*

Para Megale (2003), o ato de se acreditar em fantasmas, duendes, bruxas, e assim por diante, faz parte da manifestação do folclore espiritual de um povo: são as crendices.

Assim, o surgimento abrupto de um fantasma pode causar assombração num indivíduo. Câmara Cascudo (2000, p. 112), diz que assombração é o "terror pelo encontro com entes fantásticos, aparição de espectros, ato de espavorir-se; casa mal-assombrada, onde aparecem almas de outro mundo. [...] um grande medo. Rumores, vozes, sons misteriosos, luzes inexplicáveis". Desta feita, o casal de caipiras do *Baú*, *Zé Adolfo* e *Cecília*, quando tranquilamente namoravam e brincavam de adivinhas num banco da praça da cidade, foram literalmente assombrados por *Pano-de-prato*:

> FANTASMA: (atrás dos dois) [...] O que é, o que é: anda de noite, vestido de branco, com os braços abertos, assustando os outros?
> CECÍLIA: De noite...
> FANTASMA: Vestido de branco...
> CECÍLIA: Com os braços abertos...
> FANTASMA: Assustando os outros.
> ZÉ: Ah... [...] É um fan...
> CECÍLIA: ... tas...
> ZÉ: ... ma! [...] Fantasma! Fantasma!
> FANTASMA: Acertou!
> CECÍLIA: José?
> ZÉ: (tremendo) Ceci ... Ceci ... Ceci... (sai)
> CECÍLIA: José! [Joséeeeeeeeeeeeeeee!]
> FANTASMA: (saindo atrás de Zé) Hahahahahahaha![109]

[108] APOCALYPSE, A; MARTINS, M.C.Vivacqua. *op. cit.,* p. 19.
[109] *Ibid.,* p. 16.

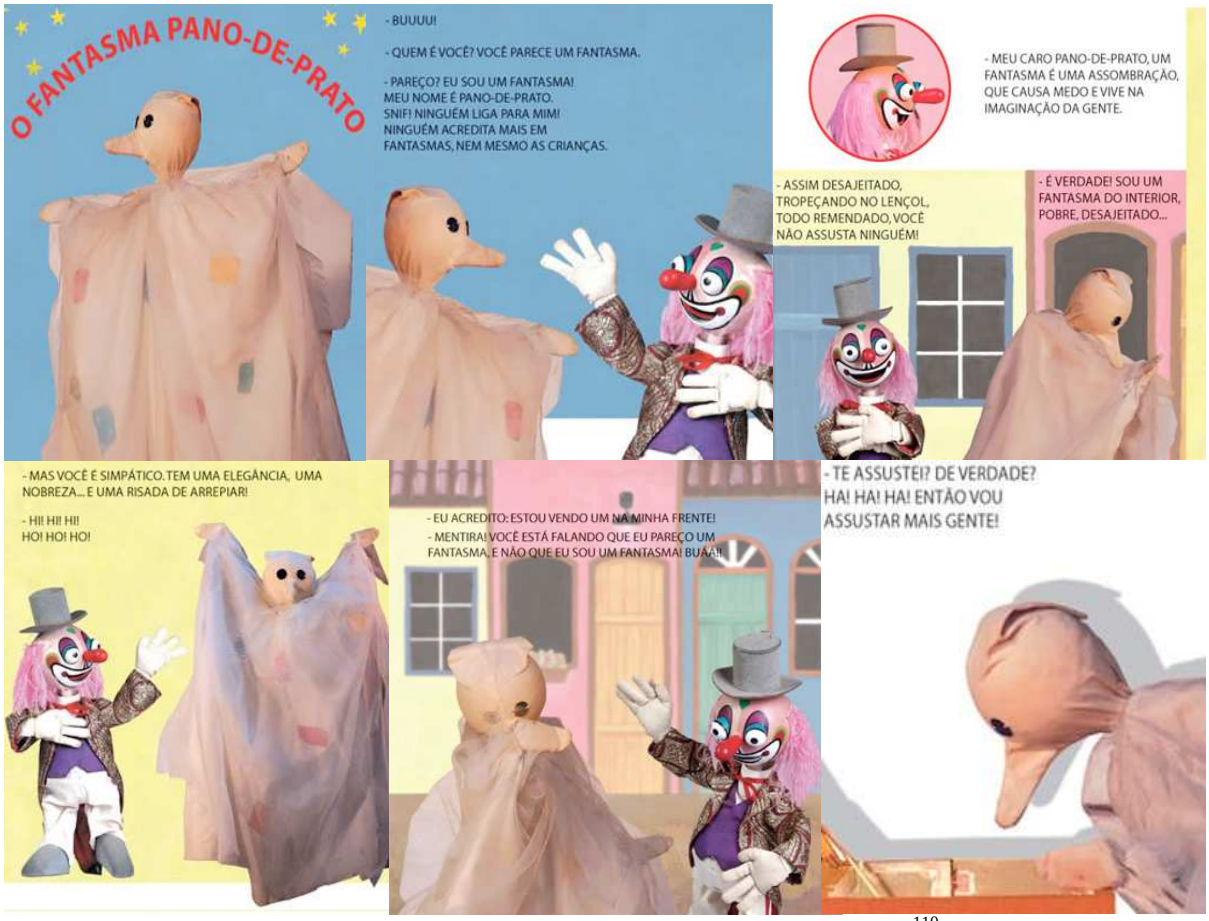


Imagem 24: O fantasma *Pano-de-prato* e o palhaço *Libório*: história em quadrinhos.[110]



Imagens 25, 26, 27 e 28: Capiais: *Pescador* e *Zé Adolfo*, *Maria Cecília*, *Moça-de-Fitas* e *Sanfoneiro*.[111]

Como resultado do grande susto, pelo que percebi no vídeo do espetáculo, o casal fica com as vozes embargadas e tremendo de medo. Zé, covardemente, foge desesperado. Cecília, atordoada, sem saber o que fazer e com as suas tranças arrepiadas pelo seu ator-manipulador,

[110] Imagens disponíveis em: <http://www.giramundo.org/teatro/bau.htm>. Acesso em: 20 de mai. de 2010.
[111] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú* e *Os Orixás*. Belo Horizonte: Museu Giramundo, abr. de 2010.

corre sem rumos para ambos os lados do cenário. Isso até o final da cena, quando as luzes se apagam e fazem com que *Cecília* desapareça no escuro.

Além do fantasma *Pano-de-prato*, existem mais cinco bonecos/personagens que representam os capiais (ou caipiras) mineiros em *Um Baú de Fundo Fundo*: *Barranqueiro/Pescador*, *Zé Adolfo*, *Maria Cecília*, *Moça-de-Fitas* e *Sanfoneiro*. Em suma, o nome caipira vem "do tupi *caapira*, que quer dizer montador ou capinador de matto [sic]".[112] Por conseguinte, os caipiras mineiros, "em expressiva parte [têm suas raízes nos] protagonistas do bandeirismo paulista [do] século XVII".[113]

Para Câmara Cascudo (2000, p. 223), o caipira é o "homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. [É o] habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso. Equivale a [...] matuto em Minas Gerais". Esta visão de Câmara Cascudo sobre o caipira se aproxima bastante daquela anteriormente apontada e analisada por Paiva (2002): a do homem interiorano "degenerado", habitante de um Brasil arcaico, doente, mestiço e indolente que precisava ser sanado das doenças do passado para se modernizar, transformar e educar. Aliás, visão muito próxima também do Jeca Tatu, idéia do escritor Monteiro Lobato (1882-1948) criada

> [...] exatamente para negar o homem doente do interior brasileiro. O Jeca, que aparece em um romance publicado em 1918, sofria de doenças provocadas pela pobreza, pela ignorância, pelo barbarismo, enfim. O personagem era, em tudo, distante de um homem civilizado. Talvez fosse essa a sua pior doença. E seu comportamento comprometia, também, o ideário do Brasil moderno. Afinal, a preguiça o acometia fatalmente, e caso não fosse tratado, medicado, curado, seu destino era sucumbir à inevitável miséria, no sentido mais amplo do termo. A alegoria era perfeita. O Jeca Tatu era o Brasil atrasado e doente que necessitava, urgentemente, de remédios eficazes.[114]

Por sua vez, as representações caipirescas do *Giramundo* distanciar-se-iam dos pensamentos cascudianos e lobatenses e aproximar-se-iam do contexto representacional de Almeida Júnior, que em suas telas de temáticas caipiras figurava cenas típicas do ambiente rural e os costumes das pessoas que viviam no campo. Desse modo, além do linguajar e do lugar de moradia, características comuns identificam os principais caipiras do *Baú*: a indumentária dos homens é simples, apresentando remendos, e indicam os seus ofícios: a lida na roça, seja ela o cultivo de alimentos ou até mesmo a pesca. O chapéu de palha dos

---

[112] Vilela, *op. cit.*, p.69.
[113] *Id., ibid. loc. cit.*
[114] Paiva, *op. cit.*, p. 73-74.

senhores, incluindo-se o *Sanfoneiro* (como notamos nas imagens 12 e 13), é um item obrigatório e possui dupla função: serve tanto para proteger o rosto (do sol, dos insetos, de fezes de aves...) quanto como componente integrante do figurino nos momentos de lazer. Por outro lado, a utilização de chitas, tecido de algodão estampado a cores, e de fitas coloridas, por parte das senhoras e senhoritas, é recorrente no *Baú*, principalmente durante as festas e encontros amorosos, como percebemos também na primeira imagem deste primeiro capítulo. Enfim, a utilização de múltiplas cores (principalmente as quentes) nos figurinos, cenários e adereços de *Um Baú de Fundo Fundo* faz deste um espetáculo alegre, divertido, colorido, atraente aos olhos das crianças e dos adultos e um notável representante dos tons das culturas de Minas Gerais.

Em síntese, neste primeiro capítulo conceituei e exemplifiquei as categorias representação, culturas e iconografia. Além disso, observei as principais representações culturais que ocorrem nos textos, nos bonecos/personagens e na trilha sonora de *Um Baú de Fundo Fundo* (1975). No próximo capítulo, utilizarei procedimentos metodológicos semelhantes aos do primeiro para que também possa verificar as figurações culturais presentes em *Cobra Norato* (1979). Ademais, examinarei as matrizes étnicas e artístico-culturais utilizadas pelo *Giramundo* para a confecção de certos bonecos/personagens desta montagem e, a partir da iconografia desses bonecos, refletirei sobre as seguintes categorias conceituais: mestiçagem, mestiço, hibridismo e sincretismo. Contudo, esta última categoria será mais bem estudada no terceiro capítulo, quando analisarei o espetáculo *Os Orixás* (2001).

CAPÍTULO II – O *COBRA NORATO* E O BRASIL REPRESENTADOS SOB A ÓTICA DO *GIRAMUNDO*

> A conotação de posse sexual dada ao verbo *comer* é uma contaminação semântica da antropofagia sexual portuguesa, nos tempos da colonização. Os índios deglutiram, devoraram o bispo Sardinha. O choque de retorno não se fez esperar. Os colonizadores, arregimentados entre a gente mais vil do Reino, em resposta à deglutição do bispo, desandaram a *comer* as índias, numa explosão de canibalismo sexual.
>
> **FRANKLIN DE OLIVEIRA**
> (Antropofagia)

2.1 SOBRE AS IDÉIAS INICIAIS DE *COBRA NORATO*: TRANSPOSIÇÃO DA LINGUAGEM LITERÁRIA À LINGUAGEM CÊNICA

Nas suas quase quatro décadas de existência, o *Giramundo* se consolidou como um dos grupos de referência na representação da brasilidade e do intenso colorido das culturas do Brasil. Nesse sentido, valendo-se das mais diversas técnicas e linguagens do Teatro de Formas Animadas e também, mais recentemente, das linguagens do vídeo e do cinema de animação, o grupo montou mais de 30 espetáculos, muitos deles com temáticas nacionalistas. Dentre estes encontra-se o *Cobra Norato*, de 1979, adaptado do poema homônimo do modernista gaúcho Raul Bopp. Álvaro Apocalypse, do mesmo modo que a obra boppiana, fez com que a montagem figurasse elementos conformadores de culturas "genuinamente" brasileiras.

Apocalypse buscou valorizar em seus trabalhos as manifestações culturais do Brasil e, particularmente, as de Minas Gerais. Para tanto, a todo tempo, ele misturava — com os seus pincéis e com os seus olhares de criador teatral — o verde, o amarelo, o branco, o azul, o preto e o vermelho[115] — concebendo de modo multicolorido os espetáculos e os bonecos do *Giramundo*.

[115] Cores das bandeiras do Brasil e de Minas Gerais.

Então, por debaixo de um arco-íris de seis cores, nasceu *Cobra Norato*: a obra mais renomada do grupo, a mais premiada[116] e considerada pelo crítico Yan Michalski (ver mais adiante, neste mesmo capítulo) um marco na história do teatro de bonecos do Brasil. Várias foram as intenções do *Giramundo* ao se montar este trabalho: produzir um espetáculo de bonecos "essencialmente" brasileiro, comemorar os 50 anos do Manifesto Antropófago,[117] e homenagear o autor do Rio Grande do Sul. O *Giramundo*, segundo Apocalypse,[118] trabalhou nesse espetáculo com uma "forma nacional", ou seja, com formas mestiças, híbridas e sincréticas. Portanto, com bonecos/personagens baseados étnica e culturalmente em matrizes indígenas, africanas e européias, e também em gêneros teatrais estrangeiros, como o *Bunraku*[119] japonês.

Grosso modo, tanto o poema boppiano quanto a montagem do *Giramundo*, conta sobre as aventuras do herói *Cobra Norato* ou *Honorato*, que sai das terras de um "Sem-fim"[120] — localizadas na Amazônia brasileira —, acompanhado do seu companheiro de andanças, o *Tatu*, em busca da *Filha da Rainha Luzia*, que vivia em Belém do Pará. Logo, com esta princesa, *Cobra Norato* queria se casar.

Cobra Norato foi a sétima produção teatral da companhia mineira. Seus processos criativos ocorreram durante os anos de 1978 e 1979 e sua estréia se deu no Teatro Municipal de Ouro Preto, Minas Gerais, em 25 de janeiro de 1979. Contudo, após a estréia, o grupo continuou seus trabalhos e o espetáculo sofreu muitas modificações, como foi o caso da criação de novos objetos de cena e de novos bonecos/personagens.

---

[116] Dentre as principais premiações encontram-se seis indicações para o Troféu Mambembe – FUNDACEN, Rio de Janeiro/1979 (direção, produtor, categoria especial, iluminação, música e grupo); Troféu Mambembe – FUNDACEN, Rio de Janeiro/1979, de Grupo, Movimento ou Personalidade; Troféu Mambembe – FUNDACEN, Rio de Janeiro/1979, de Iluminação; Grande Prêmio da Crítica, APCA/1979 (Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo); e Prêmio Molière - *Air France*/1979, Rio de Janeiro. Fonte: APOSTILA. *Teatro Giramundo:* Projeto principal: conclusão das obras do Teatro/Escola Giramundo. Belo Horizonte: 198?, p. 13.

[117] O Manifesto Antropófago foi escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) e publicado em maio de 1928, no 1º número da Revista de Antropofagia. Vejamos uma passagem deste manifesto: "Tupy, or not tupy that is the question. [...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago. [...] Contra todos os importadores de consciencia enlatada. [...] Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. [...] Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. [...] Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú. [...] Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o. [...]". (ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofago*. Revista de Antropofagia, 1ª e 2ª "Dentições", 1928-1929. São Paulo: CLY – Cia Lithographica Ypiranga, 1976. p. 17.).

[118] Ver o depoimento de Álvaro Apocalypse no site http://www.giramundo.org/teatro/cobra.html.

[119] Gênero tradicional e secular do teatro de bonecos japonês. Para maiores informações sobre esse gênero, veja: GIROUX, Sakae M. & SUZUKI, Tae. *Bunraku: um Teatro de Bonecos*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

[120] BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Ilustrações de Poty. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 03.

Aliás, essa produção teatral, que já tem 31 anos, é apresentada pelo *Giramundo* até hoje. Todavia, nessas mais de três décadas, noto várias mudanças em sua estrutura, como, por exemplo, a remontagem adaptada para a água em 1995: *Cobra Norato Aquático*.[121] Como curiosidade final, *Cobra Norato* ainda ganhou uma versão em vídeo para a TV Escola, em 2002, além de ser gravado e apresentado num programa da Rede Bandeirantes de São Paulo, em 1979.

Já em relação às idéias iniciais para a montagem desse espetáculo, posso dizer que o *Giramundo* procurou dar continuidade às experiências adquiridas com a encenação, em 1976, de *El Retablo de Maese Pedro*,[122] e aperfeiçoá-las. Álvaro Apocalypse refere-se a essas experiências:

> Parece que, enfim, com El Retablo de Maese Pedro, havíamos de fato "manipulado", isto é, de um lado, manipulamos os bonecos e, de outro, manipulamos realmente os componentes do espetáculo. Havíamos passado por uma experiência definitiva, sem retorno. O espaço tradicional mais uma vez tinha sido rompido e reconstruído e a iluminação, desta feita, não serviu apenas para tornar as coisas visíveis e sim tornou-se mais um meio expressivo, ao qual devíamos dar a devida atenção. A "monumentalidade" dos bonecos propôs novas considerações e trabalhar com música apropriada foi a concretização de um encontro longamente desejado. De modo que era impossível voltar a fazer um espetáculo usando os condimentos habituais.[123]

Com *El Retablo de Maese Pedro* o *Giramundo* parece ter alcançado a maioridade na encenação de espetáculos, indo além da forma do boneco. Ou seja, o grupo se preocupou também com as possibilidades de relações existentes entre os múltiplos elementos da cena: atores-manipuladores, iluminação, bonecos, cenários, indumentárias, adereços, objetos cenográficos, músicas, etc. Portanto, as habilidades e conhecimentos obtidos nesta encenação foram de suma importância para o início dos trabalhos da nova produção, em 1978.

Já neste ano, de imediato, descartou-se a idéia de elaboração ou utilização de um texto exclusivamente teatral. Surgiu, então, a idéia do contraponto: "de várias estruturas autônomas e transparentes que, no entanto, se superpostas no mesmo tempo dariam uma obra coerente no final."[124] Como o *Giramundo* dedicara o último trabalho a um autor estrangeiro, optou, nesse caso, por algo que representasse as culturas do Brasil. Madu, naquele momento, sugeriu *Cobra Norato*. O grupo acatou a sua sugestão, porque, conforme Apocalypse (1981), ainda que se tratasse de um texto, era um poema não escrito para teatro. Dessa forma, o poema

---

[121] Em 1995 *Cobra Norato* foi remontado e passou por adaptações para ser apresentado na água. Algumas das apresentações ocorreram no lago do Parque das Mangabeiras, em Belo Horizonte.
[122] Capítulos 25 e 26 de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.
[123] APOCALYPSE, Álvaro. *Memorial (memórias recentes de um velho louco por desenho).* Belo Horizonte: [s.n], 1981, p. 90.
[124] *Ibid*., p. 91.

prestava-se ao plano de contraponto. Para ele, tratava-se de uma narração, com certos diálogos, abarrotada de imagens e indicações visuais.

Madu aponta os seguintes aspectos como motivadores da nova encenação:

> Inventamos de fazer esse espetáculo por causa de uma idéia minha. Sempre tive paixão pelo Raul Bopp. [...] E logo depois de fazermos *El Retablo*, **queríamos montar uma coisa bem brasileira**, [...] de voltarmos um pouco à **brasilidade**. Não havia textos, ou eram muito poucos, para teatro de bonecos no Brasil. [...] Aí dei a idéia de fazer *Cobra Norato* [...]. O Álvaro não fez uma adaptação, porque fizemos o poema na íntegra, mas deu falas, distribuindo-as para os personagens. [...] Não sabíamos de onde partir. Não foi uma coisa muito estudada não. Começamos a fazer várias experiências. Vários bonecos foram feitos e descartados. [...] A primeira idéia que tivemos era fazer os bonecos de fibra, aquela coisa da Amazônia. Não conseguimos recursos para ir [lá], mas procuramos pelo Raul Bopp que ainda era vivo e morava no Rio. Ele nos recebeu muito bem. E conversando com ele, começamos a ter uma visão mais clara desse universo que era muito difícil. A Amazônia era um "país" distante pra gente. [...] Mas o Raul Bopp nos ajudou muito dando informações de sua vida no Amazonas, do período que passou por lá. Assim, fizemos todas as ilustrações do poema e o montamos na íntegra. Foi dessa maneira que nasceu o nosso espetáculo. (MARTINS, 2009, entrevista. Grifos meus).

Mais adiante, ainda neste capítulo, diferentemente do que Madu aponta, veremos que Álvaro fez sim uma adaptação e uma transposição de linguagens — da literária para a cênica — do poema boppiano.

Continuando, além de falar sobre as motivações para a montagem do *Cobra Norato*, Madu fez as seguintes ponderações sobre os processos criativos desse espetáculo:

> Por não haver um prazo de estréia, pudemos trabalhar [nele] por mais tempo. E acho que até hoje o *Cobra Norato* é uma obra aberta, pois há pouco tempo eu fiz outras árvores para o espetáculo. [...] Porque sempre se tem a oportunidade de criar novos bonecos. Existem os personagens-chaves que são o *Tatu* e o *Cobra Norato*. O resto é bicho, floresta e paisagem. **Alguns personagens são citados no texto do Bopp, os outros foram criados por nós. Sempre existiu uma ave ou passarinho, como o tucano, que foi criada mais tarde. Tendo oportunidade, fazemos um bicho novo.** O *Cobra Norato* foi crescendo em nossas mãos, porém, não sei se agora o pessoal tem colocado mais coisas nele. Esse é um espetáculo que não tem um projeto inicial todo do Álvaro. Uma série de bonecos são criações individuais. Naquele momento a equipe do *Giramundo* era composta por artistas plásticos: professores e alunos da Escola de Belas Artes. Pessoas que tinham potencial para a criação. Fazíamos muitos bonecos, descartávamos e criávamos outros, até que tivéssemos uma leitura estética mais formal e de unidade para apresentarmos como espetáculo. O *Cobra Norato* foi muito mudado. (MARTINS, 2009, entrevista. Grifos meus.).

Estas mudanças a que se refere Madu podem se estender para a questão da adaptação textual anteriormente mencionada. Como se manter fiel a um texto construindo para ele novas

possibilidades de leitura? Acredito que a inserção no espetáculo de personagens inexistentes no poema de Raul Bopp é um sinal de que o *Giramundo* extrapolou textualmente este poema.

Ainda refletindo sobre os procedimentos criativos de *Cobra Norato*, pelo que parecem, estes foram, do ponto de vista artístico, um dos mais ricos do *Giramundo*. Já do ponto de vista financeiro, foram um dos mais caros, mesmo havendo permutas entre os diferentes artistas que participaram da montagem:

> Naquele momento havia uma troca de favores. Os atores trabalhavam pra gente de graça, pois pagávamos uma miséria, não tínhamos dinheiro nenhum. A gente tinha uma ótima relação com os atores da época: com o Jonas Bloch, com o Dângelo, enfim, com essa turma mais antiga do teatro experimental, que eram grandes atores e que hoje estão fora de Minas Gerais. Também com o Arildo que permaneceu aqui, com o Duca, etc. Muita gente. Nós temos amigos espetaculares nessa área, porque sempre gostamos muito de teatro. Então, eles sempre trocavam com a gente: fazíamos cenários e objetos de cenas para os espetáculos deles e eles trabalhavam conosco. Era uma troca espetacular. Porque dinheiro mesmo era o que menos rolava. (MARTINS, 2009, entrevista.).

A iluminação e a música de *Cobra Norato* foram assinadas por Felício Alves e por Lindembergue Cardoso,[125] respectivamente. Contudo, Álvaro Apocalypse, diretor da montagem, teve importante papel na definição estética da luz e da trilha sonora. Felício Alves, ao relatar sua relação com Álvaro e com o trabalho cênico, aponta para a relevância do diretor:

> Na hora de discutir tudo, de chegar a um lugar comum, nós nunca tivemos problemas. Nem limitações. Primeiro que eu trago isso como filosofia: respeitar a vontade do diretor. Isso é uma filosofia minha. O diretor é a autoridade, ele tem que ser respeitado. Nós caminhamos juntos, com os mesmos objetivos. (SILVA, 2009, entrevista).

De outra maneira, Madu discorre sobre a importância da direção de Álvaro e sobre o seu papel no espetáculo *Cobra Norato*:

> A função dele era igual à de todo diretor: **alinhavar o espetáculo** e dar uma linguagem clara e estética para o público e para quem estava trabalhando. O Álvaro era um excelente diretor de cena. Porém, na direção de ator ele já se complicava um pouco, porque éramos muito amigos. Quando o grupo era menor, havia mais palpite. Depois, isso não foi tão liberado, porque senão viraria uma baderna, né? Aí o Álvaro passou a ser mais agente dessa função [...]. Mas nos primeiros espetáculos a gente criava cenas juntos. (MARTINS, 2009, entrevista).

[125] Veja a ficha técnica do espetáculo no ANEXO D.

Essas falas sobre o desempenho de Álvaro Apocalypse, no *Cobra Norato*, evidencia, mais uma vez, a maturidade alcançada pelo *Giramundo*, e principalmente pelo próprio Álvaro, no campo da encenação teatral. Ao que parece, antes das montagens de *El Retablo de Maese Pedro*, em 1976, e de *Um Baú de Fundo Fundo*, em 1975, as funções internas e as divisões do trabalho do grupo não eram muito claras, mesmo que as fichas técnicas dos espetáculos apontem o contrário. Então, foi a partir destas duas montagens que a função de Álvaro, enquanto organizador estético de todo o material cênico, começou a se consolidar.

Todavia, de acordo com Malafaia (2006) — no já citado artigo *Giramundo: memórias de um teatro de bonecos* —, foi com o *Cobra Norato* que ele assumiu, inequivocadamente, o cargo de diretor do *Giramundo*, responsabilizando-se por todas as decisões inerentes à direção do grupo e dos espetáculos. Em suma, o poder de comando de Álvaro garantiu que o grupo não passasse por problemas e conflitos de liderança. Desse modo, sua palavra final é que prevalecia. Assim, a força diretora de Álvaro foi reforçada com o sucesso desse espetáculo, "uma unanimidade de público e crítica, recolhendo prêmios, representando o Brasil no exterior em várias excursões e tornando-se um clássico". (Malafaia, 2006, p. 185.).

Enfim, dentre as viagens internacionais, destaco as seguintes apresentações: *V Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, Charleville-Mézières, Reims e Sedan, França (1979); *XIII Festival Mundial de Teatro de Bonecos*, em Washington, EUA (1980); remontagem de Cobra Norato (*Cia. Muganga*, com direção e bonecos de Álvaro Apocalypse) em Amsterdã, Holanda (1986); *Ross International Festival*, em Ross on Wye, Inglaterra (2000) e *Festival Brasil 500 anos*, em Londres, Inglaterra (2000).

Perguntado sobre a reação do público estrangeiro ao assistir o espetáculo brasileiro, o iluminador e cenotécnico Felício Alves afirmou que mesmo com a dificuldade da língua o espetáculo exercia uma curiosidade fenomenal na platéia. Realmente essa montagem caiu no gosto do público e, do mesmo modo, da crítica, causando também uma grande revolução no panorama do Teatro de Bonecos brasileiro da época. Pelo menos é o que sugerem as reportagens de dezenas de recortes de jornais que coletei durante as pesquisas de campo em Belo Horizonte: tanto no *Memorial Apocalypse*, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), quanto no *Museu Giramundo* as avaliações lidas foram sempre positivas.

Na ocasião, a imprensa nacional destacava em *Cobra Norato* os aspectos centrais do trabalho de Álvaro Apocalypse, tal como seu profundo interesse pelas culturas nacionais:

> O poema Cobra Norato na extraordinária concepção visual do Giramundo [...] não é apenas um prazer estético a que o espectador se entrega com o fascínio de descobrir a riqueza da linguagem dos bonecos. É algo bem mais sólido, fundamentado no pleno domínio do grupo de uma **visão integrada de cultura brasileira**, e na posse de recursos artísticos e técnicos em estado de maturidade [...].[126]

Ou então, tal como observa Yan Michalski (1932-1990), crítico teatral que integrou o júri do *Troféu Mambembe* – 1979, e indicou *Cobra Norato* para premiações em sete categorias, o importante é destacar a transposição do poema para o palco:

> Em uma semana de apresentação, no verão de 1979, o público carioca assistiu a um espetáculo, pelo Giramundo, na qual [sic] a obra de Raul Bopp não só conseguiu a sua perfeita transcrição para o teatro como encontrou na linguagem dos bonecos uma expressão poética que redimensiona essa técnica no Brasil. Álvaro Apocalypse, [...], conta com o belo mito serpentário da Amazônia, reunindo uma excepcional equipe de manipuladores, iluminadores, músicos e confeccionistas das dezenas de bonecos em cena, num espetáculo em que o espectador fica fascinado com a vida dessas figuras [...]. Os mitos das lendas amazônicas se desdobram em movimentos delicados — os bonecos são manipulados com muita destreza, além do que ajudados por uma iluminação de nível internacional. Mas a ação é sempre vigorosa. Cobras que se transformam em rapazes, ou a Boiúna engravidando índias, e ainda crianças se transformando em cobra, tudo mostrado numa narrativa mágica. O poema de Raul Bopp [...] é obra definitiva, e o espetáculo de bonecos do Giramundo é um marco da história do teatro brasileiro contemporâneo. (SAMPAIO, 2001, p. 07).

Para finalizar, apresento alguns estudos de Álvaro Apocalypse para ilustrar o desejo do diretor em representar o Brasil, e os mistérios da floresta amazônica, por meio do espetáculo *Cobra Norato*:

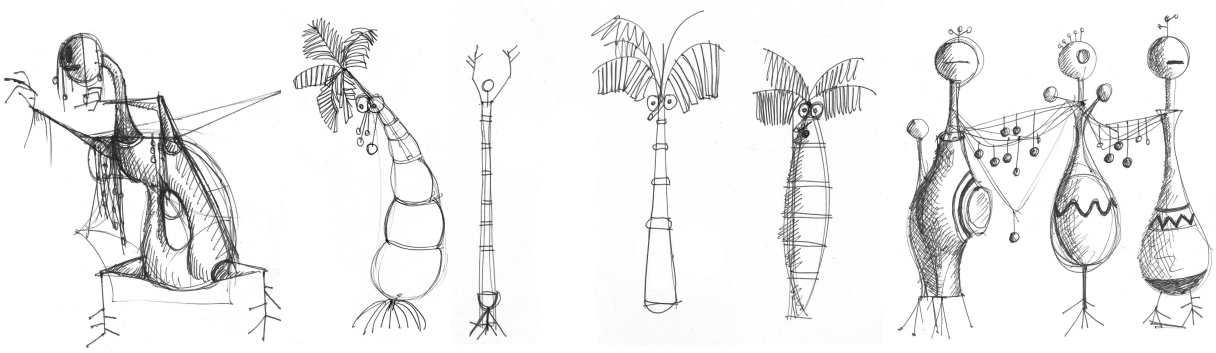


Imagem 29: Estudos de Álvaro Apocalypse para as árvores de *Cobra Norato* (1979).[127]

[126] "COBRA Norato" de Beleza Amazônica. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1979. Grifos meus.

[127] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos**.** Coordenação de projeto de Fernando Pedro e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física.

2.1.1 O *Cobra Norato* de Raul Bopp

Em suma, *Cobra Norato* é um poema emblemático da primeira fase do modernismo brasileiro. Renato Ortiz[128], diz que este modernismo pode ser dividido em duas fases: na primeira, que vai de 1917 a 1924, os artistas participantes tentam romper com o culto do passado, provocar a arte acadêmica (buscando o novo) e assimilar as conquistas das vanguardas européias[129]; e na segunda, que adentra a década de 1930, ocorre uma reorientação, e eles se voltam para a elaboração de um projeto de cultura mais amplo. Por conseguinte, a questão da brasilidade se transforma no cerne da atenção dos escritores e vai gerar vários manifestos: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), escrito por Oswald de Andrade; *Anta* (1926-1929), que defendia os ideais do movimento *Verde-Amarelismo* ou *Escola da Anta*, formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo em resposta ao nacionalismo "afrancesado" do *Pau-Brasil* de Oswald; e, finalmente, o *Manifesto Antropófago* (1928), também escrito por Oswald de Andrade em resposta às críticas da *Escola da Anta*.

Cobra Norato pertencente à corrente nacionalista, de São Paulo, com o movimento *Verde-amarelo* (1926), o da *Anta* (1927) e o da *Bandeira* (1936). Essa corrente "[reivindicava] a 'nacionalização' da literatura segundo os motivos brasileiros, indígenas, folclóricos, nativos, americanos, contra a inspiração nos temas europeus".[130] Ainda conforme este autor, ela também aspirava a criar uma epopéia brasileira, iniciada com *Pau Brasil* (1925), de Oswald, e tendo continuidade com *Raça* (1925), de Guilherme de Almeida, *Vamos Caçar Papagaios* e *Martim Cererê* (1927-1928), de Cassiano Ricardo, *República dos Estados Unidos do Brasil* (1928), de Menotti del Picchia, e com o próprio poema boppiano.

Além disso, juntamente com *Martim Cererê* e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Cobra Norato* se transformou no rapsodo da brasilidade. "Em *Cobra Norato* a oralidade está a serviço da brasilidade. [...] Quando usa recursos de oralidade próprios da tradição oral portuguesa, subverte os parâmetros dessa cultura dando-lhe antropofagicamente

---

[128] ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[129] "A influência européia de vanguarda provinha, sobretudo, das artes plásticas, e a elas é que mais deve a dinâmica do movimento. [...] Os primeiros sintomas da renovação, no Brasil, forneceram a pintura e a escultura, com Lasar Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, inclusive na idéia e constituição da Semana". (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964. p. 261).

[130] *Ibid*., p. 271.

a nossa face".[131] Desse modo, essa obra dá voz ao português do Brasil e às culturas dos indígenas.

Cobra Norato, poema "idealizado em 1921, escrito em 1928 e publicado em 1931",[132] foi escrito a partir de relatos míticos populares e de conhecimento geral amazônico. Retratando as suas próprias andanças, Raul Bopp nos faz sermos perpassados, constantemente, por vozes, sussurros, lembranças, superstições, crendices e por fantasias da Amazônia, terras de um "Sem-fim", um mundo larvar em formação. Observando as entrelinhas do poema, afirmo que ele descreve a trajetória de um herói travestido na pele de uma cobra amazonense, em busca da branca européia de olhos azuis, a filha da Rainha Luzia, que habita as lonjuras da supostamente civilizada, industrializada e evoluída Belém do Pará. Assim, o objetivo de Cobra Norato parece ser, simplesmente, o de se casar. Logo, isso sugeriria a união entre as culturas do Brasil e as do continente europeu.

Sobre a mitologia do Cobra Norato ou Honorato, relato, de acordo com Câmara Cascudo (2002)[133], que é um mito serpentário pertencente ao folclore amazônico, no qual se incluem várias lendas. Uma delas diz que uma Cunhã foi engravidada por uma Boiúna (uma espécie de boto ou cobra), tendo então dois filhos: Cobra Norato e Maria Caninana. Incentivada por um pajé, a mãe joga as duas pobres crianças à margem do rio Tocantins onde elas foram encantadas, transformando-se em cobras. Maria Caninana era má e provocava naufrágios. Por outro lado, Cobra Norato era bom e viu-se obrigado a matar a irmã. Como penitência, ele, à noite, passou a transformar-se num rapaz bonito e sedutor, deixando a sua pele à margem do rio. Conta-se ainda que um soldado do Tocantins conseguiu a façanha de "desencantar" o Cobra Norato, pingando leite na boca da cobra e sangrando a sua cabeça. Por isso, ele nunca mais se transformou numa serpente.

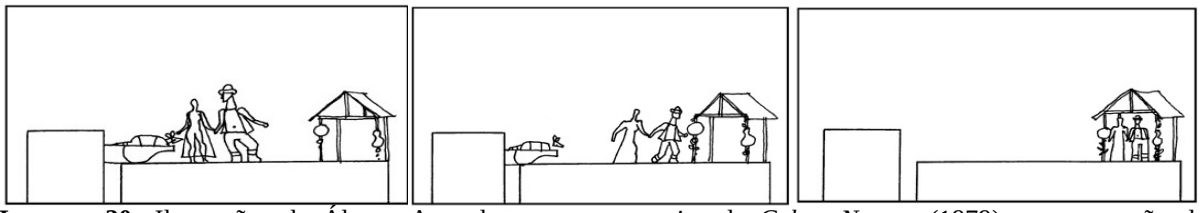


Imagem 30: Ilustrações de Álvaro Apocalypse para o roteiro de *Cobra Norato* (1979): representação do casamento de *Cobra Norato* com a *Filha da Rainha Luzia*.[134]

[131] ROCHA, Helenice Maria Reis. *Sinais de Oralidade: transfiguração da voz em Cobra Norato.* 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 98-99.
[132] Bopp, *op. cit*., p. XII.
[133] CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 292-298.
[134] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos**.** CD-ROM citado.

Não obstante, para a nossa contadora de causos, a Madu, a história do poema é absolutamente cronológica:

> [O Raul Bopp] começa falando da floresta, depois vai falando da cobra, em seguida a cobra se transforma em homem, mais adiante ele encontra o *Tatu* e atravessam o rio juntos. Aí eles chegam numa festança onde o *Cobra Norato* tem a visão, aquele desejo de Europa, né? Isso é muito interessante no poema. [...] A *Filha da Rainha Luzia* simboliza a Europa, pois é uma mulher loira. O Raul Bopp nos deu toda a indicação sobre isso. E entendíamos isso da mesma forma. (MARTINS, 2009, entrevista.).

Mesmo sendo uma obra linear, como disse Madu, *Cobra Norato* tem significados e simbolismos de difícil apreensão. O seu universo mítico, a sua narrativa — repleta de imagens fabulosas e de termos indígenas, principalmente tupi-guaranis — e o subtexto nacionalista do poema, extrapolam o nível primeiro de leitura. Por isso, acessei outros mecanismos para interpretá-lo. E foi assim que fez o "antropófago" Álvaro Apocalypse: de modo semelhante ao herói grego que decifrou o segredo da esfinge.

2.1.2 A recriação textual "antropófaga" de Apocalypse

A noção de antropofagia que atravessa o poema *Cobra Norato*, e também outras obras modernistas brasileiras, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, vai ao encontro daquela apontada por Serge Gruzinski, em *O Pensamento Mestiço* (2001), quando o historiador francês menciona o movimento antropofágico brasileiro: "Para essa corrente modernista dos anos 20 — a que se vincula Mário de Andrade —, cabe ao homem colonizado — aqui, ao artista brasileiro — digerir a cultura do colonizador para melhor fundi-la com as culturas nativas".[135] Ou seja, somente a idéia de consumo de carne humana por seres humanos não basta. Desse modo, a noção que melhor se aplicaria ao trabalho investido por Álvaro Apocalypse, no poema *Cobra Norato*, seria o de antropofagia ritual:

> A antropofagia ritual é assimilada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comian los hombres*. Não o faziam porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um **rito** que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de **exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo**, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade.[136]

---

[135] GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 36-37.
[136] CAMPOS, Augusto de. Prefácio da Revista de Antropofagia, *op. cit*., p. 10. Grifos meus.

Assim, Álvaro Apocalypse, como os "selvagens" "primitivos" do Brasil do século XVI, retratados na obra *Viagem ao Brasil* (2006)[137], do cronista alemão Hans Staden (1525-1579), ritualisticamente agarrou, "leu, releu", decifrou, fatiou, devorou e "regurgitou" o *Cobra Norato* do poeta gaúcho. E isso tudo foi feito em banho-maria, com calma, tempo e cuidado:

> Encarreguei-me pessoalmente em decifrar o texto e encontrar a estrutura que sustentava o conjunto de trinta e três pequenos poemas que, somados, dão forma a Cobra Norato. Comecei por procurar o significado das expressões tupi-guarani e dos "nhengatus"[138] que abundam nas páginas de Raul Bopp e acabei por me ver rodeado de lendas, superstições, crendices, garrafadas, filtros de amor, medicina popular, plantas medicinais, enfim, em pleno universo mítico da legendária Amazônia. [...] Aí foi a vez de se levantar o roteiro das aventuras do herói e fui anotando, página por página, poema por poema, as palavras mais significativas como escuro, noite, sombra com lápis de determinada cor. Amanhece, claro, dia, sol etc., com outra cor e depreendi que a aventura se desenrolava em uma noite, um dia e uma noite.[139]

Feito isso, Álvaro buscou compreender as intenções, também subjacentes no poema, de festejar a nossa formação pluriétnica e pluricultural: "pudemos atribuir os 'papéis' [como o *Tatu* negro e o *Cobra Norato* mestiço, como veremos] que o poeta não previra expressamente".[140] Assim, para o início da encenação de *Cobra Norato*, parecia faltar só um pulo.

Mas, ao contrário do que diz Madu (Martins, 2009, entrevista): "[...] fizemos todas as ilustrações do poema e o montamos na íntegra", e contrariamente ao que li em alguns jornais sobre a montagem de *Cobra Norato*, Álvaro não utilizou o poema de Bopp em sua forma integral. Ele, como já mencionado, realizou alterações no texto original para melhor conformá-lo à encenação. Em síntese, o diretor realizou uma adaptação do texto de Bopp.

Desta feita, a adaptação seria a

> Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação (ou *dramatização*) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a *fábula*) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de *enunciação* inteiramente diferente. Assim, um romance é adaptado para palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes

[137] STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil.* Texto integral. Trad. Alberto Löfgren. São Paulo: Martin Claret, 2006.
[138] *Nheengatu* (= nheen (língua), catu (bonito), falar bonito), linguagem do Amazonas. Exemplos: estarzinho, dormezinho, fazer doizinho, adoçazinho; verbos que transmitem carinho, amizade, conforto e segurança. Fonte: <http://pagina20.uol.com.br/2fevereiro2003/site/06022003/colunas/estilo.htm>. Acesso em: 10 nov. de 2010.
[139] APOCALYPSE, Álvaro. *Memorial* (memórias recentes de um velho louco por desenho). Belo Horizonte: [s.n], 1981. p. 93.
[140] *Ibid*., p. 94.

> diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.). (Grifos do autor).[141]

Então, pelo exposto, percebo que Apocalypse realizou uma transposição de linguagens: do *Cobra Norato* poema (linguagem literária) para o *Cobra Norato* teatro/palco (linguagem cênica). Mas, esta não foi uma transposição comum. Muito pelo contrário, foi conforme o seu modo de pensar as culturas do Brasil e consoante os seus pontos de vista em relação ao universo amazônico. Logo, o texto adaptado do *Giramundo* é diferente, mesmo possuindo semelhanças, do poema antropofágico de Raul Bopp.

Aponto então as semelhanças e as distinções existentes entre o poema boppiano e o texto de Álvaro Apocalypse.

Primeiramente, o *Cobra Norato* do modernista gaúcho é um poema narrativo composto por trinta e três episódios. Conforme Alcides Buss (1981),[142] a estrutura narrativa do poema compreende: um herói, *Cobra Norato*, que vai em busca da *Filha da Rainha Luzia*, a heroína-prêmio; um adversário, a *Cobra Grande*, que dificulta a busca; e um personagem auxiliar, aliado do herói, o *Tatu-de-Bunda-Seca*. Além da oposição de *Cobra Grande*, o herói também precisa superar inúmeros obstáculos, como a natureza inóspita, para conquistar o seu prêmio.

Álvaro, quando adaptou o poema boppiano, obedeceu a essa estrutura. Todavia, as cinqüenta e sete páginas do poema ilustrado de Bopp foram distribuídas pelas sessenta páginas do roteiro ilustrado da peça *Cobra Norato*. E os trinta e três episódios do poema modernista foram arranjados em quarenta e cinco faixas da trilha sonora do espetáculo, totalizando exatamente cinqüenta e oito minutos de duração.[143]

Por sua vez, o poema é constituído por uma polifonia, ou seja, por um mutirão de vozes. Contudo, noto três vozes principais: a do narrador, que é a voz do próprio Raul Bopp, a do *Cobra Norato* e a do *Tatu*. Além disso, observo vozes secundárias, como de sertanejos, indígenas, animais, plantas, ventos e rios brasileiros, que perpassam todo o trajeto do herói e que são igualmente importantes para a construção da narrativa. Finalmente, também ouço

---

[141] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 10.
[142] BUSS, Alcides. *Cobra Norato e a especificidade da linguagem poética*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
[143] A duração da trilha sonora e, por conseguinte, do espetáculo, nunca sofreu alteração. Nem mesmo na adaptação do *Cobra Norato* para a água, em 1995. Assim, desde 1979, até os dias atuais, o espetáculo do *Giramundo* tem exatamente 58 minutos. Falarei mais detidamente sobre a trilha sonora no item 2.2.2 desta dissertação.

ruídos misteriosos dos quais não sei identificar o que são, de onde vem e o que os produz, mas percebo, que, certamente, pertencem à atmosfera fantástica da natureza vista por Bopp.

Já na adaptação textual de Apocalypse, noto a distribuição dessas vozes, dos ruídos e dos versos do poema para mais de quarenta personagens,[144] sendo que alguns deles, como o *Cobra Norato*, são representados de diferentes maneiras. Muitos deles não constam do poema original e foram criados exclusivamente para a peça do grupo mineiro, como, por exemplo, a *Voz de Mulher I* e *Voz de Mulher II*. Cito então uma passagem do poema de Bopp e, depois, a sua respectiva releitura por Álvaro Apocalypse:

> Vou visitar a rainha Luzia / Quero me casar com sua filha
> - Então você tem que apagar os olhos primeiro
> O sono escorregou nas pálpebras pesadas [...] (BOPP, 2009, p. 03).

> Vou visitar a Rainha Luzia / Quero me casar com sua filha
> **VOZ DE MULHER I**: Então você tem que apagar os olhos primeiro
> **VOZ DE MULHER II**: O sono escorregou nas pálpebras pesadas [...] (APOCALYPSE, A., 2009, p. 02. Grifos meus).

Outro exemplo da versão do comandante Apocalypse são os enxertos e deslocamentos de linhas de uma estrofe para outra, feitos logo na primeira página do roteiro de *Cobra Norato* (1979):

> [1] [...] Depois faço puçanga de flor de tajá de lagoa
> [2] E mando chamar a Cobra Norato
> [3] Quero contar-te uma história
> [4] Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
> [5] Faz de conta que há luar
> [6] A noite chega mansinho
> [7] Estrelas conversam em voz baixa
> [8] Brinco então de amarrar uma fita no pescoço
> [9] e estrangulo a Cobra. (BOPP, 2009, p. 03).

> [1] [...] Depois
> [2] Faço puçanga de flor de tajá de lagoa
> [3] e mando chamar a Cobra Norato
> [4] **VOZ:** A noite chega mansinho
> [5] Estrelas conversam em voz baixa.
> [6] **POETA:** Quero contar-te uma história
> [7] Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
> [8] Faz de conta que há luar.
> [9] Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e estrangulo a Cobra. (APOCALYPSE, A., 2009, p. 01. Grifos meus).

[144] Veja a lista de bonecos/personagens no ANEXO F deste trabalho. Muitos deles não falam durante o espetáculo.

Como observado, ambas as passagens possuem nove versos, porém, Álvaro, na segunda passagem, fez uma divisão do primeiro verso do texto de Bopp; além disso atrasou o segundo, o terceiro, o quarto e o quinto; adiantou o sexto e o sétimo, distribuindo-os para os personagens que ele criou: *Voz* e *Poeta* (o primeiro, um som grave e fabuloso da floresta); e, por fim, juntou o oitavo e nono versos. Ademais, também na segunda passagem, percebe-se que o diretor, carinhosamente, deu voz a Raul Bopp por meio do personagem *Poeta*, o principal narrador do espetáculo.

Além do mais, o diretor acrescentou rubricas com indicações espaciais e de ações dos personagens, e também de ruídos provocados por eles: "COBRA NORATO: (**fora**) Ai que noite secou (**jacaré salta, barulho d'água**). A água do rio se quebrou [...]".[145]

O encenador também suprimiu algumas interjeições boppianas, como o "Ah" da frase "Ah só se for da filha da Rainha Luzia" (Bopp, 2004, p. 04), ao passo que acrescentou outras, como o "Ai, ai, ai, ai" no trecho que se segue: "RIOZINHO: Ai glu-glu-glu / Não-diz-nada pra ninguém / Se o sol aparecer ele me engole / **Ai, ai, ai, ai."**.[146]

Ademais, Álvaro Apocalypse musicou certos versos do *Cobra Norato* de Bopp, como no exemplo subseqüente:

> COBRA NORATO: [...] Ai compadre (**cantando**) não faça barulho que a filha da rainha Luzia talvez ainda esteja dormindo. Ai onde andará, que eu quero somente ver os seus olhos molhados de verde, seu corpo alongado de canarana. Talvez ande longe... E eu virei **gira-mundo** para ter um querzinho da filha da rainha Luzia. Ai não faça barulho...[147]

O diretor também transformou algumas palavras em outras, alterando o sentido das mesmas. Exemplo disso é a transformação de "vira-mundo" (Bopp, 2009, p.18) em "gira-mundo", como observei no trecho anterior, em negrito.

Além disso, Apocalypse musicou ainda o causo contado por *Joaninha Vintém*, deslocando esta música[148] para o princípio do episódio XXIV. Depois, repetiu a canção, fazendo-a coincidir com o local da fala de *Joaninha* e, em seguida, repetiu parte dela no final do mesmo episódio.[149] Em síntese, para deixar a explicação mais clara, elenco estas passagens tanto do poema quanto do texto. Assim começa o poema, com a fala de *Cobra Norato*:

---

[145] APOCALYPSE, Álvaro. *Cobra Norato: roteiro de luz* [197-?]. Belo Horizonte: *Museu Giramundo*, 2009, p. 04. Grifos meus.
[146] *Ibid.*, p. 26. Grifos meus.
[147] *Ibid.*, p. 19. Grifos meus. Esta música pode ser ouvida em: GIRAMUNDO. Áudios: *Baú* (2009), *Cobra Norato* (1979), *Giz* (2008) e *Os Orixás* (2001). Coletânea organizada por Rogério Sarmento. Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2009. CD-ROM, 1 unidade física. Faixa 15 da trilha de *Cobra Norato* (em anexo).
[148] *Idem.* Faixa 28.
[149] *Idem.* Faixa 30.

> XXIV [*neste espaço ocorrerá o enxerto musical*]
> [COBRA NORATO] - Compadre, eu já estou com fome
> Vamos lá pro Putirum roubar farinha?[150]

Mais abaixo, na mesma página do poema boppiano, vem o causo contado por Joaninha Vintém:

> - Vou contar causo do Boto
> *Putirum Putirum*
> Amor choviá / Chuveriscou
> Tava lavando roupa maninha / Quando Boto me pegou [...]".[151]

Enfim, na página seguinte do poema termina o causo: "- Mas que Boto safado! *Putirum Putirum*".[152]

Agora observo a adaptação de Apocalypse, que já começa com a música:

> XXIV [MÚSICA]: Amor choviá / Chuveriscou
> tava lavando roupa maninha / quando Boto me pegou[153]

Depois vem a fala do *Tatu*, em vez da fala do *Cobra Norato*, como ocorre no poema boppiano:

> TATU: Compadre, eu já estou com fome
> Vamos lá pro Putirum roubar farinha?[154]

Em seguida, o diretor mineiro fez coincidir a canção com o local da fala de *Joaninha*:

> JOANINHA: Vou contar causo do Boto
> VOZES: Putirum Putirum
> JOANINHA (cantando): Amor choviá / Chuveriscou / Tava lavando roupa maninha / Quando Boto me pegou[155]

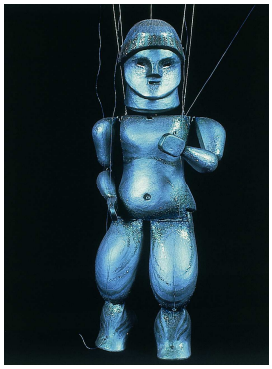
Logo, assim termina o trecho de Apocalypse:

> MULHER DA RODA: Mas que Boto safado!
> VOZES: Putirum Putirum
> (Mulheres recomeçam a trabalhar enquanto a luz baixa)
> MÚSICA: Amor choviá / Chuveriscou...[156]

---

[150] Bopp, *op. cit*., p. 32.
[151] *Ibid*., *loc. cit*. Grifos do autor.
[152] *Ibid*., p. 33. Grifos do autor.
[153] Apocalypse, *op. cit*., p. 34.
[154] *Ibid*., *loc. cit.*
[155] *Ibid*., p. 35.
[156] *Ibid*., p. 36.

Apocalypse foi criativo também quando recorreu ao artifício das placas — "PLACA ESCRITA: CASÃO DAS FARINHADAS GRANDES"[157] — para mostrar, em vez de fazer algum personagem dizer, o mesmo verso do poema boppiano: "Casão das farinhadas grandes".[158]





Imagens 31, 32 e 33: *Boto*, *Joaninha Vintém* e *Mulheres da Roda de Mandioca*.[159]

Enfim, foram muitas as alterações e reinterpretações de Álvaro Apocalypse, principalmente a musicalização de trechos completos do poema de Bopp, a qual analisarei com mais atenção no item 2.2.2 desta dissertação. Da mesma forma, ocorreram algumas desobediências por parte do comandante. Duas palavras foram proibidas pela censura de Minas Gerais, mas resolveu-se que elas seriam mantidas no texto e no espetáculo para não descaracterizar o poema de Bopp. Madu conta o seguinte sobre isso:

> [...] pegamos o tempo tenebroso da censura. Uma das palavras era *puçanga*[160]: mistura indígena. A gente não podia falar no espetáculo, mas falávamos sempre. Aí eles nos chamaram à atenção, porque nunca trocamos nenhuma palavra. Não podíamos interferir no poema do Bopp. (MARTINS, 2009, entrevista. Grifo meu.).

Silva (2009, entrevista) também falou sobre essas proibições: "[...] Eles pediram para não usar a palavra *diamba*.[161] [...] Em alguns lugares do Brasil [essa] palavra é estigmatizada como maconha. Significa a mesma coisa".

---

[157] *Ibid*., p. 34. Maiúsculas do autor.
[158] Bopp, *op. cit*., p. 32.
[159] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[160] "**PUÇANGA:** Mezinha, remédio caseiro. Beberagem, feitiço, remédio preparado pelos pajés. Folc. Bras. Beberagem que, além da função mágica terapêutica, constitui para o indígena, filtro destinado a provocar o amor e a fixá-lo, trocando-o por sentimento permanente. Tem correspondentes no ebó, muamba, cajerê, 'coisa-feita'. Só não atua, via de regra, contra as doenças produzidas pelas mães das coisas más. Remédio caseiro. [...] Feitiço do amor". (APOCALYPSE, Álvaro. *Cobra roteiro* [Glossário]. Disponível em: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos**.** Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física, p. 45-46. Grifo do autor).
[161] "**DIAMBA:** Fumo". (*Ibid*., p. 43. Grifo do autor).

Por outro lado, perguntei a Silva (2009) se Raul Bopp autorizou as mudanças que foram feitas por Álvaro Apocalypse na adaptação do seu poema. Ele disse que Bopp ficou deslumbrado com o espetáculo, quando, bem velhinho, o viu no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, na década de 1980, durante apresentação no projeto Mambembão. Martins (2009, entrevista.) completa dizendo: "Depois ele nos procurou para nos dizer que entendemos o poema muito melhor que ele. [...] Ficamos muito satisfeitos, pois nos cedeu os direitos eternos de sua obra".

Em suma, pelo visto, creio que o poeta gaúcho tenha aprovado a adaptação textual e espetacular de Apocalypse, o qual, com muito zelo, não alterou o sentido e a beleza deste importante poema do Modernismo nacional.

2.2 QUERIDOS SENHORES, NÃO AO PRECONCEITO! *COBRA NORATO*: UM TEATRO PARA ADULTOS

Entre aquilo que é dito e não-dito, no limiar do explícito e do implícito, revezando entre o conotativo e o denotativo, e no jogo do que se percebe de imediato e do que é notado somente devido ao contexto da situação demonstrada, o *Giramundo*, quando estreou um espetáculo de bonecos para adultos, em 1979, talvez, sem o desejo consciente, tenha rompido, juntamente com outros importantes grupos brasileiros (tais como *Laborarte*, *Mamulengo Só-Riso*, *Gralha Azul*, etc.),[162] com o paradigma "teatrinho de bonecos" para crianças. Paradigma vigente no Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980. Logo, estes grupos esfacelaram a idéia de texto e encenação do gênero Teatro de Bonecos feito unicamente para o público infantil. Assim, neste item, gostaria de elucidar o leitor acerca dessa idéia, a partir de depoimentos de alguns integrantes da companhia mineira e de informações concedidas por um dos ex-integrantes do *Gralha Azul* — e atual professor doutor dos cursos de Graduação e Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) —, Valmor Nini Beltrame.

Do mesmo modo, no item 2.2.1, também no jogo do explícito e do implícito, mostrarei a paixão do maestro baiano Lindembergue Cardoso pelos bonecos/personagens de *Cobra*

---

[162] Grupo *Laborarte*: São Luís, Maranhão, coordenado por Tácito Borralho; *Mamulengo Só-Riso*: Olinda, Pernambuco, dirigido por Fernando Augusto Santos; *Gralha Azul*: Lages, Santa Catarina, composto por Valmor Beltrame, Hector Grillo, Olga Romero, dentre outros. Destes três grupos, os dois primeiros ainda estão ativos e possuem sedes nas cidades mencionadas. Fonte: Informação oral cedida pelo professor Dr. Valmor Nini Beltrame, do Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) da UDESC. Nas revistas Mamulengo nº 7 (1978) e Mamulengo nº 8 (1979), citadas na bibliografia, podem se encontrados maiores detalhes sobre estes grupos.

Norato. Ademais, entrarei mais fundo nas ondas sonoras das representações culturais da trilha deste espetáculo, ouvindo vozes, ruídos, instrumentos musicais, risadas, sotaques e expressões lingüísticas que aparecem em algumas das suas quarenta e cinco faixas.

Inicio pela tese do rompimento de paradigma.

O teatro de bonecos foi, muitas vezes, equivocadamente tachado como um gênero teatral exclusivo para crianças e de qualidade estética e dramatúrgica à margem do teatro de atores. Ele parecia ocupar, no Brasil, pelo menos até os finais da segunda metade do século XX, um lugar subjacente em relação ao teatro feito por pessoas. Sobre isso, apresento um depoimento de Álvaro Apocalypse:

> O Teatro de Bonecos tem padecido de deformações congênitas devidas, em parte, a seu parentesco próximo com o Teatro. Às vezes é tido como primo pobre, como imitação, substituto ou derivado e é chamado de **teatrinho**, puro e simples diminutivo de algo melhor e verdadeiro.[163]

Ainda hoje, com várias e importantes exceções,[164] isto é notado em algumas instituições de ensino brasileiras e também nas programações de certos festivais de teatro do país. Entretanto, os espetáculos *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *El Retablo de Maese Pedro* (1976) e, de modo especial, *Cobra Norato* (1979), parecem ter ajudado, em conjunto com espetáculos de outros grupos brasileiros, a romper com esse paradigma.

---

[163] APOCALYPSE, Álvaro. *Oficina de Teatro de Bonecos – um método como os outros.* In: REVISTA MAMULENGO nº 10. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Presidente: Fernando Augusto Santos; Vice-Presidente: Humberto Braga; Secretário: Fernando Melo; Tesoureiro: Nilson Moura. Editores: Vanêde Nobre e Sylvia Heller. Recife (?): jul. 1981, p. 19-20. Grifo meu.

[164] Cíntia Regina de Abreu, professora da Faculdade Paulista de Artes (FPA), e Felisberto Sabino da Costa, professor da Universidade de São Paulo (USP), publicaram, na Revista Móin-Móin nº 6 (da SCAR/UDESC), um interessante artigo sobre isso: *A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior*. Este artigo reflete sobre o ensino atual desse gênero em instituições como a USP e a FPA, a Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), a Universidade de Campinas (UNICAMP), a Universidade de Sorocaba (Uniso), a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), a Universidade de Brasília (UNB) e a Universidade Federal do Maranhão (UFMA). No entanto, o Teatro de Animação já constava da grade de algumas universidades do Brasil, desde a década de 1980: na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por exemplo, Álvaro Apocalypse ministrava uma disciplina optativa. Na USP era Ana Maria Amaral que ensinava este gênero. Por fim, na UDESC, a partir de 1987, Valmor Beltrame começou a lecionar disciplinas sobre o Teatro de Formas Animadas. Quanto aos festivais que vem valorizando o Teatro de Formas Animadas, no Brasil, temos: o SESI Bonecos do Brasil e o Festival Internacional de Teatro de Objetos, que acontecem em vários Estados brasileiros; o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, em Belo Horizonte/MG; o Festival de Teatro de Formas Animadas, em Uberlândia/MG; o Festival Internacional de Teatro de Animação, em Florianópolis/SC; o Festival de Teatro de Formas Animadas, em Jaraguá do Sul/SC; o Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, em Curitiba/PR; Festival de Teatro de Bonecos, em Maringá/PR; Festival Internacional de Teatro de Bonecos, em Canela/RS; Festival Internacional de Teatro de Animação, São Paulo/SP; etc.

Sobre a dramaturgia para teatro de bonecos no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1990, trago novamente a opinião de Apocalypse [199-?]. De acordo com ele, a nossa dramaturgia era ruim, porém, bem intencionada. E por que era de má qualidade?

> Porque, primeiro, presume-se que se destina a um teatrinho, arte menor que só interessa às criancinhas. Portanto, não requer maior empenho daquele que alinha personagens em torno de uma trama qualquer para divertir a meninada no sábado à tarde. Depois, quem escreve para teatro de bonecos escreve para si mesmo (para seu próprio teatro) ou para amigos bem chegados, solidários, tolerantes e, portanto, propensos a perdoar. [...]. A maioria absoluta da produção dramatúrgica no campo dos bonecos de fato se dirige ao público infantil. Como se sabe, as crianças, de uma maneira geral, são generosas, vivem no reino do faz-de-conta, fingem não perceber certas barbaridades, têm tendência a perdoar. E perdoam.[165]

Ele continuou dizendo que um dos espaços mais freqüentados pelos "teatrinhos" era as Escolas de Ensino Fundamental, nas quais a grande maioria dos professores e das professoras tinha formação restrita nas áreas de literatura. É por isso, segundo o diretor, que elas eram pouco exigentes com a qualidade dos textos teatrais apresentados aos seus alunos e, quando notavam algo dissonante, também sabiam perdoar. Ademais, os pais não se importavam com a qualidade ruim dos textos, pois viam seus filhos felizes e longe da violência dos super-heróis da TV. E, por fim, ele concluiu que tampouco os concursos anuais de dramaturgia para teatro de bonecos como, por exemplo, do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), eram suficientes para fomentar a nossa produção textual, pois faltavam aos candidatos e, por conseqüência, aos nossos profissionais, formação específica na área e, principalmente, senso crítico em relação às apresentações teatrais.

Por outro lado, Marcos Malafaia, um dos atuais diretores do *Giramundo*, refletindo sobre a contribuição do grupo mineiro para a tese apresentada, disse, em entrevista,[166] que a conjetura do rompimento de paradigma já havia sido levantada pelo grupo, quando as décadas de 1970 e 1980, do panorama teatral da capital mineira, foram analisadas na tentativa de se fazer um estudo da situação do teatro de bonecos daquele momento. Mas, segundo ele, essa afirmação é hipotética, pois não foi confirmada, por dados, em relação à produção da época. Ainda conforme o diretor, essa impressão surgiu ao grupo também porque, nesse período, aconteceu do *Giramundo* exercer uma forte influência para outros grupos e artistas,

---

[165] APOCALYPSE, Álvaro. *Dramaturgia para a nova forma da marionete.* Texto produzido sob os auspícios da Bolsa VITAE. Realização: EAM — Escola das Artes da Marionete — *Giramundo Teatro de Bonecos*, Belo Horizonte: [s.n.], [199?], p. 13-14.

[166] MALAFAIA, Marcos. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 30 de jul. de 2009.

principalmente através da *Oficina Som/Forma/Movimento* e *Oficina de Massa Corrida*. Desse modo,

> [...] tendo em vista essas duas oficinas, mais a produção e a surpresa gerada na crítica, em 76, 79 e 80 pela montagem de *El Retablo de Maese Pedro* e de *Cobra Norato*, assim como a viagem do *Giramundo* para os Estados Unidos representando o Brasil e a nossa cultura, nos sugeriram que o grupo tenha um papel relevante na consolidação de um desenvolvimento de um teatro de bonecos para adultos dentro do Brasil. Mesmo porque, depois dessas oficinas, vários artistas voltaram para as suas cidades de origem e fundaram grupos que continuam trabalhando com teatro de bonecos até hoje. [...].[167]

A *Oficina Som/Forma/Movimento*, ocorrida dentro do Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1979, resultou de um encontro com artistas de diversas regiões do Brasil. Desta oficina surgiu o espetáculo *Processual Inacabado*, "título que tinha a intenção de mostrar que se tratava de um processo em andamento e não de uma forma cristalizada, acabada e definitiva".[168] Esta experiência, de certo modo, emprestaria alguns dos seus objetivos e princípios metodológicos à *Oficina Massa Corrida*, que aconteceu em 1980, no *Teatro de Bolso Aurimar Rocha*, Rio de Janeiro:

> [...] subverter ou causar uma ruptura nos processos habituais de criação do nosso Teatro de Bonecos. O ponto visado localizava-se entre os componentes do espetáculo que de uma maneira geral são descurados em detrimento de outros. [...] Desta maneira, destacamos três deles, o som, a forma e o movimento, aos quais deveríamos ter acrescentado a luz. Geralmente a esses componentes não é atribuído conteúdo algum, utilizando deles apenas para 'vestir' uma idéia gerada por um texto. Nossa intenção e objetivo era, então, encetar uma série de experiências usando estes elementos como estímulo à criação, valorizando-os. [...] Como proposta inicial sugerimos que o som poderia dar origem à forma, a forma ao som e o movimento aos dois primeiros. Esta, a hipótese. E como produto ou resultado esperávamos obter uma manipulação econômica e expressiva, sentido de ritmo e de tempo, uso e vivência do espaço, conceito de forma, interação de som e movimento.[169]

Na *Oficina Massa Corrida* "conseguiu-se reunir vinte e dois [bonequeiros], oriundos de oito Estados [do Brasil]".[170] Dentre eles, Valmor Nini Beltrame, conhecido também por Níni. O resultado desta oficina, um espetáculo intitulado *Massa Corrida*, que, segundo Níni, foi apresentado na "inauguração deste teatro. A música foi composta por Lindembergue

---

[167] *Ibid.*
[168] APOCALYPSE, Álvaro. *Oficina de Teatro de Bonecos – um método como os outros.* In: REVISTA MAMULENGO nº 10. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Presidente: Fernando Augusto Santos; Vice-Presidente: Humberto Braga; Secretário: Fernando Melo; Tesoureiro: Nilson Moura. Editores: Vanêde Nobre e Sylvia Heller. Recife (?): jul. 1981, p. 20.
[169] *Ibid.*, p. 18.
[170] *Ibid*, p. 20.

[Cardoso] durante a oficina. Ele se instalava num canto do palco e ao ver as ações ia criando as trilhas. Nós sugeríamos, opinávamos, mas Álvaro e Lindembergue finalizavam".[171]

Por sua vez, Madu, que participou destas oficinas, também acha que *Cobra Norato* ajudou a romper com essa idéia no Brasil. Para ela, pelo que viu em festivais internacionais, como o de Charleville-Mézières, em 1972, o pensamento de teatro de bonecos feito para crianças, com sua respectiva dramaturgia voltada para esse público, não era, de forma nenhuma, uma leitura de artistas de outros países. Além do mais, Madu se queixou, em entrevista e de forma parecida com o que disse Álvaro Apocalypse, da falta de bons textos para o gênero nessa época. Exceções, de acordo com ela, eram os textos infantis de Maria Clara Machado e os textos do Mamulengo nordestino, sendo que os últimos, durante a escolha para a produção de 1978-79, foram rapidamente rechaçados pelo grupo por serem muito repetitivos e pressuporem, para uma montagem, a utilização quase que absoluta de títeres manipulados pela técnica de luvas. Por isso, quando decidiram montar o poema de Bopp, foi também pelo desconhecimento de um bom texto de teatro de bonecos para adultos.

Para encerrar esse assunto, trago a seguinte posição de Madu:

> Foi espetacular a vontade que tivemos de fazer um teatro de bonecos pra que o público entendesse que ele também era pra adultos. Na época, causou-se certa rixa porque fomos incluídos no Projeto Mambembão, que era um projeto de teatro pra adultos. E nós demos teatro de bonecos. E naquele ano angariamos dois *Molière*. De certa maneira o teatro de atores se sentiu um pouco lesado. [...] Aí o povo acordou para o fato de o teatro de bonecos também ser para adultos. O *Cobra Norato* rompeu essa barreira para o Brasil [...] [Assim, nós temos] a grande vantagem, quando não fazemos um texto proibido para menores — como foi *Antologia Mamaluca* — de termos um público dividido entre crianças e adultos. O *Cobra Norato* pode ser visto tanto por crianças quanto por adultos. É acessível. Talvez as crianças não percebam bem o poema, mas a parte do imaginário e a parte cênica interessam muito às crianças.[172]

Portanto, por ter feito um teatro sem fronteiras etárias, o *Giramundo* contribuiu sobremaneira para acabar com o preconceito em relação ao teatro de bonecos no Brasil. Contudo, insisto, como notado, este não foi um privilégio exclusivo deste grupo.

---

[171] BELTRAME, Valmor Nini. (sem título). Informação escrita encontrada no Projeto (*Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos: Um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás*) apresentado como requisito para o Exame de Qualificação de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Poéticas Teatrais. Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Co-orientadora: Profa. Dra. Vera Collaço. Comissão Examinadora de Qualificação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (Orientador/UDESC), Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (Membro/UDESC), Prof. Dr. Eduardo França Paiva (Membro/UFMG) e Prof. Dr. Luiz Felipe Falcão (Suplente/UDESC/UFSC). Mestrando: Luciano Flávio de Oliveira. Florianópolis: PPGT/UDESC, 02 de set. 2010.

[172] Martins, 2009, entrevista.

2.2.1 Músicas, trilhas e improvisações: Lindembergue Cardoso, maestro “tupiniquim”, e o seu caso de amor com os bonecos

O maestro Lindembergue Cardoso[173] apaixonou-se pelos bonecos do *Giramundo* e, com sua música, criou uma linguagem própria para eles. Esse sentimento é justificado pelas inúmeras viagens e atracagens no porto do navio mineiro: em 1979 o artista realizou a composição e regeu a música de *Cobra Norato*, recebendo vários prêmios e indicações por seu trabalho; também em 1979, o artista participou do *Processual Inacabado* e em 1980 do *Massa Corrida*; além disso, compôs a música de *As Relações Naturais*, em 1983, conquistando o *Troféu João Ceschiatti* de Melhor Música Original, em Belo Horizonte; e, por fim, fez os arranjos musicais e a regência de *Auto das Pastorinhas*, em 1984.

Conforme Martins (2009, entrevista), *Cobra Norato* foi o segundo espetáculo do grupo que teve música própria. O primeiro foi *El Retablo de Maese Pedro*, em 1976. O compositor baiano foi para Minas Gerais por intervenção de José Adolfo Moura, um grande colaborador do *Giramundo*, e por convite da Cicília Mota, amiga do grupo que é homenageada, por meio da personagem *Cecília*, no espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo*.

Sobre a criação da música, Apocalypse (1981) escreveu em seu memorial que o processo se deu dentro da própria oficina do *Giramundo*, à vista dos bonecos, sendo que alguns ainda eram simples estruturas de madeira:

> A mesma idéia de um começo primitivo [do barro que criou o homem], de uma viagem fluvial e de um encontro, inspirou o compositor Lindembergue Cardoso que, partindo de um aglomerado de sons rudes, foi progressivamente harmonizando-os até chegar à música como a conhecemos. (APOCALYPSE, 1981, p. 92).

O processo criativo musical também se deu por meio de improvisações: “improvisávamos e ele fazia a música na hora”, disse Martins (2009, entrevista). Os manipuladores improvisavam os movimentos, Álvaro Apocalypse dirigia e Lindembergue

---

[173] Lindembergue Rocha Cardoso foi um compositor, regente e educador musical baiano. Nasceu em 30/06/1939, na cidade de Livramento de Nossa Senhora (Bahia). Graduou-se em Composição e Regência pela Escola de Música da UFBA, em 1974, local onde atuou, um pouco mais tarde, como professor do curso de graduação em música. Foi co-fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, em 1972. Em 13/10/1988 ingressou na Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira nº 33. Faleceu em Salvador, em 23/05/1989. Fonte: <http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br/vida.htm>. Acesso em 01 mar. de 2010.

compunha. “Mexe o boneco aí!”, posso até ouvir a fala do maestro, tamanha era afinidade dele com o grupo:

> [...] Aqui no *Giramundo* ele ficava encantado com os bonecos. A gente mexia com os bonecos e ele rolava no chão de rir. [...] era uma pessoa extremamente musical. Tinha uma criatividade! Foi uma perda, pois ele morreu muito novo, de coração. [...] Foi uma perda inestimável para a música brasileira. [...] Ele compunha na hora e motivava o ritmo do boneco, o tema. E [...] foi alinhavando isso. Depois reunia tudo para compor. O que ele fez foi praticamente uma ópera. (MARTINS, 2009, entrevista).

Lindembergue Cardoso ficou no *Giramundo* pelo menos um mês para compor a música do espetáculo. E o ritmo de sua composição gerou várias situações e possibilidades para a manipulação dos bonecos, que foi amadurecendo ao longo dos anos.

Para Felício Alves, Lindembergue foi um gênio:

> Vê-lo trabalhar era fenomenal. Arranjaram um piano para ele, que ficava dentro da oficina. Enquanto a gente batia o martelo, ele batia o teclado. Tudo que estava lá ele ia usando. Ele via o movimento do boneco e criava... Ele viveu profundamente o *Cobra Norato* para criar a música”. (SILVA, 2009, entrevista).

Quanto à trilha sonora do espetáculo, foi gravada em 1979, no *Estúdio HP* de Belo Horizonte. Ao todo foram utilizadas 27 vozes de diferentes artistas, sendo que a maioria delas era masculina. Dentre elas temos: 08 vozes de atores e 19 vozes solos de músicos. O comandante do *Giramundo* disse que para evitar uma longa e cansativa narração — o que de fato não acontece — ele dividiu o texto, expresso na primeira pessoa, da seguinte maneira:

> [...] em partes que atribuí ora a um ator, que chamamos de “o poeta”, ora a outro, que era o próprio “Cobra Norato”, o protagonista. Outras partes que não denotavam envolvimento pessoal, como a descrição de paisagens, por exemplo, foram atribuídas a vozes “neutras”. Assim o poema teve o seu curso enriquecido com várias interpretações e pudemos evitar o declamar dos saraus. (APOCALYPSE, 1981, p. 92).

Durante os preparativos para a gravação da trilha sonora, Álvaro não utilizou nenhuma técnica corporal e vocal específica com o grupo, porque, de acordo com Martins (2009, entrevista), os membros do *Giramundo*, na época, não eram artistas diretamente ligados à arte teatral. Assim, a possibilidade de uma trilha gravada, com atores e cantores profissionais de Belo Horizonte, os livrou de um incômodo. Além disso, a trilha sonora fixa facilita, em dados aspectos, a reposição do elenco, caso ocorra a saída de atores-manipuladores do espetáculo — fato este sucedido várias vezes nos últimos trinta anos —, além também do barateamento da produção, haja vista a não necessidade de viagens de músicos com o elenco. Enfim, gravando com importantes atores mineiros, como Arildo

Barros — que emprestou o seu tom grave para o narrador de *Cobra Norato* e também muito ajudou o Álvaro na direção dos outros atores — o grupo pôde se dedicar inteiramente à parte artística do espetáculo.

Contudo, o trabalho geométrico, pensado milimetricamente, parecia ser uma das tônicas do grupo e do comandante Apocalypse. Por isso, o anseio de gravar as trilhas de suas produções, para tentar reduzir os improvisos, as deficiências crônicas do *Giramundo* — como "a dificuldade do intercâmbio do boneco com a idéia de cenografia" (Malafaia, 2009, entrevista) — e as falhas nos cruzamentos dos múltiplos componentes da encenação: luz e trilha sonora, objetos cenográficos e cenários, entrada e saída de cena dos bonecos, coincidência de um movimento da personagem com o ritmo musical, etc. Por isso, tudo era matematicamente planejado: com desenhos, rascunhos, roteiros e partituras. Assim, como mencionado, a trilha do espetáculo dura exatamente cinqüenta e oito minutos e o último movimento do casal de bonecos protagonista coincide com a ação final do técnico de som: *stop*. Entrementes, mesmo com o passar dos anos e com o surgimento de novas tecnologias, a trilha nunca sofreu alteração. Talvez seja por esse motivo que ela soe estranho a alguns ouvidos de hoje. Enfim, ouçamos, de acordo com meu ponto de vista, uma síntese dos seus primeiros dez minutos e quarenta segundos:

A voz grave e marcante de Arildo Barros, o poeta narrador, faz abrir as cortinas do passado: "Um dia eu hei de morar nas terras do Sem-Fim".[174] Em seguida, instrumentos musicais geram sons que se confundem: sejam os do próprio instrumento, ora os da selva, outrora as vibrações do "progresso" que chega. Depois, uma voz doce e suave de mulher traz as conversas das estrelas, que se entrefalam baixinho. Em contraponto, a passagem do vento, o choramingar das águas. A floresta amazônica conversa: relâmpagos, trovões e ventanias. Aparece *Cobra Norato*, com sua voz decidida de homem jovem: "Vou visitar a rainha Luzia, quero me casar com a sua filha".[175] No começo do caminho, um obstáculo gostoso: a floresta cifrada, com uma orquestra de dezenas de aves amazônicas que cantam e sibilam. (Pausa). Atravessados os rios afogados, uma melodia misteriosa, chorada a uma só voz, apresenta a heroína-prêmio: a *Filha da Rainha Luzia*. (Tempo). Maracás[176] e um longo instrumento musical de sopro, talvez uma jurupari — "trombeta de paxiúba, que produz um som

[174] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 1 da trilha de *Cobra Norato*.
[175] *Idem.* Faixa 3 da trilha de *Cobra Norato*.
[176] "O primeiro dos instrumentos indígenas no Brasil. É o ritmador dos cantos e danças ameríndios. É uma cabaça na extremidade de um pequenino bastão-empunhadura. No interior há sementes secas ou pedrinhas, fazendo rumor pelo atrito nas paredes internas do bojo". (CÂMARA CASCUDO, 2000, p. 553). O jurupari, conforme o autor, pode ser também o nome de uma entidade mitológica e indígena amazônica. Muitas vezes, os ruídos misteriosos da mata são associados a essa entidade, que foi demonizada pelos jesuítas.

cavernoso e profundo, de evocação misteriosa e sinistra"[177] — antecipam os três mascarados indígenas. Com eles algumas superstições: "mas antes tem que passar por sete portas, ver sete mulheres brancas de ventres despovoados guardados por um jacaré; [...] tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo, tem que fazer mirongas na lua nova, tem que beber três gotas de sangue".[178] Pássaros cantam, um jacaré mergulha num rio... ploft! Galhinhos fazem psiu... psiu... psiu. Mas *Cobra Norato* pede passagem: para lonnnnnnnnnnnnnnnnnngeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee... (Aqui, no final, com um leve sotaque mineiro: lon[*gji*]). Distante, ouvem-se tambores: tam-tam, tam-tam, tam-tam. Ressurge o desditoso tema da *Filha da Rainha Luzia*, que chora. As batidas tornam-se mais fortes: tam–tam → tam-tam → tam-tam → tam-tam. E os ventos uivantes pontuam o lamento da heroína. Por que choras, ó, princesa? Violinos dissonantes, com melodias tortuosas que se repetem, fazem aparecer a floresta de hálito podre que pare cobras. O poeta e a mulher narram, com a floresta e os instrumentos mudos, os versos que já dizem por "si" sós:

> MULHER: Raízes desdentadas mastigam lodo
> POETA: Num estirão alagado o charco engole a água do igarapé
> MULHER: Fede
> POETA: O vento mudou de lugar.
> MULHER: Um assobio assusta as árvores
> POETA: Silêncio se machucou / Cai lá adiante um pedaço de pau seco: Pum![179]

Aves, assustadas, fogem.

Por fim, um pequeno coro feminino de três vozes empresta suas falas às árvores que estudam geometria.[180] A *Árvore III*, com sua voz de menina, marca as horas no fundo da selva: *Tiúg... Tiúg... Tiúg... Tiúg... Tiúg... Tiúg...* (Começam gargalhadas). A arvorezinha continua: *Twi. Twi-twi. Twi. Twi-twi. Twi. Twi-twi.* (As gargalhadas aumentam em 5...4....3...2...1): *hahahahahahaha*! Será esse o *Mapinguari*,[181] cujas risadas ecoam nos igapós?

(Fim dos primeiros minutos).

Seria muito interessante e divertido transcrever todos os sons que ouço nos restantes quarenta e sete minutos e vinte segundos de trilha. Entretanto, essa ação faria extrapolar ainda mais as dimensões desta dissertação. O que farei, portanto, é pontuar algumas músicas e

---

[177] *Ibid*., p. 497.
[178] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 5 da trilha de *Cobra Norato*.
[179] *Idem.* Faixa 7.
[180] O fato de árvores estudarem geometria parece sugerir uma "evolução": da selva ao progresso.
[181] De acordo com Câmara Cascudo (*op. cit.*, p. 549), o *Mapinguari* é um monstro antropófago, todo peludo, que, nas proporções, assemelha-se ao homem.

passagens que mencionarei no decorrer deste trabalho, principalmente no item 2.3 (bonecos-personagens, imagens e suas representações), e que constituem representações culturais, conforme definições encontradas no primeiro capítulo.

Em razão disso, de forma breve, continuo com as andanças de *Cobra Norato* e do seu inseparável amigo o *Tatu-de-bunda-seca* (um incrível conhecedor dos segredos, das histórias, lendas, mitos e superstições amazônicas).

É noite, o imaginário fabuloso faz ouvir monstros nas profundezas. Os amigos descansam as pálpebras pesadas. O medo se apodera. Por que não desistir? *Cobra Norato*, descansando, ouve uma "música mole que se [estira] por dentro do sangue; música com gosto de lua e do corpo da filha da rainha Luzia".[182] Música[183] esta de feições européias, difícil, de notas longas que exigem muito do cantor (que tem voz grave), ameaçadora e profunda. Ritmicamente, ela é cantada como a toada[184] brasileira ou ainda como o acalanto (canção de ninar) *Boi da cara preta*, mesmo com melodia distinta: "Boi, boi, boi / Boi da cara preta. / Pega este menino / Que tem medo de careta. / Não, não, não / Não pega ele não / Ele é bonitinho, ele chora coitadinho".[185]

Amanhece. Os companheiros retomam, de barco, o caminho. Remam velozmente sobre o rio de capim pirixi[186]: "Este rio é nossa rua / Ai o capim pirixi / Rema rema deste lado/ Quero ficar espichado / Sobre o capim pirixi / Eu vou convidar a noite para ficar por aqui".[187]

Essa música, intitulada *Capim Pirixi*, acompanha o ritmo acelerado dos remadores e dita o clima descontraído, mas perigoso, da cena. Novos versos[188] completarão a melodia quando os amigos precisarem superar a pororoca causada pelo aumento da maré e pelo respectivo encontro do rio com o mar. Fica evidente, portanto, a caracterização de um tema

---

[182] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 15 da trilha de *Cobra Norato*.
[183] Ver a transcrição completa dessa música na página 80, quando falei da adaptação textual de Apocalypse. A música, sem título, encontra-se dentro da faixa 15 da trilha de *Cobra Norato*.
[184] "Pode-se dizer que a *toada* se constitui mesmo numa maneira de executar uma melodia em forma de cantiga, não valseada, como que seguindo o passo lento do carro de boi, ou do lavrador a espalhar as sementes pela terra fértil. Maria de ANDRADE (1999: 518) corrobora com essa idéia quando caracteriza a *toada* como sendo '*sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado*'". (Souza, Marly Gondim Cavalcanti. *Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco / Université d'Artois. Recife, 2006. 420f. p. 318. Grifos da autora.).
[185] Megale, *op. cit.*, p. 85.
[186] Da língua Kaapor: *pirixi'ĩ*, os rins (o rim). Fonte: KAKUMASU, James Y (comp); KAKUMASU, Kiyoko (comp.). *Dicionário por tópicos Kaapor–Português.* Edição Online, 2007. Associação Internacional de Lingüística – SIL, Brasil, Cuiabá – MT. p. 132. Disponível em: <http://www.sil.org/americas/BRASIL/publcns/dictgram/UKDict.pdf>. Acesso em 03 de mar. de 2010.
[187] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 17 da trilha de *Cobra Norato*.
[188] *Idem.* Faixa 26.

musical para os momentos em que *Cobra Norato* e *Tatu* precisam remar em situações adversas.

Já a próxima canção sugere um Chorado[189] na viola, intitulado *Angelim Folha Miúda*, cujos versos são "quebrados" por *Cobra Norato* e "arranhados", em viola tipo caipira, pelo *Tatu*. O chorado apresenta um pedido de licença dos amigos para os donos da casa para que, assim, possam participar da festança:

> COBRA NORATO [GENTE] (cantando): Angelim folha miúda que foi que te entristeceu?
> FIGURANTES (dançando): Tarumã.[190]
> COBRA NORATO [GENTE]: Flor de Titi murchou logo nas margens do igarapé / FIGURANTES: Tarumã (...)
> COBRA NORATO [GENTE]: **Puxe mais um chorado na viola**, compadre.
> DONO DA CASA: Mano, espermente um golinho de cachaça ardosa pra tomar sustança.
> COBRA NORATO [GENTE] (CANTANDO): Tajá[191] da folha comprida não pia perto de mim.
> TODOS: Tajá (...)
> COBRA NORATO [GENTE]: Tajá que traz mau agoiro não pia perto de mim.
> TODOS: Tajá (...).[192]

Por último, cito a curtíssima e tenebrosa música "*Ave Maria, mãe de Jesus"*, escrita e composta pelo maestro Lindembergue Cardoso. Ela é entoada por um coro desafinado de *Beatas* católicas[193] que veneram a imagem de Nossa Senhora Aparecida, após a aparição milagrosa da defunta *Cobra Grande* sob os pés da santa: "Ave Maria, mãe de Jesus. Virgem Maria, oh, mãe de Jesus".[194]

---

[189] De acordo com Câmara Cascudo (*op. cit.*, p. 274), chorado é uma "dança na *marujada* em Bragança, Pará, por ocasião dos festejos de S. Benedito, 18-26 de dezembro. [...] O ritmo é o do retumbão, em sol maior [...]". Assim, ela exigiria um acompanhamento de vários instrumentos musicais, dentre eles, uma viola. Veremos mais sobre o Chorado quando eu falar dos *Casais de Bailarinos de cerâmica* que dançam na festança, no item 2.3.1.3 (Regionalismo: a presença de Minas num contexto nacionalista).

[190] Árvore, família Verbenáceas (APOCALYPSE, Álvaro. *Cobra roteiro* [Glossário]. p. 49). Pelo que pesquisei também na internet, os frutos dessa árvore são comestíveis, adocicados, muito procurados pelos animais, sendo inclusive usados como isca para pescaria. As folhas em infusão são usadas como diuréticos e depurativos do sangue. Enfim, suas flores produzem mel. Fonte: <http://www.esalq.usp.br/trilhas/fruti/fr01.htm>. Acesso em 17 de mar. de 2010.

[191] Para Câmara Cascudo (*op.cit.*, p. 847), os tajás "são incontáveis no Pará e Amazônia [...]. Convenientemente preparado pelo pajé (feiticeiro), o tajá é amuleto ou talismã, abrigando forças de ação defensiva, guardando a residência ou objetos confiados à sua vigilância , afastando os inimigos visíveis (cães, onças, ladrões, cobras, etc.) ou invisíveis (bruxarias, forças contrárias, eflúvios malévolos, etc.). [...]".

[192] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 31 da trilha de *Cobra Norato*. (Grifos meus.).

[193] Para maiores detalhes dessa cena, veja o item 2.3.1.5 (*Beatas* x *Cobra Grande*: catolicismo x crendice popular) desta dissertação.

[194] GIRAMUNDO. Áudios. Faixa 43 da trilha de *Cobra Norato*. Essa música é constituída por apenas dois versos que se repetem.

2.3 BONECOS/PERSONAGENS, IMAGENS E SUAS REPRESENTAÇÕES

As imagens, sozinhas, já são representações de algo ou de alguém. Elas contêm significações, histórias e lembranças. Se comparadas umas com as outras, os seus significados ocultos parecem se revelar, potencializando-se, mostrando outra beleza ao mundo. E não me estou referindo à beleza helenística e tampouco à clássica européia. Também vejo o belo no feio e vice-versa. E quando a imagem é a representação de uma representação, de alguma coisa que se coloca no lugar da outra, como a fotografia de um boneco/personagem, por exemplo?

Levantada essa pergunta, dirijo-me ao processo de criação e construção dos bonecos/personagens de *Cobra Norato.* O comandante do *Giramundo* afirmou que isso exigiu uma longa busca de referências textuais e imagéticas:

> Antes sonhamos ir direto à fonte, à Amazônia, mas desistimos em vista dos custos exigidos. De forma que nos contentamos com os mais diversos documentos, fotos e desenhos, embora dispuséssemos de alguns licocós autênticos [...]. Assim, os bonecos de Cobra Norato foram rigorosamente baseados nas proporções de seus semelhantes carajás [sic]. Conforme o poema indicava tratar-se de aglomerado "civilizado", como na dança da quadrinha, baseamos sua forma na cerâmica popular do Jequitinhonha. Outros se aproximavam de uma concepção realista, os animais sobretudo, e outros, ainda, eram seres criados apenas pela imaginação ou circunstância. (APOCALYPSE, 1981, p. 92).

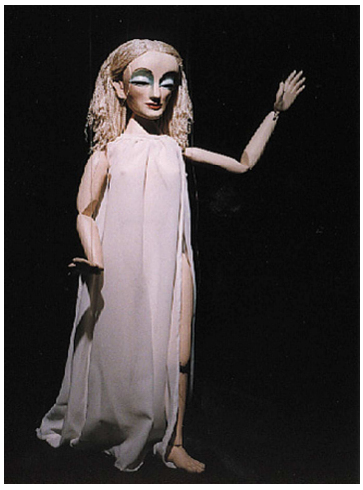
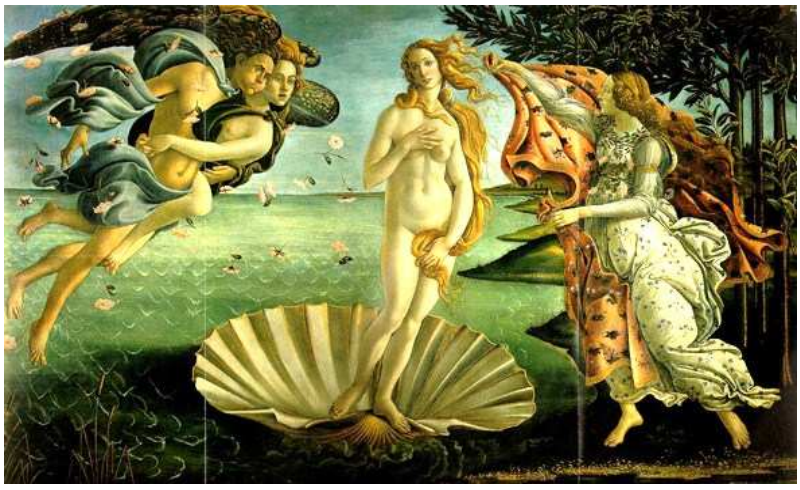
Quanto à escolha da forma de cada boneco/personagem, Apocalypse (1981, p. 92) escreveu o seguinte:

> O poema é rico em imagens que sugerem gestação e nascimento. Imagens de chuvas e inundações que reforçam a idéia de criação do mundo. Daí relacionamos a idéia do barro, do barro que criou o Adão bíblico, do barro de que são feitos os licocós, bonecos carajás [sic] e, então, nosso protagonista tomou a forma de uma cerâmica carajá [sic]. Sua amada, branca, recebeu traços da estatuária [e da pintura] européia clássica e o Tatu, por fim, quando toma forma humana, se apresenta como uma escultura africana.

Como observarei nas imagens 34 a 36, a forma, o tamanho, as linhas e cores do *Cobra Norato* índio foram baseadas nos bonecos de cerâmica dos índios carajás, do Norte e Centro-Oeste do Brasil. Já nas imagens 37 e 38, notarei a semelhança da *Filha da Rainha Luzia* com a Vênus, da pintura *O Nascimento de Vênus*, do florentino Sandro Botticelli (1445-1510). Por último, nas imagens 39 e 40, aproximarei o rosto do *Tatu* gente à face da *Mulher Ajoelhada*, uma escultura do Zaire, da região Baluba, século XIX-XX.




Imagens 34, 35 e 36: Estatueta "Litxokô": cerâmica Carajá, Aldeia de Santa Isabel, Araguaia, Goiás. Artesã: Xuréia; 14,8 x 11,0 cm;[195] *Cobra Norato* índio no barco[196] e licocós: bonecos Carajás.[197]

Imagens 37 e 38: *Filha da Rainha Luzia* (fios)[198] e SANDRO BOTTICELLI. *O Nascimento de Vênus.* De c. 1480. 1,75 X 2,29 m. Galeria dos Uffizi, Florença.[199]



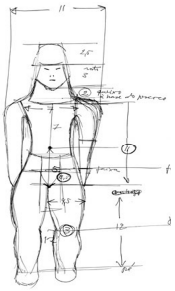

Imagens 39 e 40: Detalhe do rosto do *Tatu* gente[200] e *Mulher Ajoelhada*, da região Baluba, Kinshasa, Zaire. Séc. XIX-XX. Madeira, alt. 0,47 m. Museu da África Central, Tervueren, Bélgica.[201]

---

[195] Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/ETNOLOGIA/ESTLITXO.htm>. Acesso em 04 de mar. de 2010.
[196] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[197] Fonte: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendalivrodebarro1.htm>. Acesso em 04 de mar. de 2010.
[198] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[199] Fonte: JANSON, H. W. *História da Arte*. 8 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. p. 441.
[200] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.

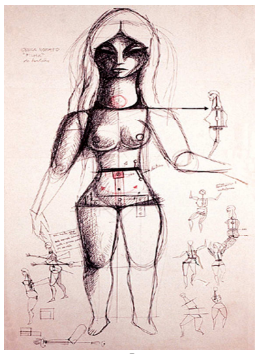
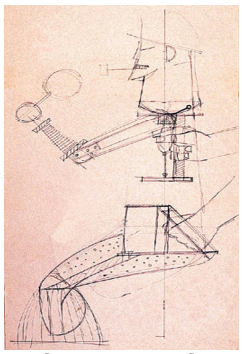
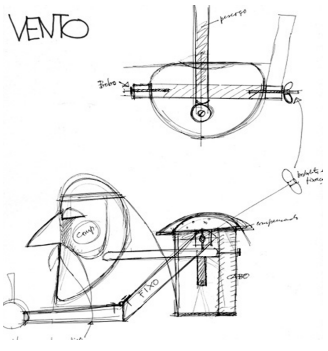
Obviamente, não posso afirmar com exatidão que foram nestas ou naquelas cerâmicas carajás que Álvaro Apocalypse se baseou para conceber e confeccionar o *Cobra Norato* índio. Do mesmo modo, não tenho a certeza quais foram as pinturas e esculturas utilizadas como referência pelo diretor para criar os outros dois bonecos/personagens. Para isso, ele pode ter visto e coletado dezenas ou centenas de imagens. Contudo, como notado em suas próprias palavras, os licocós carajás, a arte renascentista (de onde?), principalmente a escultura e a pintura, e, por fim, a escultura africana (de quais países?), constituem as suas principais matrizes referencias.

Assim, para a criação e concepção dos bonecos/personagens de *Cobra Norato*, os artistas do *Giramundo* partiram de imagens: textuais, mentais, hipnogógicas,[202] pinturas, estatuárias, máscaras, cerâmicas, rabiscos, desenhos, fotografias, estudos e projetos. E rabiscando, esculpindo, modelando e pintando ao longo dos anos, como fizeram em seus tempos Donato Bardi (c.1386-1466), o Donattelo, Michelangelo Buonarroti Simoni (1475-1564), Leonardo da Vinci (1542-1519) e o ceramista brasileiro Mestre Vitalino (1909-1963), eles construíram, até 1996, momento em que Madu abandonou o navio, oitenta e quatro bonecos/personagens para a montagem de *Cobra Norato*.






Imagens 41, 42, 43 e 44: Estudos de Álvaro Apocalypse: proporção para *Cobra Norato*; rascunhos do *Cobra Norato* mestiço, do *Cobra Norato* corpo de gente/rabo de cobra e *Cobra Norato* índio.[203]

Imagens 45, 46, 47 e 48: Projetos de construção do *Cobra Norato*, da *Filha da Rainha Luzia*, do *Pajé* e do *Vento*.[204]

---

[201] Fonte: Janson, *op. cit.*, p. 40.
[202] "Aquelas que desfilam rapidamente em nossa mente antes que mergulhemos no sono". (APOCALYPSE, *op. cit.*, p. 92).
[203] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.

Entrementes, Madu acredita que, após a sua partida, o grupo tenha produzido mais alguns bichos, árvores e vegetações para representar a biodiversidade e beleza amazônica. Portanto, caso a sua estimativa tenha se tornado realidade, o espetáculo alcançou uma centena de bonecos/personagens.[205] Enumero então alguns deles, começando pelos principais: *Cobra Norato*, que é apresentado de cinco maneiras distintas: cobra, corpo de gente/rabo de cobra, índio manipulado a fio, índio manipulado a balcão e gente; *Tatu* que se apresenta sob as formas do mamífero *Tatu* e do *Tatu*/gente, baseado na escultura africana; e *Filha da Rainha Luzia*. Além disso, observo dezenas de bonecos/personagens secundários, que são igualmente importantes para a encenação: *Cobra Grande*, *Pajé*, *Boto*, *Vento*, *Riozinho*, *Solzinho*, *Saci*, três *Índios Mascarados*, dois *Sapos*, *Árvores Comadres*, *Árvore Velha* e três *Árvores Jovens*, *Trem*, *Navio*, *Barco das Caveiras* e *Pororoca*. Ademais noto plantas, árvores e animais diversos. Dentre estes últimos, destaco as seguintes aves: *Socó-boi*, *Garcinha*, *Tucano*, *Passarão*, *Marreca Toicinho*, *Jaburu* e *Saracuras*; os seguintes mamíferos, crustáceos, répteis e vertebrados aquáticos: *Onça Caruana*, *Caranguejos*, *Jacaré*, *Jabuti* e *Peixes*. Por fim, não menos importantes, indico também os baseados na cerâmica do Vale do Jequitinhonha, de Minas Gerais, como os *Casais de bailarinos*, e na cerâmica do Mestre Vitalino de Caruaru, Pernambuco, como são a *Mulher que toca a roda*, a *Mulher que rala mandioca* e a *Joaninha Vintém*. Em suma, como eles são muitos, selecionei apenas os que considero essenciais para que eu possa discutir as categorias mestiçagem, mestiço e hibridismo e introduzir a categoria sincretismo religioso; isso tudo a partir de suas respectivas iconografias.

Antes, porém, importa salientar que a maioria desses bonecos/personagens são manipulados pela técnica de balcão.[206] Porém, alguns são manipulados por fios — como é o caso do *Cobra Norato* índio, do *Boto*, do *Tatu* gente, da *Garcinha*, do *Socó-boi* e da *Filha da Rainha Luiza*; outros bonecos são manipulados por varas — como os *Caranguejos* e a *Garça Morena da lagoa*; e também ocorre o manuseio de um objeto[207] — tecido — para representar a *Pororoca*.

Quanto aos balcões de manipulação, constituem os principais elementos cenográficos do espetáculo, que ainda inclui a casa onde o *Cobra Norato* se encontra com a *Filha da*

---

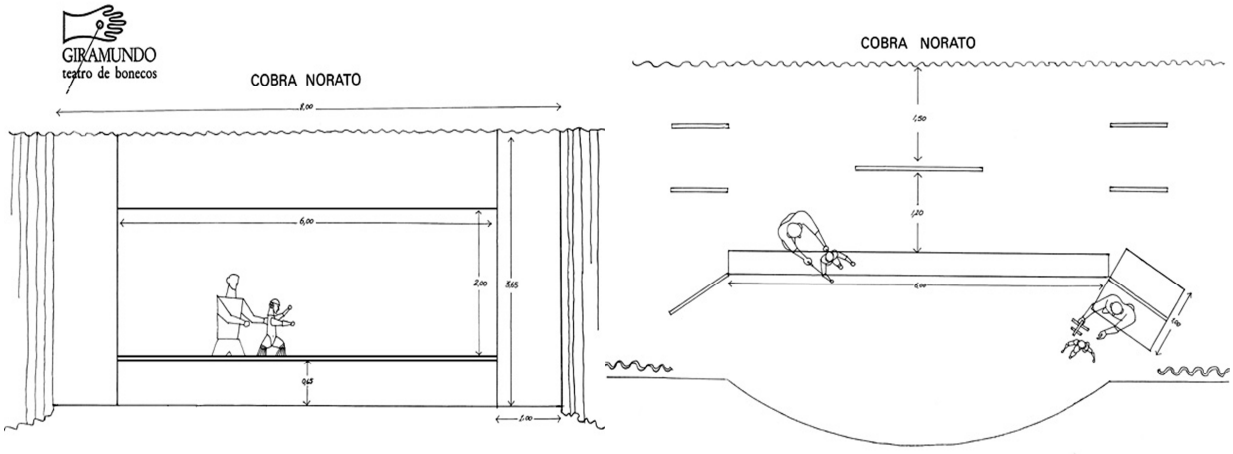
[204] *Id.*

[205] Cf. a lista de bonecos/personagens no ANEXO F desta dissertação. Saliento que essa lista não coincide completamente com as representações encontradas no espetáculo do *Giramundo*, como é o caso do *Cobra Norato carajá* de vara e *Cobra Norato* cobra grande, não notados no DVD da apresentação.

[206] Para Balardim (2004, p. 74), o boneco de balcão, ou boneco de mesa, possui como característica principal ser manipulado numa mesa ou balcão, por um número variado de atores-manipuladores.

[207] De acordo com Balardim (*op. cit.*, p. 76), o teatro de objetos seria a forma teatral cuja construção primária do objeto não foi imaginada para a utilização no teatro. Geralmente esse objeto pertence ao nosso cotidiano, sendo manipulado, na cena, sem alterações na sua forma inicial.

Rainha Luzia, além de objetos de cena: redes, barco, fogueira com uma panelinha dependurada num pedaço de pau, fogão à lenha, farinhada, moinho de mandioca e uma mesinha de madeira com uma cumbuquinha de barro e um litro de cachaça "ardosa" em cima. Além disso, acrescento que os bonecos/personagens também fazem parte dessa cenografia. Por fim, quanto à iluminação, Felício Alves utilizou uma cortina de luz vertical muito estreita, entre vinte e trinta centímetros — esta também é a medida da profundidade do balcão principal —, e isso dificulta muito o trabalho dos manipuladores. Todavia, com seus figurinos negros e suas técnicas apuradas, eles desaparecem quase que totalmente na escuridão.



Imagens 49 e 50: Vistas frontal e superior do palco de *Cobra Norato*. Os balcões de manipulação medem 6,0 x 0,65 m (comp. e altura) e 2,0 x 1,0 m x 0,65 (comp., altura e largura), respectivamente.[208]

Para finalizar esse item, exibo, na página seguinte, um painel contendo imagens de alguns bonecos/personagens de *Cobra Norato*. Importa mencionar que todas elas foram retiradas do CD-ROM GIRAMUNDO Teatro de Bonecos, devidamente citado no decorrer deste trabalho e também nas referências bibliográficas:

[208] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.



Imagens 51 a 65: *Tatu-de-bunda-seca, Jacaré, Caranguejos, Garcinha, Socó-boi, Florestão 1, Florestão 2, Árvores Comadres, Riozinho, Vento 2* e *Solzinho com vitórias-régias e inseto, Índios Mascarados, Índia 1, Índia 2* e *Índia 3.*

2.3.1 Algumas iconografias, certas aproximações

O espetáculo *Cobra Norato* contém diversas representações culturais que povoam o nosso imaginário e que materializam elementos e criaturas das culturas brasileiras. Dentre essas, já citei as canções, como o acalanto; ainda examinarei as danças, qual a quadrilha; as crenças religiosas sincréticas, tal como a pajelança; os mitos da Cobra Grande e do Saci-Pererê; superstições e sabedorias populares diversas; além de regionalismos, quais as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha de Minas Gerais.

Destarte, nesse último item analisarei iconograficamente algumas dessas figurações e confrontarei, conceitualmente, as imagens dos seguintes bonecos/personagens: *Cobra Norato*, *Pajé*, *Casais de bailarinos de cerâmica, Tatu, Beatas, Cobra Grande* e *Saci-Pererê*.

Principio pelo herói protagonista: *Cobra Norato*.

2.3.1.1 *Cobra Norato:* bicho, branco, mestiço ou índio?

Como foi mencionado anteriormente, no espetáculo do *Giramundo*, esse boneco/personagem é trazido de cinco maneiras distintas: ora como réptil: cobra; ora como um ser híbrido: corpo de gente/rabo de cobra; ora como homem: *Cobra Norato, Cobra Norato* índio manipulado a fio e *Cobra Norato* índio manipulado pela técnica de balcão. Que essas representações significam?

Primeiramente, antes de iniciar as análises iconográficas das diferentes representações do *Cobra Norato*, faz-se necessária a definição das categorias mestiçagem e hibridação e a retomada do termo mestiço.

Gruzinski (2001) diz que a categoria mestiçagem é ampla, de difícil apreensão, "complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento",[209] como uma nuvem. Esse "modelo da nuvem supõe que toda a realidade comporta algo de irreconhecível e sempre contém uma dose de incerteza e de aleatório".[210] Sendo a incerteza a incapacidade dos atores sociais de preverem o seu destino e os acidentes que os atingem; e o aleatório o resultado das ações mútuas dos diversos componentes de um sistema. Assim, "é a presença do aleatório e da incerteza que confere às mestiçagens seu caráter impalpável e paralisa nossos esforços de

[209] Gruzinski, *op. cit.*, p.60.
[210] *Ibid*., *loc. cit*.

compreensão. [...] Complexidade, imprevisto e aleatório parecem, pois, inerentes às misturas e às mestiçagens".[211]

O sentido da palavra mestiçagem vem do passado, da Idade Média, ao presente. A Idade Média é o período que Gruzinski (2001) nomeia de premissas da globalização: época de "globalização econômica iniciada na segunda metade do século XVI, um século que, visto da Europa, da América ou da Ásia, foi por excelência o século ibérico, assim como o nosso se tornou o século americano".[212] Quer dizer, as mestiçagens surgem "na América do século XVI, na confluência de temporalidades distintas — as do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios —, elas as colocam brutalmente em contato e as imbricam umas nas outras".[213] Desta feita, o enfoque dado às mestiçagens, por este historiador, é a Europa do Renascimento e a América da Conquista, mais especificamente o México espanhol. Para tanto, o historiador francês, para o estudo e entendimento das mestiçagens, chega também ao campo da criação estética, "concebida na forma de um pensamento figurativo ou poético".[214] Esta forma figurativa refere-se, principalmente, às pinturas feitas pelos índios mexicanos com base em cópias ou interpretações de pinturas clássicas européias. Aliás, é a partir do campo da criação estética do *Giramundo* que tomo as análises iconográficas ocorridas no primeiro capítulo e as que neste e no próximo capítulo serão consideradas.

Sobre os termos mestiçagem e hibridação, resume Serge Gruzinski:

> Empregaremos a palavra "mestiçagem" para designar as **misturas** que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes — América, Europa, África e Ásia. Quanto ao termo "hibridação", aplicaremos às **misturas** que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico — a Europa cristã, a Mesoamérica — e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos.[215]

Misturar, interpenetrar, fundir, colar, ligar, juntar, justapor, sobrepor, entremear, unir, cruzar, baralhar, mesclar, amalgamar, grudar, inventar, improvisar etc., são algumas palavras que se aplicam à mestiçagem. Por fim, ainda conforme Gruzinski (2001), nas Américas do século XVI, fragmentos[216] de culturas indo-afro-européias se mesclaram, se adaptaram umas

---

[211] *Ibid*., p. 61.
[212] *Ibid*., p. 18-19.
[213] *Ibid*., p. 58.
[214] *Ibid*., p. 38.
[215] *Ibid*., p. 62. Grifos meus.
[216] No período da colonização, dadas as dificuldades e os percalços da comunicação, "não eram 'culturas' se encontrando, mas fragmentos de Europa, América e África. Fragmentos e estilhaços que, em contanto uns com os outros, não ficavam intactos por muito tempo". (*Ibid*., p.87).

às outras, se improvisaram, se deduziram, se inventaram, se aprenderam. Por isso, não é possível pensar em purezas culturais, mas sim em culturas mestiças e híbridas.

Por outro lado, para Canclini (2008), a palavra mestiçagem pode designar as fusões étnicas de um indivíduo ou de uma cultura:

> A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo. [...] Mas a importante história de fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico — produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos — como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas.[217]

Canclini (2008) também se refere às palavras hibridação e híbrido. Para ele, o último termo, recorrente na biologia, de sentido de "mistura genética", pode ser aplicado à cultura no sentido de "misturas culturais", ou seja, uma cultura que se origina da mescla de várias outras culturas. Já por hibridação ele entende "os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas".[218] Além disso, para o mesmo autor, pode-se ainda tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares.

Tanto Gruzinski quanto Canclini referem-se às mestiçagens como misturas ocorridas no Novo Mundo, ou seja, nas Américas espanholas e portuguesa, entre diferentes indivíduos (etnias) e entre diferentes culturas: indígenas, africanas e européias. Contudo, Gruzinski nos pede cuidado e atenção ao utilizarmos as palavras mestiçagem, hibridação e mistura, principalmente em caso de pressuposição de misturas e mestiçagem cultural, mestiçagem biológica e mestiçagem de crenças e ritos (sincretismo religioso). Sobre as misturas culturais ele pergunta: "[...] por intermédio de qual alquimia as culturas se misturam? Em que condições? Em que circunstâncias? Segundo quais modalidades? Em que ritmo?".[219] Ademais, para refletir sobre as não miscibilidades culturais, porque, de certo modo, nem todos os aspectos culturais são miscíveis, o historiador francês cita Claude Lévi-Strauss: "Entre duas culturas, entre duas espécies vivas tão vizinhas quanto se queira imaginar, há sempre uma distância diferencial, e [...] essa distância diferencial não pode ser superada". Já, segundo ele, a mestiçagem biológica pressupõe a existência de grupos humanos puros: "pressuposto

[217] Canclini, *op. cit.*, p. XXVII.
[218] *Ibid*., p. XIX.
[219] Gruzinski, *op. cit.*, p. 18.

constrangedor para todos os que tentam se livrar da noção de raça".[220] Além do mais, Gruzinski diz que as relações entre mestiçagem biológica e mestiçagem cultural são pouco claras: "[...] Ao pormos o assunto nesses termos, eliminamos a questão das relações entre o biológico e o cultural com o social e o político".[221] Por fim, em relação ao termo sincretismo, ele se pergunta: "É realmente possível propor categorias globais se 'cada caso é único'?"[222] Em resposta, ele dá o exemplo do Tambor de Mina, culto afro-brasileiro que é realizado na Casa da Mina, em São Luís do Maranhão, que "apresenta sincretismos que podem ser analisados em termos de **paralelismo**, mas também, às vezes, em termos de **convergência**".[223]

Para finalizar e compreender melhor a categoria mestiçagem, e também afim de retomar o termo mestiço, apontado no primeiro capítulo, chamo para a discussão, mais uma vez, Eduardo França Paiva (2001). Refletindo sobre *A escravidão e universo cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716-1789*, este historiador diz que o multicolorido da mestiçagem marcava o universo colonial de maneira indelével:

> Afinal, dos contatos estabelecidos entre tão diversas origens e visões de mundo, travados em terras portuguesas da América, conduzidos por relações de poder moldadas às peculiaridades de regiões e de épocas, nasceram indivíduos e grupos que não eram nem europeus, nem africanos, nem índios. Eram **mestiços**. Mulatos, pardos, cabras, caboclos, eles eram os nascidos na Colônia a partir do encontro entre mundos pouco parecidos. É verdade que a Colônia viveu sob o signo da mestiçagem desde muito cedo e mestiçagem processada tanto física, quanto culturalmente, é bom sublinhar.[224]

Além do mais, ainda sobre a miscigenação na Colônia, o autor reforça a imiscibilidade de porções do mundo colonial, dizendo que "o hibridismo cultural não eliminou espaços, práticas, crenças e ritos que se fizeram impermeáveis e permaneceram resistentes a alterações e a adaptações".[225] E isto, segundo ele, ocorreu entre índios, africanos e europeus, e abarcou as comidas; as artes; as crenças religiosas; as festas; os rituais (inclusive de nascimento, morte e casamento); as roupas e paramentos; as línguas; etc. E nesta coexistência entre as misturas e entre as resistências a elas, é que se encontra a riqueza e a "pluralidade do universo cultural da Colônia — traço que permanece sulcando a história brasileira até hoje — e não na idéia

---

[220] *Ibid*., p. 43.
[221] *Ibid*., *loc. cit.*
[222] *Ibid*., p. 46.
[223] *Ibid*., *loc. cit.* Grifos meus.
[224] Paiva, 2001, p. 37. Grifo meu.
[225] *Ibid*., p. 38.

simplificadora de que a mestiçagem, apenas ela, é a fonte dessa diversidade cultural, uma vez que a sua essência é a **mistura de elementos diferentes**".[226]

Pelo exposto, dentre as representações de *Cobra Norato* encontro a de um mestiço, como será visto na imagem 66. Ele parece ter vindo à luz a partir da confluência das três principais etnias que dão origem aos brasileiros: o índio, o europeu e o africano. Contudo, ele carrega também traços étnicos orientais. A sua iconografia sugere isso: a) quase a totalidade do seu corpo é composta por madeira; b) as mãos, os pés, o pescoço e o peito do boneco são recobertos por uma tinta de cor quase que esbranquiçada, mas ela não é branca; c) os seus cabelos, castanhos escuros, denotam uma aparência crespa; d) no seu rosto, notam-se olhos pretos estilizados, de tipo oriental, com pálpebras esverdeadas (alusão aos olhos verdes europeus?), bochechas e bocas avermelhadas e, ademais, barbas de um tom verde claro; e) finalmente, o pescoço é ornamentado por um colar, tipo indígena, de madeirinhas verticais marrons.

Desta feita, a idéia de criação estética deste *Cobra Norato*, por Álvaro Apocalypse — pelo que este boneco/personagem aparenta fisicamente —, parece ser a de um indo-afro-asiático-europeu, resultante da mestiçagem étnica entre um indígena e entre indivíduos oriundos da Europa, ou da África e ou da Ásia. Logo, no espaço teatral do *Giramundo*, e também na concepção criativa de Raul Bopp, este personagem nasce nas terras de um "sem-fim" da selva brasileira e deseja alcançar o "progresso" e a "civilização", representada pela cidade de Belém do Pará.

Já a próxima figura do *Cobra Norato* se dá pela aproximação de sua iconografia com a de um índio brasileiro, como pode ser visto na imagem 67. Como signos predominantes deste boneco/personagem indígena, tem-se: a língua, a vestimenta e o sistema de crenças religiosas. Dessa forma, artisticamente, ocorre que a língua falada do *Cobra Norato* índio, por causa das múltiplas misturas lingüísticas e também por motivo da imposição do idioma de Portugal, é o português. Porém, como notado nas páginas do poema de Raul Bopp e na "antropofagização" textual de Álvaro Apocalypse, o português deste índio é repleto de *nhengatus* e de expressões tupi-guaranis, e apresenta um leve sotaque mineiro, que os ouvidos mais atentos podem reparar quando escutam a trilha sonora da peça. Quanto a sua indumentária, é constituída por figuras geométricas pintadas de cores marrons, brancas e negras, baseadas nas cerâmicas carajás, os licocós. Ademais, as suas mãos e os seus pés são recobertos por tiras de barbantes de algodão. Além disso, brincos constituídos por penas brancas e azuis — como a arte

[226] *Ibid*., *loc. cit*. Grifos meus.

plumária indígena amazonense — e, também por sementes vegetais vermelhas, amarelas e rosas, colorem as suas orelhas. Logo, um pequeno colar de madeirinhas marrons ornamenta o seu pescoço. Diferentemente do *Cobra Norato* mestiço, os seus cabelos são uma massa de tinta compacta e negra, fato que parece aproximar ainda mais a sua iconografia à de um índio da Amazônia brasileira. Entretanto, a exceção fica por conta da cor de sua pele, que é branca. Para Martins (2009, entrevista) "o *Cobra Norato* é um índio: mesmo como branco continua com cara de índio, mas pintado de branco. Só mudamos o cabelo". Seria este embranquecimento do *Cobra Norato* índio do *Giramundo* inspirado no embranquecimento do indígena *Macunaíma*[227], de Mário de Andrade?

É possível. Por isso, comparemos: "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite".[228] Um dia,

> [...] Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d'água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava **branco, louro e de olhos azuizinhos**, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.[229]

---

[227] *Macunaíma*, obra de 1928, de Mário de Andrade (1893-1945). Como visto, é considerada, ao lado de *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato* (poema idealizado em 1921, escrito em 1928 e publicado em 1931), de Raul Bopp, como uma das principais obras do Modernismo brasileiro. *Macunaíma*, a personagem-título, um herói sem nenhum caráter (anti-herói), é um índio "nascido do fundo do mato-virgem", no Norte do Brasil, que, como *Cobra Norato*, abandona a terra natal e sai em busca de aventura, atraindo-se pela "civilização" e pelo "progresso". Ou seja, *Macunaíma* também vai para a cidade grande, só que para São Paulo, e lá, em meio às máquinas, prédios e poluição, procura por casamento e por um amuleto: a muiraquitã (pedra verde – nefrita – em forma de rã). Segundo Gruzinski (*op. cit*., p. 26-27), *Macunaíma* "é 'um personagem ambivalente, indeciso, dividido entre dois sistemas de valores'. A história dessa criatura de múltiplas facetas, arquétipo do brasileiro e do latino-americano, dividido entre opções antagônicas – o Brasil ou a Europa –, oscilando entre as culturas, mas pertencendo simultaneamente a todas, é exemplar desse corte. [...] O desfecho cheio de surpresa de *Macunaíma* ilustra a impossibilidade de escapar às contradições e aos dilemas da dupla vinculação. Em busca de uma esposa, o herói hesita entre os dois mundos: escolhe, uma após outra, uma portuguesa, e depois uma índia, dona Sancha. Mas sua escolha não resolve nada. Se, finalmente, é atraído pela nativa, é porque a mãe da moça, Vei, a Sol, lhe dá a aparência de uma européia. Macunaíma caiu na cilada que Vei lhe armara.". Por fim, tanto em *Cobra Norato*, quanto em *Macunaíma*, percebemos uma via de mão dupla, que faz o herói "selvagem" adentrar a cidade "civilizada" (que está imbuída da idéia de Europa), se casar com uma branca européia, e retornar para os seus lugares de origem: a selva, o mato.

[228] ANDRADE, Oswald de. *Entrada de "Macunaíma"*. Revista de Antropofagia, 1ª e 2ª "Dentições", 1928-1929, *op. cit*., p. 24.

[229] *Idem*. *Macunaíma, o Herói sem nenhum caráter*. Livro completo [pdf], 142 páginas. Arca Literária, p. 25-26. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/63355691/7d9f6bee/Mario_de_Andrade_-_Macunaima___Livro_Completo.html>. Acesso em: 30 set. de 2010. Grifos meus.

Aliás, uma das várias características comuns entre o *Cobra Norato* de Bopp e o *Macunaíma* de Mário de Andrade é que ambos se transformam, mas em situações distintas, em moços bonitos, ou seja, se "embranquecem", "europeizando-se". O primeiro abandona o corpo de cobra e se transfigura em gente para participar de uma festança: "A festa parece animada, compadre. – Vamos virar gente pra entrar? – Então vamos". (BOPP, 2009, p. 35).

Por sua vez, *Macunaíma*, que nasceu criança feia, em vários momentos da rapsódia andradiana, antes de embranquecer, se transformou num príncipe para "brincar" com a moça Sofará, companheira de Jiguê, um dos seus irmãos:

> A moça [que carregava o piá nas costas] botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um **príncipe lindo**.[230]

Entretanto, o moço bonito representado pelo *Giramundo*, que participa da cena da festança, não é o *Cobra Norato* índio, mas sim o *Cobra Norato* mestiço.

Finalmente, quanto à religião do *Cobra Norato* índio, atento que é recheada de danças e de crendices e, também, de superstições, de garrafadas e de medicina popular, como observo na passagem seguinte:

> COBRA NORATO: Ai pai-do-mato / Quem me quebrou com mau olhado e virou o meu rasto no chão? [...] Deixei minha sombra para o Bicho-do-Fundo / Só por causa da filha da rainha Luzia. Levei puçanga de cheiro e casca de tinhorão / fanfan com folhas de trevo e raiz de macura-caa / Mas nada deu certo... Ando com uma jurumenha[231] [...] Tajá da folha comprida não pia perto de mim. [...] Tajá que traz mau agoiro não pia perto de mim. (APOCALYPSE, 197?. p. 06, 19, 39 e 40).

Outra possibilidade de análise cultural do *Cobra Norato* do grupo mineiro, excedendo a sua forma primária de um réptil — também baseada na cerâmica carajá (imagens 34 e 36) —, é a de um boneco/personagem híbrido: corpo de gente (de índio), rabo de cobra (imagem 68).

Já na lenda do *Cobra Norato*, contada, dentre outros, por Câmara Cascudo (2002), a qual se baseou Raul Bopp para a escrita do seu livro ― que, por sua vez, é base da encenação de Apocalypse ―, pressupõe-se que ele seja um homem encantado em cobra (que à noite se

---

[230] *Ibid*., p. 03.Grifos meus.

[231] "A palavra jurumenha é empregada com o sentido de preguiça ou estado letárgico, desconsolo ou desânimo". (APOCALYPSE, Álvaro. *Cobra roteiro* [Glossário], p.46). O termo pode ser entendido também como falta de sorte.

transforma em um homem bonito para participar de bailes), filho de uma Boiúna (espécie de boto),[232] com uma Cunhã, índia amazonense. Desse modo, o duplo nome do herói, Cobra e Norato (ou Honorato), indicaria a sua origem híbrida: a de um animal e a de um ser humano. Percebo aí uma espécie de "mestiçagem biológica", conforme definição de Canclini (2008), um cruzamento genético entre um Boto e uma índia que gera um terceiro produto, uma cobra. O curioso é que reza uma lenda, narrada por Câmara Cascudo (2000), que o boto, um golfinho do Amazonas, seduz as moças ribeirinhas, sendo pai de todos os filhos de pais desconhecidos. Além disso, nas primeiras horas da noite, o boto transforma-se "num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, freqüenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos".[233] Depois, antes de amanhecer, ele volta para água e se transforma novamente em boto. Pelo visto, o *Cobra Norato*, tanto o de Raul Bopp quanto o do *Giramundo*, além das heranças genéticas, também herdara do seu pai alguns costumes e práticas.

Entrementes, o *Cobra Norato* boppiano não é branco, nem negro e muito menos mestiço. É um ser híbrido de nascença. Então, possivelmente, essa seria a imagem disparadora da qual Apocalypse partiu para a construção do seu *Cobra Norato* híbrido. Enfim, tal como um centauro[234] da mitologia grega — guardadas as diferenças simbólicas, temporais e espaciais —, o *Cobra Norato* híbrido do *Giramundo*, mistura do *Cobra Norato* índio, com uma serpente amazônica, também é um guerreiro que, atravessa ventanias, tempestades e pororocas, em busca do seu principal objetivo: a *Filha da Rainha Luzia*.



Imagens 66 a 69: *Cobra Norato* mestiço (balcão), *Cobra Norato* índio (balcão), *Cobra Norato* híbrido — meio gente meio cobra (balcão), *Cobra Norato* índio com cachimbo (detalhe do rosto).[235]

[232] A Boiúna também é considerada, por Câmara Cascudo (2000), como uma grande serpente preta amazônica. Ela se transformaria em navios, vapores, canoas... Quando atravessa os rios, os rebojos e cachoeiras que o peso e volume do seu corpo fazem, engolem as pessoas. A *Cobra Grande*, personagem oponente de *Cobra Norato*, que também quer ser casar com a *Filha da Rainha Luzia*, é uma espécie de boiúna.

[233] Câmara Cascudo, 2000, p. 181.

[234] "Figuras mistas, meio-cavalos, meio-homens, [...] selvagens de modos bárbaros e brutais, que se alimentavam de carne crua". (JULIEN, Nadia. *Dicionário Rideel de Mitologia.* Trad. Denise R. Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005. p. 48).

[235] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.



Imagens 70 a 73: *Filha da Rainha Luzia* e detalhe do rosto desta personagem (*Cobra Norato* – 1979), *Filha da Rainha Luzia* e casal em sua residência (*Cobra Norato Aquático* – 1995).[236]

2.3.1.2 *Pajé Paricá*, feiticeiro "indo-afro-brasileiro" e suas práticas sincréticas

Um pajé seria "o médico, o conselheiro da tribo indígena, o padre, o feiticeiro e o depositário autorizado da ciência tradicional".[237] E são esses papéis, com exceção do terceiro, que cumpre o *Pajé*, importante boneco/personagem da encenação *Cobra Norato*. Por isso, não posso deixar de mencioná-lo. E para compreendê-lo melhor, preciso introduzir a categoria conceitual sincretismo religioso, que será aprofundada no terceiro capítulo desta dissertação, quando observarei as representações culturais presentes no espetáculo *Os Orixás*. Mas, antes da categoria, vejamos algumas imagens deste conselheiro, feiticeiro e detentor dos segredos ritualísticos e medicinais da floresta imaginária do *Giramundo*, e, também, uma imagem do deus afro-brasileiro *Obaluaê*, "orixá da varíola, das pestes [e] das doenças contagiosas".[238]



Imagens 74, 75 e 76: *Pajé* e *doentes*;[239] *Pajé* incorpora *Onça Caruana*[240] e *Obaluaê*, boneco/personagem de *Os Orixás* (2001).[241]

---

[236] *Id*.
[237] Câmara Cascudo, 2000, p. 660.
[238] PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 567.
[239] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[240] Fonte: Fotograma meu do DVD *Cobra Norato*. Belo Horizonte, junho de 2009.
[241] Fonte: Fotograma meu do DVD *Os Orixás*. Florianópolis, março de 2010.

De maneira a iniciar os seus ritos e receber as entidades ancestrais e os espíritos da selva amazônica, o *Pajé* pinta o rosto e traveste o corpo moreno com palhas, mesmo material que esconde o corpo virulento de *Obaluaê*.[242] Na cabeça do *Pajé*, vê-se um cocar manufaturado com plumas leves e coloridas de aves amazônicas. Em sua mão esquerda, nota-se um cetro mágico, contendo um maracá, pequeno instrumento ritmador dos cantos e das danças ameríndias. Aliás, simbolicamente, cetro muito parecido com o *xaxará*[243] usado por *Obaluaê*: para curar os doentes e varrer as pestes das casas, evitando que elas contaminem as famílias. Enfim, na mão direita do curandeiro indígena encontra-se uma grande pena branca de ema, também de poderes sobrenaturais, e, entre seus lábios, enxerga-se um cachimbo de madeira. Diga-se de passagem, o cachimbo constitui um acessório importante de algumas representações do *Giramundo*, como, por exemplo, do *Cobra Norato* índio (imagem 69) e do *Saci-Pererê* (imagem 80). Sobre o cachimbo, informa-nos Câmara Cascudo (2000, p. 215):

> Instrumento de fumar, de madeira, de osso, barro. Era usual entre os indígenas. Os portugueses revelaram o cachimbo "brasiliense" aos espanhóis. Antes do português no Brasil, nenhum europeu fumou cachimbo no séc. XVI. O cachimbo tupi era o *petim-buáb*, dando *pitinguá* e *petibáu*. Também *canguera* ou *cangoeira*, de *acang* osso, era o cachimbo tubular, por semelhar o osso longo e oco. Fumar em tupi, *pitar*, do verbo *pitéra*, chupar. Decorrentemente, *pito* é cachimbo e *piteira*, por onde se fuma ou chupa o tabaco, *petim*, *petun*, *pitim*, *betun*. [...].

Este instrumento, igualmente mágico, é utilizado pelo *Pajé* para fumar e defumar:

> PAJÉ: Mato! Quero minha onça caruana. Maracá te chama.
> POETA: Onça chegou. Saltou. **Entrou no corpo** do Pajé.
> PAJÉ: Quero tafiá. Quero fumar. Quero dança de arremedar. Não gosto de fogo.
> POETA: Mestre Paricá chama os doentes de **sezão**[244] de inchaço no ventre **espinhela caída**
> PAJÉ: Só quem sabe curar isso é a Mãe do Lago. Quem entende de inchaço é Urubu-tinga.
> POETA: Pajé faz uma **benzedura de destorcer quebranto** / E depois fuma e defuma / Fumaça de mucurana / gervão com cipó-titica e favas de cumaru, em seguida pega uma figa de Angola / **risca uma cruz** no chão e **varre o feitiço** do corpo com penas de ema. O último caruana pede tafiá de arremedar (...) [Então, o] Pajé tonteou. Se acocorou. Foi-se sumindo assobiando baixinho fiu... fiu... fiu... (APOCALYPSE, 198?: 44-45. Grifos meus.).

[242] De acordo com Prandi (*op. cit.*, p. 204-207), *Obaluaê*, quando criança, após desobedecer a sua mãe, foi castigado com a varíola. Para esconder suas pestilências, cobriu o corpo com palhas.
[243] "Vassoura-cetro de Omulu [Obaluaê]" (*Ibid*., p. 570).
[244] Febre intermitente ou periódica. Malária. (FERREIRA, 2008, p. 738.).

Nessa pajelança, "cerimonial do pajé para alcançar fórmulas terapêuticas, tradicionais, por meio dos espíritos 'encantados' de homens e de animais",[245] que pode ser assistida no DVD *Cobra Norato*, em anexo, o *Pajé* parece dançar em um terreiro de algum culto afro-brasileiro, e não só num ritual indígena. Este boneco/personagem recebe um espírito animal, estremece, dança freneticamente ao som de percussão, usa ervas e instrumentos para realizar curas, espanta os maus espíritos com a fumaça do seu cachimbo, faz o sinal da cruz cristã no chão, quebra o feitiço dos doentes com a pena de ema e, por fim, é abandonado pelo espírito que o possuía, tonteando e acocorando-se. Desse modo, na pajelança do *Giramundo*, a feitiçaria indígena convive, de forma tranqüila, com rituais cristãos, com práticas e fazeres populares e também com cultos afro-brasileiros. Um destes cultos é a umbanda, que, por si, já é sincrética. Como apontarei no próximo capítulo, na umbanda ocorrem misturas de crenças e práticas oriundas do candomblé, do catolicismo, do espiritismo kardecista, de culturas indígenas e de conhecimentos popular. Logo, nesta pajelança, noto tanto misturas (sincretismo) de crenças e de práticas religiosas quanto mesclas de hábitos culturais (mestiçagem cultural).

De acordo com Canclini (2008) é apropriado falar de sincretismo para referir-se à combinação de práticas religiosas tradicionais. Para ele, em países como Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos tornou-se freqüente a dupla ou tripla pertença religiosa; por exemplo, ser católico e também participar de um culto afro-americano ou de uma cerimônia *new age.* Agora, ainda segundo este autor, se considerarmos o sincretismo em sentido mais amplo, como a adesão simultânea a vários sistemas de crenças, não só religiosas, o fenômeno se expande notoriamente, sobretudo entre as multidões que recorrem, para aliviar certas enfermidades, a remédios indígenas ou orientais e, para outras, à medicina alopática, ou a rituais católicos ou pentecostais. Por fim, o uso sincrético de tais recursos costuma ir junto com fusões musicais e de formas multiculturais de organização, como o candomblé e a umbanda afro-brasileira.

Para concluir, além do sincretismo de crenças populares e de práticas religiosas diversas, nesta pajelança observo combinações, justaposições, fusões... de hábitos, de costumes e de fazeres, na direção do que Gruzinski (2001) chama de mestiçagem cultural. Logo, dadas as incertezas, o grande imbricamento e a complexidade destas crenças, práticas, hábitos, costumes e fazeres, e também devido à aleatoriedade ― aquilo que acontece ao acaso, sem previsão ―, torna-se difícil afirmar quais práticas, que crenças, etc., na pajelança,

[245] *Ibid*., *p*. 662.

pertenceriam ao universo indígena, ou ao mundo afro-brasileiro, ou ao espaço cristão, ou ainda ao campo de domínio popular.

2.3.1.3 *Casais de bailarinos de cerâmica*: a presença de Minas (regionalismo) num contexto nacionalista

Fortemente presente no Vale do rio Jequitinhonha e no Vale do rio São Francisco, ambos em Minas Gerais, principalmente em cidades como Caraí, Itaobim, Taiobeiras, Pedra Azul, Salinas, Montes Claros e Januária, a cerâmica, conforme Saul Martins (1991),[246] mantém vivas as práticas artesanais mineiras, constituindo-se como importante elemento das culturas locais. Além disso, por ter recebido uma influência indígena marcante, ademais dos portugueses e dos africanos, pode-se dizer que ela traz também, em suas formas, a memória dos antepassados que habitaram essas regiões.

Não obstante, quanto aos processos criativos dos *Casais de Bailarinos de cerâmica*, bonecos/personagens baseados na cerâmica do Vale do Jequitinhonha mineiro, foram construídos a partir de estruturas de madeira e depois modelados em isopor. Em seguida, para aumentar suas durabilidades, foram revestidos com papel e massa plástica. Além de tudo, cabe lembrar que o *Giramundo* possivelmente se preocupou com a inserção desse elemento — fortemente presente nas culturas mineiras, ou seja, culturas de caráter regional — dentro de uma atmosfera e de um contexto das culturas nacionais. Assim, em *Cobra Norato*, como veremos na animada cena da festança promovida pelos casais de bailarinos, além da cerâmica, notaremos outros elementos que constituem representações giramundianas do cotidiano do sertão de Minas Gerais, mas também do Norte e Nordeste do Brasil. A saber: canções e ritmos da viola caipira; danças populares; crendices e superstições; expressões lingüísticas; comidas e bebidas típicas; objetos que lembram o interior de algumas casas sertanejas, como uma cuité (cumbuca de barro) e litros de cachaça; e, por fim, adereços, como chapéu de palha, e indumentárias, tais como vestidos de chita, que recordam figuras sertanejas.

Esta cena da festança, sob o olhar do diretor Álvaro Apocalypse e do maestro Lindembergue Cardoso, propõe hibridações entre formas, expressões artístico-culturais, modos de vida e de fazer do norte de Minas Gerais, com culturas do norte e nordeste brasileiro. E mais: com manifestações culturais indo-afro-européias. Por que não?

[246] MARTINS, Saul. *Folclore em Minas Gerais.* 2. ed. ver. e ampl. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

Vamos então à festança, em que os "dançantes" bailam uma quadrilha, dança européia que se hibridizou e popularizou em todo o Brasil: os casais encontram-se no salão de uma casa. As bailarinas, com cabelos engomados e sobrancelhas feitas, usam vestidos tipo chita estampados. Pendendo das suas orelhas, brincos grandes e densos, cujos desenhos combinam com as estampas floridas do vestido. E mais, sapatos leves e baixos para o fácil bailar. Assim é o traçado de duas belas jovens de cerâmica do norte seco e infértil de Minas. Os bailarinos apresentam-se alinhados: camisas brancas de gola com gravatas, calças brancas tipo linho com cintos que imitam o couro — arranjando com os sapatos marrons reluzentes. Cada um deles porta na cabeça um chapéu, em acordo com a gravata, com o cinto, com os punhos e com os sapatos engraxados. Chegam, então, transformados em gente, o *Cobra Norato* mestiço, com o seu chapéu de palha, puxando o chorado *Angelim Folha Miúda*, e o seu companheiro de andanças, o *Tatu*, "arranhando" a sua viola caipira:

> COBRA NORATO (cantando): Angelim folha miúda que foi que te entristeceu?
> FIGURANTES (dançando): Tarumã.
> COBRA NORATO: [...] Na areia não deixou nome / o rasto o vento levou.
> FIGURANTES: Tarumã.
> COBRA NORATO: [...] Quando anoitece na serra tenho medo que ela se vá.
> TODOS: Tajá.
> [...] TATU: Mexa com o corpo velho. Trance pernas com a moça, compadre.
> VELHO[247]: Balancê, Traversê, com sus pares contraro / Vorver pela dereita / Mudar de posição.
> FIGURANTE I: Vou tomar tacacá quente, Tico-tico já voltou / Foi no mato cortar lenha / Urumutum Urumutum.
> [...] TODOS: Urumutum Urumutum
> COBRA NORATO: Esse decumê ta ficando bom / Passe a cuité com farinha pra gente.
> TATU: Pimenta pegou fogo na boca
> COBRA NORATO: Então desentupa a goela com tiquira.
> TODOS: Urumutum Urumutum
> TATU: Olha compadre / Aquela moça está toda dobradinha por você
> COBRA NORATO: Já está na hora de ir embora. Esquente o corpo com uma xiribita que ainda temos que pegar muito chão-longe. Vamos! (APOCALYPSE, 197?.:37-40).

Cobra Norato mestiço puxa o chorado e os figurantes respondem em forma de coro: tarumã, tajá e urumutum. Como vimos, o tarumã é um fruto comestível, cujas folhas em efusão dão um chá diurético e depurativo do sangue; e o tajá é um amuleto poderoso preparado por um pajé feiticeiro. Já o urumutum, de acordo com Álvaro Apocalypse, no *Glossário* do roteiro de *Cobra Norato*, é uma ave amazônica de vida noturna. Esta planta, amuleto e ave indicam a crença e superstição dos personagens em chás e feitiços que livram

[247] Este personagem é o mesmo que *Marcador de Quadrilha.*

de doenças, espantam o azar e fortalecem a coragem para que possam enfrentar os animais perigosos que se escondem na escuridão da floresta. Saliento que, logo após a festança, o *Tatu* e o *Cobra Norato* continuarão a busca pela *Filha da Rainha Luzia*, e, sem demora, encontrar-se-ão com a temível *Cobra Grande*.

Quanto ao chorado, além de ser um ritmo musical de desafio, também é o nome de uma dança do Norte do Brasil. Por conseguinte, Álvaro Apocalypse, no glossário mencionado, diz que o chorado pode ser um fado ou baião. Estes, conforme Câmara Cascudo (2000), são ritmos musicais de desafios e formas de danças híbridas — com elementos coreográficos indígenas, populares, europeus e latinos — das regiões Norte e Nordeste brasileiras. Todas estas danças são acompanhadas por violas caipiras e por outros instrumentos musicais, como a sanfona, que formam uma pequena orquestra. Aliás, a orquestra da festança é regida, sob batuta, pelo boneco/personagem *Marcador de Quadrilha*, que representa o compositor e maestro Lindembergue Cardoso. Assim, a presença deste personagem resolve a grande possibilidade de danças que poderiam ser deduzidas a partir do baile apresentado: ao invés de chorado, fado ou baião, o que temos, então, é uma quadrilha. Sobre esta dança, que no espetáculo *Cobra Norato* é dançada a partir do chorado *Angelim Folha Miúda*, informa-nos Câmara Cascudo (2000, p. 745-746):

> A grande dança palaciana do séc. XIX, protocolar, abrindo os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano, tornada preferida pela sociedade inteira, popularizada sem que perdesse o prestígio aristocrático, vivida, transformada pelo povo que lhe deu novas figuras e comandos inesperados, constituindo o verdadeiro baile em sua longa execução de cinco partes, gritada pelo "marcante", bisadas, aplaudidas, desde o palácio imperial aos sertões. [...] "O furor das contradanças por toda a parte s'estende, a todo gênero humano a quadrilha compreende. Nas baiúcas mais nojentas, onde a gente mal se vê, já se escuta a rabequinha, já se sabe o balancê". [...] Apareceu no começo do séc. XIX, e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança francesas, como Milliet e Cavalier [...]. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro [...]. A quadrilha não só se popularizou, como dela apareceram várias derivadas no interior. [...].

As quadrilhas se espalharam por diversos estados brasileiros, inclusive Minas Gerais, e ocorrem, principalmente, durante as festas juninas e julinas. "Sua coreografia tem uma parte formal, com passos que todos conhecem como o *en avant*, *pas de Chevalier*, *pas de dames*, em que as palavras são uma mistura de francês e português com outras línguas [...]".[248] Alguns destes vocábulos, como "balancê" e "traversê", são notados na marcação do velho *Marcador de Quadrilha*. Para "decumê", os donos da casa oferecem tacacá — "mingau de

[248] HORTA, Carlos F. de Melo Marques. *O Grande Livro do Folclore.* Belo Horizonte: Leitura, 2000, p. 118.

tapioca temperado com tucupi, camarão e pimenta" — e farinha. Para beber, tem xiribita, "aguardente"[249] e tiquira, "bebida artesanal, oriunda da mandioca, típica de cidades do interior do Maranhão, de forte teor alcoólico e, geralmente, de cor azulada".[250]

Finalmente, com sua viola, o animado *Tatu* marca o ritmo da quadrilha, que além de muita música e coreografias, tem também bastante alegria, bebedeira, comilança e paquera. A festança ultrapassa a madrugada e só termina com o raiar de um novo dia.





Imagens 77 e 78: *Casal de bailarinos de cerâmica* (donos da casa)[251]; Cena da festança: à esquerda notamos os negros *Joaninha Vintém* e *Tatu gente*, com sua viola tipo caipira, e o *Cobra Norato* mestiço. Ao centro, em cima da mesa, o *Marcador de Quadrilha*. À direita os dois casais de bailarinos de cerâmica.[252]

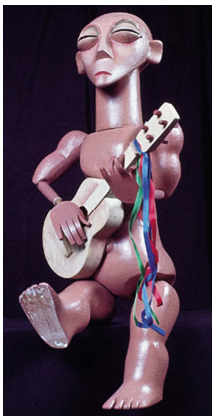
2.3.1.4 O *Tatu gente* e suas matrizes africanas e modernistas

Além das referências ao branco, ao índio e ao mestiço, o *Giramundo* representaria também o negro em sua obra e, conseqüentemente, o africano e o afro-brasileiro. Para Martins (2009, entrevista), o *Tatu* gente seria um exemplo disso, porque sua forma foi baseada na cerâmica, estatuária e máscara de alguns países africanos.[253] Aliás, ela diz ainda que o fato do tatu ser um negro não está dito no poema de Bopp, sendo essa uma interpretação exclusiva do grupo. Ademais, a *Joaninha Vintém*, a *Mulher que toca a roda* e a *Mulher que rala mandioca* também são negras, por motivos semelhantes aos do *Tatu*.

Mais que essas alusões à arte do continente africano, vistas particularmente no rosto estilizado do *Tatu* gente — quando comparei uma imagem deste boneco/personagem com a

[249] APOCALYPSE, Álvaro. *Cobra roteiro* [Glossário], p. 49 e 50.
[250] Fonte: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Tiquira>. Acesso em: 18 out. de 2010.
[251]Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[252] Fonte: Fotograma meu do DVD *Cobra Norato.*
[253] Apocalypse (1981) disse que a matriz referencial para a composição do *Tatu* foi a escultura africana. Entretanto, Martins (2009), que construiu esse boneco/personagem, ora se refere à escultura, vez à máscara, outrora à cerâmica, como referência para a sua modelagem. Por fim, nenhum dos artistas alude a nomes de países, regiões, períodos ou épocas que serviram de base para as suas pesquisas.

imagem da escultura *Mulher Ajoelhada*, da região Baluba, Zaire (imagens 39 e 40) —, para a concepção deste boneco, Madu também pareceu se basear em pinturas do modernista brasileiro Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). As semelhanças entre o boneco e entre estas pinturas podem ser notadas principalmente "nos formatos dos olhos, das cabeças, queixo e espessura e prolongamento dos pescoços". (Medeiros, 2009, p. 139).





Imagens 79, 80 e 81: *Tatu* gente (balcão) com viola e fitas coloridas;[254] *Vênus* (1938), óleo sobre tela – Di Cavalcanti[255]; Máscara africana esculpida em tronco de árvore. Região do Zaire.[256]

Além disso, confrontando o rosto do *Tatu* gente com a máscara anterior (imagem 77), é possível aproximar os olhos, as bochechas, os narizes e os lábios de ambas as artes. Dessa maneira, atesto que a idéia de composição deste boneco/personagem, por Madu, seria resultante do hibridismo entre formas artísticas e culturais brasileiras e africanas.

Como último elemento iconográfico, importa mencionar as fitas coloridas presas à viola caipira do *Tatu* gente, personagem que participa da cena da festança. Essas são muito comuns em alguns folguedos do Sudeste do Brasil, principalmente em Minas Gerais, como, por exemplo, as congadas:

> É o folguedo mais difundido no Sudeste e integrante do ciclo do Rosário. Unindo velhas tradições e ritmos africanos com crenças e cantos cristãos, o congado reúne, na festa de Nossa Senhora do Rosário, vários grupos diferentes. [...] Os grupos não possuem uniformidade de cantos, danças e trajes. Os marujeiros, como o próprio nome indica, vestem-se com roupas que, na concepção de cada local, seriam de marinheiros. O vilão usa trajes muito semelhantes aos dos marujos, acrescendendo, porém, quase sempre, maior quantidade de **fitas**. Os moçambiques usam saiotes e grandes camisões que descem até perto dos joelhos, com muitas **fitas** entrelaçadas sobre o peito [...]. Os congos e reis-de-congo, por sua vez, usam os saiotes, ou calças compridas,

[254] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[255] Fonte: <http://www.dicavalcanti.com.br/anos30/ obras_30/maternidade.htm>. Acesso em 11 de mar. de 2010.
[256] Fonte: AMARAL, A. Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos.* 3. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996. p. 28.

> quase sempre brancas, com camisas coloridas listadas, também com **fitas** e outros ornamentos sobre o peito. [Etc.]. (HORTA, *op. cit*., p. 113. Grifos meus.).

As representações dos *Congadeiros* (imagens 15, 16 e 17), bonecos/personagens do espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo*, ilustram bem essa apropriação das fitas pelo *Giramundo*. Enfim, são notórias também as misturas realizadas pelo grupo mineiro, nesta cena da festança, entre o chorado, a quadrilha e os folguedos, e, do mesmo modo, entre o sagrado e o profano. Estas fusões aproximam, culturalmente, os diversos Estados brasileiros e demonstram que os territórios e fronteiras entre as culturas regionais e nacionais são tênues e movediços.

2.3.1.5 *Beatas* x *Cobra Grande*: catolicismo x crendice popular

Apresento a Cobra Grande ou Boiúna:

> [...] o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Mágica, irresistível, polimórfica, aterradora. 'A Cobra-Grande [sic], tem a princípio, a forma de uma sucuriju ou uma jibóia comum. Com o tempo adquire grande volume e abandona a floresta para ir para o rio. Os sulcos que deixa à sua passagem, transformam-se em igarapés. Habitam a parte mais funda do rio, *os poções*, aparecendo vez por outra na superfície. Durante nossa estadia em Itá, houve ocasião que nenhum pescador atreveu-se a sair para o rio à noite, pois em duas ocasiões seguidas foi avistada uma Cobra-Grande [sic]... pelos olhos que alumiavam como tochas. Foram perseguidos até a praia, somente escapando porque o corpo muito grande encalhou na areia. Esses pescadores ficaram doentes do pânico e medo que relatavam com real emoção'. (CÂMARA CASCUDO, 2000, p. 290. Grifos do autor.).

Agora, a cena em que aparecem as *Beatas*, devotas de Nossa Senhora, mãe de Jesus. Aqui, *Cobra Grande* persegue *Cobra Norato* mestiço, que foge, para Belém, com a *Filha da Rainha Luzia*:

> COBRA GRANDE: Já-te-pego. Já-te-pego.
> COBRA NORATO: Tamaquaré, meu cunhado / Cobra Grande vem-que-vem corra imitando o meu rasto / faz de conta que sou eu /entregue o meu pixé na casa do Pajé-pato / torça caminho depressa / que a Boiúna vem de atrás / como uma trovoada de pedra.
> TATU: Vem amassando mato.
> COBRA NORATO: Uei! Passou rasgando o caminho.
> POETA: [...] Pajé-pato ensinou caminho errado:
> PAJÉ: Cobra Norato com uma moça? **Foi pra Belém. Foi se casar.**
> POETA: Cobra Grande esturrou direito pra Belém / deu uma estremeção / entrou no cano da Sé e ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora (APOCALYPSE, 198?, p. 56-57. Grifos meus).





Imagens 82 e 83: *Cobra Grande* perseguindo *Cobra Norato* mestiço e *Beatas* rezando ao pé da imagem de Nossa Senhora.[257]

Como num milagre, a *Boiúna* é encontrada morta sob os pés da Virgem Maria. Por isso, para agradecerem o ocorrido, as *Beatas*, figuras um pouco tenebrosas com seus rostos grotescos, entram cantando em fila: quatro pela direita e quatro pela esquerda, todas elas com terços nas mãos. Ao centro, a imagem de Nossa Senhora repousa sobre um altar resplandecente. Em suma, as católicas cantam desafinadas, venerando a "Ave Maria, mãe de Jesus".

A cena é curta, mas carregada de força e de simbologias. Por um lado, sugere um ritual religioso católico em confronto com a crença popular mitológica, no qual prevalece o primeiro, apesar das fusões existentes entre eles. Por outro, propõe uma transição apoteótica para a realização do casamento entre as culturas européias, aqui representadas pela *Filha da Rainha Luzia*, e as culturas nacionais, sugeridas pelo *Cobra Norato* mestiço. No entanto, surpreende-me outra movimentação cultural: a entrada da noiva, "culta" e "civilizada", na selva "rude", onde fará residência ao lado do herói da história. Por fim, reparo, sobremaneira, o contraste entre o sagrado (ritos católicos) e o profano (festa anunciada de casamento):

> COBRA NORATO: E agora, compadre / vou de volta pro Sem-fim / (...) Quero levar minha **noiva /** quero estarzinho com ela / numa **casa** de morar com porta azul piquininha / pintada a lápis de cor / Quero sentir a quentura / do seu corpo de vaivém / Querzinho de ficar junto / Quando a gente quer bem bem / (...) Pois é compadre / siga agora o seu caminho / procure minha madrinha Maleita / diga que eu vou me **casar /** que eu vou vestir minha **noiva /** com um vestidinho de flor / (...) Haverá muita festa / durante sete luas sete sóis / Traga a Joaninha Vintém o Pajé-pato Boi-Queixume / Não se esqueça dos Xicos Maria-Pitanga o João Ternura / O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha / Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo / Pois então até breve, compadre / fico le esperando
> atrás das **serras do Sem-fim**. (APOCALYPSE, 198?: 58-60. Grifos meus).

[257] Fonte: Fotogramas meus do DVD *Cobra Norato*.

2.3.1.6 “Pernetadas” a respeito do *Saci-Pererê*

Antes de tudo, algumas palavras sobre as origens do Saci: o mito parece ter surgido, no Brasil, no final do século XVIII ou meados do século XIX, pois “os cronistas do Brasil colonial não o mencionam” (Câmara Cascudo, 2000, p. 794). Durante a escravidão, as amas-secas e os caboclos velhos assustavam as crianças com os relatos das suas travessuras. Desde então, ele encontra-se profundamente enraizado no imaginário dos brasileiros, sendo sua história propagada por todo o país.

Existem muitas lendas em torno dessa figura. Algumas, por exemplo, tentam explicar a existência de uma só perna no pequeno ligeiro. Uma das mais interessantes diz que, antes de se tornar um Saci, um escravo teria perdido o membro lutando capoeira. Sobre o mesmo assunto, Anastasia (2002, p. 382)[258] afirma que uma entidade indígena foi transformada no Saci-Pererê pelos africanos que a mesclaram com Ossaim, negro de uma perna só, filho pequenino de Oxalá e Iemanjá, orixá das folhas, da magia e da cura. Aliás, em dois mitos prandianos ― *Ossaim vinga-se dos pais por o deixarem nu* e *Ossaim é mutilado por Oruminlá* [orixá do oráculo] ―,[259] o *Saci*, iconograficamente e também nas ações vingativas, se aproximaria de Ossaim. No primeiro mito, ele exige uma calça e um gorro do seu pai e um pano de listras brancas, pretas e vermelhas de sua mãe. No segundo, perde um braço, uma perna e a visão de um olho em uma guerra com *Oruminlá*, seu rival. Além do mais, um mito de Exu, “orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa”,[260] também narrado por Prandi (2001), sugere que um negrinho de barrete vermelho (o Saci?), seria o ajudante desta entidade:

> Era uma vez um marceneiro muito competente no ofício, mas não tinha jeito de arranjar trabalho. O artesão teve um sonho com um **negrinho** que disse que ele ia ter muito serviço e ia ganhar um bom dinheiro. [...] Com seu **barrete vermelho**, disse ao marceneiro que após completar o primeiro serviço ele tinha que fazer um *ebó* [oferenda] para Exu. [...] Se ele não fizesse o *ebó*, ameaçou, Exu tomaria o seu nariz. No sonho, o artesão concordou com tudo. Quando acordou, porém, não deu a menor importância ao que sonhara. [...] Um dia, trabalhava sob o sol, alisando as tábuas, quando o **negrinho** do sonho apareceu e disse: “Olha, não vais cortar o nariz com esse enxó?”. Ele respondeu: “Como é que eu posso cortar o nariz com esse enxó?”, e fez um gesto aproximando o instrumento do rosto. E sem querer decepou o seu nariz [...].[261]

[258] ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Saci-Pererê: uma alegoria mestiça do sertão*. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, C. M. J. (Orgs.). O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver; séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume, 2002.
[259] Prandi, *op. cit.*, p. 156 e 160.
[260] *Ibid*., p. 565.
[261] *Exu corta o nariz do artesão que não fez o ebó prometido*. (*Ibid*., p. 63-64).

Vejamos algumas ações do saci, que, se não são totalmente parecidas com as das entidades africanas mencionadas, pelo menos lembrariam as suas impertinências: entrar nos quartos pelo buraco da fechadura da porta e escarranchar em cima das pessoas que dormem de barriga pra cima, provocando nelas enormes pesadelos; revirar as gavetas dos armários e guarda-roupas; "azedar o leite, quebrar a ponta das agulhas, esconder as tesourinhas de unha, embaraçar os novelos de linha, [...] botar moscas na sopa, queimar o feijão que está no fogo, gorar os ovos da ninhada [...] e perseguir os cavalos no pasto, chupando o sangue deles".[262]

Ser mestiço habitante das florestas, dos redemoinhos e das margens dos rios, nascido em "sacizeiros" (Lobato, 2005, p.18), inimigo do sol e filho das trevas, originário de lendas indígenas, principalmente dos tupis-guaranis, misturadas com crendices e superstições africanas e mitos europeus e africanos, o Saci não é bom nem mau. Daí, o mito pode ser também interpretado como sendo o senhor das matas, principalmente do sertão, como curandeiro e como símbolo da liberdade, por portar uma carapuça vermelha semelhante ao *Pileus* romano, que, na Roma Antiga, identificava os escravos livres.

De acordo com Anastasia (2002), o Saci-Pererê pode representar o sertanejo e o sertão brasileiro; e as suas diabruras, os elementos desestabilizadores e incontroláveis do cotidiano sertanejo. Assim, o *Saci-Pererê*, do *Cobra Norato*, pode ser visto como a (re)figuração do Saci que se encontra presente figurativamente no imaginário do brasileiro.

Este personagem aparece bem rapidamente no espetáculo *Cobra Norato*, inclusive não tendo nenhuma fala. Sua função, na peça, seria a de aludir ao mito dentro da cultura da região norte do Brasil e também à mestiçagem étnica e cultural, como podemos notar na sua composição: ele utiliza um lenço vermelho (europeu?) no lugar do tradicional barrete vermelho; no pescoço, traz um denso colar dourado (africano?); e porta, entre os lábios, um cachimbo que, consoante Câmara Cascudo (2000), era muito usado pelos indígenas tupis, antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Por fim, é importante salientar que o poeta gaúcho não refere-se diretamente ao Saci-Pererê. Contudo, menciona: "Pereré Pereré Pereré quero chegar na serra longe" (Bopp, 2009, p. 50). Dessa forma, a representação do mito na peça do *Giramundo* seria uma licença poética do grupo.

Adiante, descrevo a rápida participação da personagem na montagem: *Cobra Norato*, em sua saga, necessitando atravessar a floresta, pede licença ao *Curupira*,[263] deixando-lhe

[262] LOBATO, Monteiro. *O Saci.* 56. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 14.
[263] Conforme Câmara Cascudo (2002, p.133), o Saci em sua subida para o norte do Brasil, foi assimilando os elementos que pertenciam ao Curupira, como, por exemplo, parar a perseguição a alguém para desatar nós.

um pedaço de fumo. Então, quem surge rapidinho para pegar e fugir com a oferenda é o esperto do *Saci-Pererê*, desaparecendo, em seguida, no meio da escuridão.




Imagens 84 e 85: *Saci-Pererê*[264] e *Saci-Pererê* roubando fumo.[265]

Em *Cobra Norato*, o *Saci* é robusto, lembrando um adulto baixinho que se recusou a crescer, qual o *Peter Pan* do escritor escocês James Matthew Barrie (1860-1937). Suas características físicas parecem fazer dele o mais africano de todos os sacis do *Giramundo*, cujo rosto possui traços semelhantes a algumas máscaras ritualísticas daquele continente. Além de se encontrar figurado no espetáculo *Cobra Norato* (1979), este mito é representado em mais quatro produções da companhia mineira: *Saci Pererê* (1973), *A Redenção pelo Sonho* (1998), *Os Orixás* (2001) e *O Aprendiz Natural* (2002).[266] Em *Os Orixás*, o *Saci*, que é chamado de *Aroni*, é ajudante de *Ossaim*.

Finalmente, acrescento uma ponderação feita por Apocalypse (1981, p. 20) sobre a sua trajetória artística: "é interessante comentar que [...] a questão de obter-se uma 'iconografia nacional' apareceria por ocasião da montagem da peça 'Cobra Norato', pelo Giramundo Teatro de Bonecos". Desta feita, o comandante do grupo, que porta numa mão os pincéis e noutra a cumbuca da imaginação antropofágica, foi ao encontro do Brasil, (re)configurando, a seu modo e por meio dos bonecos/personagens dessa peça, a sua própria identidade étnica mestiça, as suas crenças religiosas sincréticas e o seu entendimento sobre o hibridismo existente nas culturas brasileiras.

---

[264] Fonte: GIRAMUNDO Teatro de Bonecos. CD-ROM citado.
[265] Fonte: Fotograma meu do DVD Cobra Norato.
[266] Detalhes sobre estas representações podem ser encontradas no meu artigo: *Giramundo: Representações Culturais, Imaginário Social e Mitologia Brasileira a partir do Saci-Pererê*, publicado na Revista Eletrônica Existência e Arte. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/luciano_flavio_de_oliveira_mitologia_final.pdf>. Acesso em: 19 out. de 2010.

CAPÍTULO III – *OS ORIXÁS*: DOS PANTEÕES AFRICANOS AOS FORMÕES DE BELO HORIZONTE

> Quando Deus iniciou a criação do céu e da terra, a terra era deserta e vazia, e havia treva na superfície do abismo [...]. 'Que a luz seja!' [...]. 'Que a terra se cubra de verdura, de erva que produza a sua semente e de árvores frutíferas' [...]. 'Que as águas pululem de enxames de seres vivos e que o pássaro voe acima da terra em face do firmamento do céu'. [...] 'Façamos o homem à nossa imagem, segunda a nossa semelhança' [...]. O Senhor Deus fez cair num torpor o homem, que adormeceu; tomou uma das costelas e voltou a fechar a carne no lugar dela. [...] [Ele] transformou a costela em uma mulher e levou-a ao homem.
>
> **GÊNESIS 1-3**

> Olodumaré, o deus supremo, deu a Obatalá a incumbência de criar o mundo. Na fronteira entre o céu e a terra, Obatalá passou pelo mensageiro Exu, mas não pagou pedágio. Por isso, foi tomado por uma grande sede, bebeu muito vinho de palma e acabou dormindo. Então veio Oduduá, que pegou o saco da criação e criou o mundo em seu lugar. Ao saber disso, Obatalá ficou chateado e perguntou para Olodumaré: "O que vou fazer agora?" E deus respondeu: "Crie o sal da Terra, que é o homem".
>
> **EDUARDO SZKLARZ**[267]

Em primeiro lugar, faz-se necessária uma observação sobre a escravidão de africanos no Brasil Colônia e sobre as contribuições dos negros para o surgimento e consolidação das religiões afro-brasileiras. Depois, importa observar como o culto aos orixás tornou-se o centro destas religiões. Em seguida, trarei os significados do termo "orixás" e observarei como e onde essas entidades se manifestam. Por último, quando focar as representações culturais presentes em *Os Orixás* (2001), espetáculo do *Giramundo Teatro de Bonecos*, examinarei como Álvaro Apocalypse, diretor dessa companhia, se apropriou de aspectos artístico-culturais, ritualísticos e mitológicos do culto aos orixás para montar esse espetáculo.

Em síntese, a escravidão de negros africanos no Brasil parece ser contemporânea da sua colonização, ocorrida no século XVI. Entretanto, o grande tráfico negreiro, conforme

[267] Jornalista brasileiro, mestre em relações internacionais e tradutor. Essa passagem textual foi publicada no Jornal Estado de Minas, de Belo Horizonte, no caderno Espetáculo/Artes Cênicas, em 24 de fevereiro de 2001.

Nina Rodrigues (1982)[268], iniciou-se pouco menos de uns cinquenta anos após a chegada dos portugueses à nova Colônia. Nos séculos posteriores, o comércio colonial de escravos aumentou de forma acelerada, principalmente com a descoberta de ouro em Minas Gerais. Estima-se que até o final do século XVIII mais de um milhão de escravos foram introduzidos em nossas terras. Com eles vieram as suas culturas, seus valores, suas crenças e os seus deuses. De acordo com Berkenbrock (1999)[269], os escravos provinham das mais diversas culturas e povoados do continente africano, especialmente da costa ocidental. Segundo ele, isso provocou, antes mesmo da chegada dos escravos à Colônia, grandes misturas e confusões étnicas, culturais, religiosas e lingüísticas. Essas misturas, somadas às separações familiares feitas pelos senhores de engenho, às dificuldades de comunicação entre membros das diferentes tribos, às proibições religiosas impostas pela Igreja Católica, dentre outras, causaram nas comunidades negras que chegaram ao Brasil Colônia muitas perdas, como foram, por exemplo, perda de parte dos rituais religiosos coletivos. Entretanto, o culto aos orixás, mesmo que individualmente — haja vista, segundo Berkenbrock (1999), o critério étnico não ser mais um fator determinante para a organização da nova sociedade na qual os negros se encontravam[270] —, se manteve após a abolição da escravatura, ocorrida no final do século XIX. Desse modo, a veneração aos orixás atravessou as primeiras décadas do Brasil República, e, novamente ganhando força coletiva dentro de pequenas comunidades constituídas principalmente nos centros urbanos — nas quais foram criados os primeiros terreiros[271] —, chegou — por exemplo, por meio da umbanda e do candomblé — aos dias atuais.

---

[268] RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil.* Revisão e prefácio de Homero Pires; notas bio- bibliográficas de Fernando Sales. 6. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

[269] BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé.* 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

[270] "A organização étnica africana não é esquecida, mas não é mais o âmbito que serve de parâmetro para a organização social. O indivíduo e sua posição social têm aqui um papel mais importante que a pertença a um determinado grupo étnico. Em termos de religião, há aqui uma transferência de responsabilidade menos apoiada no grupo e mais acentuada para o indivíduo. [Logo], o culto aos Orixás, parte muito importante e ponto de apoio das religiões afro-brasileiras, não perdeu nesta transferência da África para o Brasil a sua importância e centralidade, mas perderam-se partes do culto". (*Ibid*., p. 112.).

[271] "Conjunto espacial, social e cultural. É o local de culto aos Orixás, composto de: a) construções diretamente associadas ao mundo dos orixás, espaço sagrado; b) habitações dos praticantes, espaço privado de moradia, porém de propriedade comunal e c) espaço verde onde são cultivados os vegetais sagrados, que podem ser: árvores e arbustos, utilizados como local de culto especial, ou ainda as ervas sagradas, utilizadas tanto na medicina fitoterápica do grupo como nas diversas cerimônias religiosas que ocorrem no calendário litúrgico das casas-de-santo". (CARVALHO, Alexandre M. Teixeira de. *O sujeito nas encruzilhadas da Saúde: um discurso sobre o processo de construção de sentido e de conhecimento sobre sofrimento difuso e realização do ser no âmbito das religiões afro-brasileiras e sua importância para o campo da Saúde Coletiva*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências/área de Saúde Pública). Escola Nacional de Saúde Pública. Rio de Janeiro, 2004. 340 f. Disponível em: < http://bvssp.icict.fiocruz.br/pdf/carvalhoamtd.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2010.).

Entrementes, para Berkenbrock (1999), apenas alguns poucos das centenas de orixás cultuados na África tornaram-se conhecidos no Brasil. E um número menor ainda foi cultuado. Além disso, aqui ocorreu uma aglutinação de funções religiosas que na África eram exercidas por pessoas distintas. O brasileiro, diferentemente do africano, assumiu sozinho o culto a variados ou a todos os orixás. Portanto, "o sistema africano de comunidades que se dedicavam ao culto de uma única entidade desapareceu completamente no Brasil. Em seu lugar, surgiram comunidades onde são cultuados diversos Orixás" (Berkenbrock, 1999, p. 113). Essas comunidades foram responsáveis pela fundação de inúmeras religiões, como a umbanda e o candomblé, que são variações e adaptações de religiões africanas e brasileiras que se transformaram, no território nacional, em religiões afro-brasileiras.

Mas afinal, o que são os orixás?

Carvalho (2004, p. 225), traz em sua tese — no guia bibliográfico de termos, conceitos e expressões —, uma síntese bem interessante sobre os significados do termo. Assim, para ele, os orixás são

> Divindades *iorubás* cultuadas nos Candomblés. [...] ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza (Pessoa de Barros, 1999a: 22); Divindades *iorubá* cultuadas nos candomblés, *Xangôs*, batuques, umbandas, isto é, nas religiões de matriz africana no Brasil. Seu equivalente *Fom* [Jejê] é *Vodum*, em Angola é *Inquice*. São também chamados de "santos" (Pessoa de Barros, 2003: 121); Essas equivalências são imperfeitas, pois, ao passo que uns são forças da natureza, outros são espíritos que retornam sob a representação de animais, enquanto outros são ainda espíritos ancestrais (Vogel, Mello & Pessoa de Barros, 2001: 201); nome genérico das divindades, que são intermediárias entre *Olorum*, o deus supremo, e os mortais (Bastide, 1978: 287).

Além disso, de acordo com Prandi (2001, p. 20), os iorubás[272] tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas acreditam que "os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, [...], o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana".

Para Horta (2000, p.86), no *O Grande Livro do Folclore*:

> [...] cada pessoa tem um orixá que rege sua cabeça, e as cerimônias procuram ligar os seres humanos mais diretamente aos orixás, até mesmo recebendo-os em

[272] Câmara Cascudo (2000, p. 606), diz que se conhece o iorubano ou nagô "como todo negro da Costa dos Escravos que falava ou entendia o ioruba. [...] Abundantemente exportados para o Brasil, os nagôs tiveram prestigiosa influência social e religiosa entre o povo mestiço, conservando, com os processos de aculturação, seus mitos e tradições sacras. Localizados, em maior porção, na Bahia [...], [é] o grupo negro mais conhecido em seu complexo social vivo. A persistência nagô determina o candomblé, macumba, catimbó, xangôs, sinônimo do primeiro vocábulo, reunião do seu cerimonial".

> seu corpo. [...] Cada orixá tem um toque especial de atabaque, um ritmo, coreografia, roupas próprias e até saudações e comidas próprias.

Veremos essas especificidades dos orixás um pouco mais adiante, principalmente os ritmos e toques de atabaques e também as coreografias realizadas pelos bonecos/personagens do *Giramundo.*

Prandi (2001) diz também que os iorubás acreditam que os seres humanos são descendentes desses deuses. Assim, cada um herdaria do orixá de que procede suas impressões e particularidades, tendências e desejos. Isto tudo de forma parecida ao contado em seus mitos. Talvez estejam aí as explicações para os múltiplos temperamentos dos humanos, que, como os orixás, "vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição". (Prandi, 2001, p. 24). Então, pergunto: o amor e o ódio, as alegrias e os infortúnios, as vitórias e derrotas, a saúde e as doenças, a vida e a morte, as desilusões, as dúvidas, as angústias, ou até mesmo a ressurreição, seriam heranças dessas divindades, deixadas a nós, aqui na Terra?

Finalmente, para Silva (196-?, p. 09), na obra *Magia e Rituais de Umbanda*, os orixás, na umbanda, não são deuses, mas "apenas ministros de OLORUN, delegados divinos encarregados de resolver os problemas humanos".

Aliás, apresento agora mais duas questões: como os orixás se manifestam e onde podem ser encontrados?

Em suma, conforme o que é narrado em alguns mitos afro-brasileiros[273], essas entidades podem se revelar no corpo dos humanos, nos elementos da natureza (como em raios, trovões, tempestades, ventos, chuvas, arco-íris, névoas, etc.), em espíritos que tomam forma de plantas e animais ou até mesmo em espíritos de ancestrais, e assim por diante. Como os orixás são muitos, e de certa forma são oniscientes e onipresentes, podemos sentí-los — ou até mesmo vê-los — em diversos lugares: nas margens dos oceanos, rios e lagos; nas cidades; nos campos e florestas; nas pedreiras; nos hospitais; nos funerais; nos cemitérios; nas encruzilhadas; nas fontes de água; nas festas; na força dos materiais, como os instrumentos agrícolas e armas; nos formigueiros; em fogueiras; nos terreiros; etc.

Diga-se de passagem, conforme Verger (2000), o culto a estas entidades, chamadas na língua iorubá de *Orịsa*,[274] são dirigidas, inicialmente, às forças naturais, por meio de

---

[273] Ver PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[274] Nas citações extraídas de Verger (2000), optei por manter a grafia dos vocábulos iorubás conforme citado por ele. Assim, nos depararemos com certas palavras escritas nessa língua. Por isso, tentarei transcrever, adiante, em

antepassados transformados em deuses, e constituiriam um amplo sistema que liga os mortos e os vivos de forma ininterrupta. Destarte, por ser a ligação mística entre os orixás e os humanos sempre constante e ativa, nada se faz, aqui na terra, sem consultá-los e sem ter por certo suas proteções. Para tanto, é preciso agradá-los, caso contrário, destruições sem tamanho podem acontecer. "Os deuses são terríveis e temíveis, mas se convenientemente tratados, adorados, proporcionam ajuda e proteção a seus fiéis. Basta conformar-se à lei, à regra, e não se sofrerá as conseqüências". (Verger, 2000, p. 16). Logo, como veremos, o *Giramundo*, antes das apresentações do espetáculo *Os Orixás*, parece agradar a esses deuses, com a prática de incensamento do espaço de representação, evitando, desse modo, maiores constrangimentos durante o acontecimento teatral.

Quanto aos principais locais de adoração aos orixás aqui no Brasil, pelo notado nos autores mencionados, e também de acordo com informação verbal coletada durante um debate com André Sarturi[275], filho-de-santo[276] do *Ilê Axé Oiá Oriri* (Taquaral), de Curitiba, são os terreiros. Pelo que parecem, estes espaços lidam bem com as diferenças: aceitam adeptos de todas as cores de pele[277], profissões, classes sociais e crenças religiosas. Assim, Álvaro Apocalypse e sua filha Beatriz não encontraram muitas dificuldades para serem aceitos pelo *Grupo Espírita Estrela do Oriente - Casa Raiz do Bate Folha*.[278] Tampouco se depararam com obstáculos para receberem ajuda de Henrique Neto (Tateto Kitulangê), zelador ou pai-de-santo[279] desse centro, para a montagem da peça teatral *Os Orixás*, em 2001. O babalorixá (outra forma de chamar o pai-de-santo), os municiou de informações relativas à umbanda e ao

---

português, a pronúncia dos sinais empregados em algumas palavras, de acordo com Verger (2000, p. 17): *Oriṣa* → *o* = como em *bolo*, *r* = ri (r *brando*, como e *para*), *ṣ* = xi; *a* = a (Ôrixa); *Ọbatala* → *ọ* = como em *mole*, *b* = bi, *a* = a, *t* = ti, *l* = li, *a* = a (Óbatala); *Ilẹ Ifẹ* → *i* = i, *l* = li, *ẹ* = como em *cheque*, *f* = fi (Ilê Ifê); *Ṣango* → *n* = ni, *g* = *gui* (Xangô ou Xânigô?); *agèrè* (agèrè); *Oṣosi* → *s* = si (Ôxôsi); *Ọṣun* → *u* = u, *n* = ni (Óxuni); *djèjè* → *d* = di, *j* = dj, como em *adjetivo* (djédjé). Quanto ao restante, deixo por conta da imaginação do leitor.

[275] André Sarturi também é aluno do Mestrado em Teatro do PPGT/UDESC.

[276] "Designação geral para as pessoas iniciadas no Candomblé". (BERKENBROCK, *op. cit*., p. 442).

[277] "Dados do Censo 2000 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, analisados por Prandi, revelam que 37,4% dos adeptos do candomblé em todo o Brasil se declararam brancos; 22,8%, pretos; 37,6%, pardos; e 0,3%, amarelos". (MORAIS, Mariana R. de. *O Candomblé na metrópole*: A construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte. 2006. 132 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 11).

[278] Atualmente, o grupo possui sede no bairro Nova Vista, na região Leste da capital mineira. Segundo Morais (2006), esse grupo pertence à nação angola, de tradição banta, cujos fiéis praticam o candomblé e também são adeptos da umbanda, religião afro-brasileira igualmente sincrética: com elementos do catolicismo, do espiritismo kardecista e das culturas indígenas e africanas. Um dos elementos comuns a essas duas religiões, dentre vários, é o culto aos orixás. E uma das diferenças está na forma de rezar. No candomblé, há um predomínio de expressões africanas. Na umbanda, as cantigas são cantadas em português. Por fim, ainda segundo Morais (2006, p. 30), em Belo Horizonte, quanto à data de surgimento dessas religiões, a umbanda precederia ao candomblé: "Os primeiros registros de terreiros de umbanda na capital mineira são da primeira metade do século XX, quando a cidade, inaugurada em 1897, ainda não havia ultrapassado a marca de meio milhão de habitantes. Quando o candomblé chegou, na década de 1960, o cenário já havia se modificado".

[279] "Autoridade máxima de um terreiro (quando se trata de um homem) e dirigente do culto no Candomblé". (BERKENBROCK, *op. cit*., p. 440).

candomblé: mitos, cantos, instrumentação, orixás representados e seus arquétipos. Logo, Tateto Kitulangê foi elevado à condição de assessor da montagem, para os assuntos relativos às mitologias iorubás.

Por fim, foi numa sexta-feira que Álvaro e Beatriz Apocalypse se encontraram e se encantaram, no terreiro do *Estrela do Oriente*, com Oxalá, o deus da criação. Segundo Beatriz, o seu pai achou esse encontro maravilhoso: "'Ah, eu vou estudar, porque isso é muito bonito!' [...] Aí ele escreveu o texto e gravamos a trilha, ao vivo no [terreiro]. O pessoal do *Grivo* foi lá e captou as músicas. Montamos a trilha, gravamos em estúdio e apresentamos". (Apocalypse, B., 2009, entrevista).

3.1 UMA RÁPIDA VIAGEM PELA ENCENAÇÃO AFRO-BRASILEIRA DO *GIRAMUNDO*

Em suma, isto nos conta Álvaro Apocalypse, por meio do texto e da encenação *Os Orixás*: Olodumaré, o deus supremo, pede a seu filho Oxalá, o grande orixá, para criar a Terra, o homem e a mulher. No entanto, aproveitando a embriaguez do irmão Oxalá, causada por Exu, o dono das encruzilhadas e guardião do Portal de *Orum* (o Além), Oduduá, deusa da Criação, pega o saco da criação e dá existência ao universo. Aborrecido, enciumado e com medo de não ser lembrado na história da História, Oxalá se reporta ao pai, que o autoriza a criar um casal de homem e mulher. Depois de criá-los, o casal — *Okunrin* (que significa homem) e *Obinrin* (o mesmo que mulher) — se afasta por intriga de Exu. Uma mãe-de-santo (Ialorixá[280]) convoca Exu e lhe oferece um *Ebó* (oferta ou sacrifício) para que ele junte o casal que separou. Novamente juntos, o casal tem um filho: *Omobinrin*. Finalmente, a Terra ficava cada vez mais povoada, deixando Olodumaré tão contente que inundou o mundo de luz.

Os Orixás (2001) é o trigésimo trabalho do *Giramundo* e a última montagem de Álvaro Apocalypse. Além da concepção do texto e da cenografia, ele também fez a direção geral, enquanto a sua filha Beatriz Apocalypse fez a direção de cena. A ausência do nome de Terezinha Veloso da ficha técnica[281] indica que ela não participou da montagem. Aliás, Madu também não, pois, nessa época, já havia deixado o grupo.

Espécie de tributo às culturas afro-brasileiras a partir de seus aspectos artístico-culturais e mitológicos, *Os Orixás*, sem proselitismos, narra mitos provenientes do panteão de

[280] Ialorixá é a mesma coisa que mãe-de-santo. Todavia, no espetáculo do *Giramundo*, o nome Ialorixá, além de se referir à função exercida por determinada pessoa, também indica o nome de uma personagem.
[281] Ver a ficha técnica no Anexo G desta dissertação.

deuses africanos sobre a gênese da criação: do universo, da terra e das primeiras vidas, principalmente dos seres humanos. Grosso modo, a peça aborda, também, as paixões que moveram as atitudes desses deuses. Além disso, de certa maneira, destaca ainda a importância destas culturas para a constituição das culturas brasileiras: suas músicas, danças, culinárias, religiões, línguas, etc. Ademais, completaria um ciclo de espetáculos do *Giramundo* que representam, de forma objetiva, elementos culturais do Brasil. Tal ciclo ter-se-ia iniciado com o *Saci Pererê* (1973) e se estenderia para *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *Cobra Norato* (1979), *Auto das Pastorinhas* (1984), *O Guarani* (1986), *Tiradentes* (1992) e *A Redenção pelo Sonho* (1998).

Em concordância com Marcos Malafaia, um dos atuais diretores do grupo mineiro e ex-manipulador de *Os Orixás*, Álvaro estava compondo um grande quadro cultural do país. Isso,

> [...] através de diversos espetáculos, da justaposição e da colagem de espetáculos. E notou a falta de um espetáculo dedicado à cultura negra. Mas não só por causa disso. O Álvaro tinha também muita afinidade com esses aspectos da cultura. Ele era um seguidor de certa parte dos rituais africanos como, por exemplo, o candomblé. Então, foi um espetáculo que surgiu dentro do coração dele, da sua vontade de colocar em evidência, lado a lado, a cultura negra como uma cultura de grande valor, rica em histórias, repleta de belas formas e muito sensual. Inclusive um outro parâmetro ético e moral, poderíamos dizer assim, que contrariasse um pouco o aspecto sisudo e extremamente racionalista de nossa sociedade. A cultura negra parecia ser um antídoto, para o Álvaro, a esse estado de coisas [...] (MALAFAIA, 2009, entrevista.).

Álvaro, por sua vez, justificando a escolha do tema da nova peça, disse o seguinte:

> A cultura negra é muitas vezes excluída [...]. Os índios, por exemplo, são constantemente lembrados, recebendo nomes de ruas e afins. Mas os africanos são mais esquecidos. Eles também formaram nações, com identidade, língua e costumes próprios. Eles deixaram vários traços em nossa cultura.[282]

Com essa afirmação, Apocalypse parecia mostrar que, em Belo Horizonte, pelo menos no que se refere aos nomes de ruas do centro da cidade, as culturas africanas não foram devidamente lembradas. Enquanto determinadas ruas foram homenageadas com nomes indígenas, como, por exemplo, Rua dos Tupis, dos Guaranis, dos Guaicurus, dos Timbiras, dos Aimorés, dos Guajajaras, do Jequitinhonha, dos Tupinambás, dentre outras, não se nota nenhuma menção a topônimos africanos, pelo menos nessa região.[283] Dessa forma, a

[282] APOCALYPSE, Álvaro. In: MARTINS, Alexandra. *"Os Orixás" homenageia cultura afro.* Tempo. Belo Horizonte, sexta-feira, 11 de maio de 2001. Magazine – Fim de semana. p. 13.

[283] Um interessante artigo sobre nomes de ruas do centro de Belo Horizonte é: SARAIVA, Maria Olívia de Quadros; CARVALHO, Gabriele Cristine; DINIZ, Carolina Ribeiro. Análise dos Topônimos Indígenas das Ruas

montagem de *Os Orixás*, além dos aspectos anteriormente mencionados, também parece cobrir um pouco esse vazio, ademais de preencher uma lacuna no palco das marionetes do *Giramundo*. Contudo, ao decidir montar este espetáculo, um dilema parece ter tirado o sono do diretor: "como contar uma história que não se conta, que é vivida; em outras palavras, que só é dita por quem a entende e só é entendida pelos que não a querem desvelar?".[284] Talvez seja por este motivo que Álvaro recorreu a Henrique Neto, babalorixá do *Grupo Espírita Estrela do Oriente*: "Passei a ele várias lendas, costumes e tradições [...]".[285]

Beatriz Apocalypse, em entrevista, disse que o seu pai, ao decidir montar *Os Orixás*, queria era retratar a mitologia africana e não a religião, como muitos acreditavam:

> Algumas pessoas, às vezes, confundem com a religião, mas ele não quis retratá-la. Fez um período de estudo da mitologia dos orixás, da mitologia aplicada. [...] Então, foi um longo estudo. Um período bem interessante: as lendas são maravilhosas, os deuses são lindos. E a gente quis transpor isso para o espetáculo, para, de certa forma, homenagear os negros e levar para as pessoas que isso não é macumba, espiritismo, mas sim mitologia. (APOCALYPSE, B., 2009, entrevista).

Em relação a esse aspecto mitológico de *Os Orixás*, Beatriz Apocalypse tem certa razão. Álvaro se preocupou muito mais em narrar os mitos do que propriamente retratar os aspectos religiosos da umbanda, do candomblé e/ou do espiritismo. É evidente que isso possui o seu valor. Essas características religiosas a que me refiro, de acordo com Burkhard Scherer[286] são: as doutrinas — metas de salvação, a posição de Deus e do homem no universo, o sagrado, as crenças no renascimento, etc. —, as questões éticas — como, por exemplo, a luta entre o bem e o mal, a liberdade, o amor, o pecado, os mandamentos e a sexualidade —, as preocupações com o social — política, posição da mulher na religião, fundamentalismo, paz — e assim por diante. Ademais, Álvaro também atentou aos elementos artísticos dos cultos aos orixás: às indumentárias, às cores, aos paramentos, às armas e jóias utilizadas pelos deuses, assim como às gestualidades recorrentes em suas danças.

Ainda sobre os estudos para a criação do espetáculo *Os Orixás*, Helvécio Carlos (2001), jornalista do jornal Estado de Minas, disse que Álvaro Apocalypse encontrou os fundamentos para sua pesquisa em obras como as do pesquisador, fotógrafo e etnólogo

---

do Centro de Belo Horizonte. 2006. Artigo (Pós-graduação em Estudos Lingüísticos) — Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1º semestre de 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_401.pdf>. Acesso em: 03 set. de 2010.

[284] PAULO, João. *Giramundo transforma em teatro a criação do mundo narrada pelos Orixás*. Estado de Minas. Belo Horizonte, quinta-feira, 21 de junho de 2001. Em Cultura/Crítica Teatro.

[285] NETO, Henrique. In.: MARTINS, Alexandra. *Giramundo, Saravá!* Tempo. Belo Horizonte, terça-feira, 20 de fevereiro de 2001. Magazine.

[286] SCHERER, Burkhard (org.). *As Grandes Religiões*: Temas centrais comparados. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

franco-brasileiro Pierre Verger. É dado que as investigações do diretor duraram aproximadamente dois anos: de 1999 a 2001. E foi nesse período que ocorreu uma surpresa: "Na hora que comecei a mexer foram aparecendo diversos livros sobre o candomblé, [como o] Mitologia dos Orixás",[287] pondera Álvaro. Aliás, essa obra, escrita pelo sociólogo Reginaldo Prandi, foi lançada em dezembro de 2000, conforme informação disponível no sítio eletrônico[288] do próprio autor. Justamente pelo motivo de o espetáculo ter estreado um pouco mais tarde, em 11 de maio de 2001, além do fato de existirem várias versões do texto *Os Orixás*, o que demonstra dificuldades de Álvaro nas escolhas dos mitos a serem representados, e finalmente pelos atrasos na produção e finalização da montagem, surge a hipótese de que a obra *Mitologia dos Orixás* tenha sido primordial para a finalização daquele texto.

A propósito, Marcos Malafaia, em impresso disponível no acervo do *Museu Giramundo*, demonstra real preocupação com estes atrasos, que possivelmente atrapalhavam Álvaro na conclusão do texto e na definição de cronograma de ensaios:

> **OS ORIXÁS. DIREÇÃO DE PRODUÇÃO. Estréia 11 de maio. Temos 50 dias para solucionarmos assuntos pendentes. PROBLEMAS:** [...] Quem apresentará o texto e acompanhará os ensaios e gravação? Haverá diretor musical? Como será gravada [a trilha musical], com quem, quando e por quanto? Gravação da trilha de atores. Onde e quando será gravada? Montagem da trilha. Quem será o responsável e onde? Definição da equipe técnica [...]. Definição da equipe de marionetistas. Definição da cenografia. Já existe projeto? [...] Quando o trabalho de divulgação começará? Definição do figurino dos marionetistas [...]. Qual a proposta de trabalho para os cantores e instrumentistas do Estrela do oriente? [...] E a posição do Henrique? [...]. Quando começam [os ensaios do espetáculo], qual o horário? Haverá luz montada para estes ensaios? Quem dirigirá os ensaios? — Assuntos da estréia: [...] Como funcionará o Teatro Giramundo à noite? —Assuntos jurídicos. SBAT, é necessária autorização para apresentação do espetáculo? [...]. Direitos autorais: serão liberados? — Assuntos da temporada: [...] Nossos refletores serão suficientes? Investimentos no Teatro Giramundo. Será feita cortina, pernas, bambolinas e rotunda? [...]. **Considerações Gerais:** Os Orixás está à deriva. [...] Os Orixás é a primeira estréia de fato no Teatro Giramundo sendo um fato muito importante para o grupo em sua nova fase de busca de auto-suficiência. [...] Não há previsão para as outras áreas que envolvem o conjunto da obra. [...] Ainda temos tempo [...]. São 50 dias que devem ser utilizados um a um com eficiência e ordem. [...] A temporada dos Orixás é muito importante para estabilizarmos o grupo e o Teatro Giramundo. Ainda temos tempo. [...].[289]

---

[287] APOCALYPSE, Álvaro. In: CARLOS, Helvécio. *Álvaro Apocalypse aprofunda sua pesquisa sobre a brasilidade e mergulha nos mitos e na religiosidade africana para criar 'Orixás', o 30º trabalho do grupo Giramundo*. Estado de Minas. Belo Horizonte, terça-feira, 08 de maio de 2001. Em Cultura.

[288] Informação disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>. Acesso em: 04 set. de 2010.

[289] MALAFAIA, Marcos. *Carta à direção de produção de Os Orixás* (título meu). 03 páginas. Março de 2001. Encadernação minha contendo trechos de cinco versões do texto *Os Orixás.* Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2009. Negritos do autor. Sublinhados meus.

Dessa passagem destaco as questões levantadas por Malafaia sobre o direito autoral do texto *Os Orixás*. Por que ele se preocupava com a autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)? Afinal, o texto não foi escrito por Álvaro Apocalypse? Voltaremos a essas perguntas mais tarde.

Não obstante, durante as pesquisas realizadas no *Museu Giramundo*, foram encontradas sete versões do texto *Os Orixás*, incluindo-se a que se encontra disponível no CD anexado a esta dissertação.[290] Contudo, somente uma delas, não sendo possível definir exatamente qual versão é, possui data: 04 de setembro de 2000. Encadernada a uma dessas variantes encontra-se o livro *Orixás* (1955), de Pierre Verger. Porém, nesse livro, não se notam descrições de mitos, o que reforça ainda mais a hipótese de que a obra de Prandi foi fundamental para Álvaro.

Quanto ao público almejado deste espetáculo, ele foi montado objetivando-se alcançar os adultos. Todavia, as crianças, espécies de Ibejis, "orixás crianças que presidem a infância e a fraternidade, a duplicidade e o lado infantil dos adultos" (Prandi, 2001, p. 22), acompanhadas por seus pais, também puderam ouvir e assistir as histórias dos deuses afro-brasileiros contadas pelo *Giramundo*. Coincidente ou premeditadamente, a estréia dessa montagem se deu numa sexta-feira, 11 de maio de 2001, dia em que os seguidores do candomblé e da umbanda se vestem de branco e dedicam suas preces a Oxalá[291], o deus da criação. O recém-inaugurado *Teatro Giramundo*, em Belo Horizonte, foi o "terreiro" que recebeu a nova peça, que ali cumpriu uma temporada quase que ritualística de mais ou menos dois meses: sempre às sextas, sábados e domingos. Mais tarde, alguns dias depois da morte de Álvaro, ocorrida em setembro de 2003, Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares apresentaram uma remontagem da peça no Festival Mundial de Marionetes da *UNIMA*, em Charleville-Mezières, França.

Para finalizar a gênese do espetáculo *Os Orixás*, trago uma reflexão de Malafaia (2009, entrevista.) sobre as poucas mudanças que ocorreram durante a sua remontagem e também sobre as virtudes e deficiências da encenação:

> [...] o espetáculo mudou muito pouco [...]. Houve o corte de uma cena, que é a cena da Obá. Na época, [...] o que buscávamos era uma consistência, um maior fluxo das cenas, de modo que mantivéssemos um pouco mais a atenção do espectador. Porque esse não é um espetáculo difícil. É um espetáculo "monotônico" do ponto de vista da música, que possui um aspecto repetitivo, mântrico, dos rituais. Então, era preciso que o aproximássemos um pouco mais

[290] Se compararmos esta versão com o vídeo de *Os Orixás*, que também está anexado a este trabalho, podemos dizer que essa é a versão final.
[291] Oxalá é conhecido também por Obatalá, Orinxalá e Oxalufã. Ver Prandi, 2001, p. 502.

> do público. [Por um lado,] do ponto de vista da cena acho que o espetáculo atingiu um estado de realismo de movimento que pode ser usado significativamente, como conceito, nas cenas de outros espetáculos. [...] Como principal deficiência, não sei se poderíamos chamar assim, mas talvez de escolha de enfoque, a opção de um espetáculo de natureza mais didática, explicativa e narrativa do mito, favorece, com certa importância, um tipo de compreensão sobre esse mito. Por outro lado, ela perde outros aspectos simbólicos e significativos da vivência desse mito, pelo espectador, que poderiam ser explorados através de linguagens diferentes, de montagens de cenas com elementos diferentes. Então, o que estamos falando aqui seria de outras possibilidades de *Os Orixás*. Algumas dessas possibilidades existiram. O Álvaro decidiu fazer uma cena de apresentação de *Os Orixás* com a representação dos seus símbolos, que são elementos muito fortes dentro da cultura dos orixás, uma representação simbólica através de imagens gráficas. Isso foi feito. E foi feita uma passagem muito interessante de desaparecimento e de substituição de bonecos. Esse tipo de recurso, de interpretação mais sugestiva, surpreendente ou fantástica, melhor dizendo, da cena, eu acho que seria mais interessante à coleção de cenas de *Os Orixás.* Agora, [...] a manipulação de algumas cenas, de alguns bonecos, atingiu um nível muito alto. Isso é uma virtude, sem dúvida, do espetáculo.

3.1.1 A história de um texto tecido por meio de mitos

Neste subitem, observarei de que maneira Álvaro Apocalypse dispôs, no texto *Os Orixás*, alguns mitos dos orixás, recriando e representando, textualmente, uma coleção mitológica afro-brasileira. Ademais, compararei as narrativas trazidas pelo artista com mitos contados por Prandi (2001), a fim de perceber a influência deste último sobre a construção textual do primeiro.

Como vimos, Apocalypse fez um longo estudo sobre essa coleção e ainda acompanhou os ritos ao culto aos orixás, num terreiro da capital mineira, para tecer as linhas e enredar as histórias do seu texto. Assim, ao que tudo indica, além das inspirações em *Mitologia dos Orixás*, possivelmente o diretor registrou, em sua memória, narrativas que ouviu serem contadas e viu serem representadas, em forma de cultos, durante as reuniões do *Grupo Estrela do Oriente*.

O processo de escrita do texto *Os Orixás* parece ter sido muito difícil. Como vimos, foram encontradas nada mais nada menos que sete versões do texto. Muitas intervenções manuscritas foram feitas por Álvaro ao longo dessas interpretações impressas. Sequências aleatórias de palavras como, por exemplo, África / viagem / trabalhos / garimpo - barreira / causos / receitas - Preto Velho / cozinheiras / receitas / poemas / orixás / Zumbi / congada - despedida / África - estátuas e percussão, texto / sugerem imagens disparadoras para a construção textual de Apocalypse.

Então, que mitos encenar? Que deuses representar? Como exemplo dessa complexidade mitológica, cito mais uma vez Prandi (2001), que catalogou em sua obra 301 histórias, sem dúvida a maior e mais completa coleção publicada até hoje no Brasil:

> Para se ter idéia da amplitude desta mitologia, basta considerar os autores que mais mitos publicaram. Pierre Fatumbi Verger publicou cerca de sessenta mitos registrados na África e no Brasil, apresentando-os em mais de cem versões, ao longo de sete obras, datadas do período de 1954 a 1992. No Brasil, Mestre Didi publicou perto de vinte mitos [...]. Júlio Braga apresentou também pouco mais de vinte, assim como Feuser e Carneiro da Cunha [...] que nos legou 32 contribuições [...]. Rita Segato ofereceu-nos perto de duas dezenas, enquanto Roger Bastide e depois Monique Augras publicaram cerca de quinze cada um. Esses números, entretanto, não se somam, pois boa parte dos mitos repete-se de uma obra para outra. (PRANDI, 2001, p. 34).

Entrementes, é difícil, senão impossível, reconstruir as pesquisas de Álvaro e verificar todas as obras lidas e mitos coletados por ele para compor a coleção presente nas vinte e sete cenas do seu texto. De acordo com Malafaia (2009), foi muito grande o volume de leituras realizado pelo diretor. Em toda a cidade a que ia, procurava por obras raras relativas aos mitos em sebos e livrarias. Mesmo a mitologia africana sendo muito extensa e complexa, ele "conseguiu fazer uma síntese que valoriza e contribui para o registro dos principais mitos desse panteão" (Malafaia, 2009, entrevista). Nessa síntese constam, ao todo, histórias de dezessete orixás[292]: Exu, Iansã, Iemanjá, Logum Edé, Nanã, Obaluaê/Omulu, Oxalá (Obatalá), Odé/Oxossi, Oduduá, Ogum, Olokun, Orumilá, Orungã, Ossaim/Katendê, Oxum, Oxumarê (serpente) e Xangô. Em cada uma das vinte e sete cenas de *Os Orixás*, Álvaro retratou uma ou mais narrativas relacionadas a esses deuses e às ações deles, e também apresentou ritos prestados a essas entidades. Entretanto, vale ressaltar que, além do texto, os ritos também são notados na partitura de ações dos bonecos/personagens e nas cantigas do espetáculo, como veremos mais adiante.

Por sua vez, José Abílio Júnior, mestre em comunicação, em seu artigo *Mitologia e Simbolismo dos Orixás*,[293] refere-se ao número dezesseis como a totalidade simbólica dos orixás, embora, segundo ele, o número real jamais coincida:

> Trata-se do simbolismo que relaciona o 'dezesseis' e a totalidade das narrativas dos *mythos*. [...] [Além disso], os 'dezesseis príncipes' mencionados por Prandi

[292] Não colocarei os nomes dos orixás em itálico, pois considero que estes nomes já se encontram, de certa maneira, absorvidos pela língua portuguesa, fazendo parte do nosso vocabulário. No entanto, quando eu mencionar o nome dos bonecos/personagens, que se referem aos orixás, estes virão em itálico.

[293] JUNIOR, José Abílio Perez. *Mitologia e Simbolismo dos Orixás*. In: SILVA, Lúcia H. O.; FERNANDES, Frederico A. G. (orgs.). *Cultura afro-brasileira, expressões religiosas e questões escolares*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006.

> é uma forma de referir-se à totalidade do *corpus* mítico. Tratam-se dos dezesseis *Odus de Ifá.* O *primeiro* termo, *odu*, pode ser traduzido por 'caminho', 'destino'. *Ifá*, personificado no orixá com o mesmo nome e no oráculo (tabuleiro de búzios), comporta, desta forma, o sentido de totalidade das narrativas míticas. A organização destas narrativas em dezesseis odus relaciona-se ao número de *cauris* (quatro ou dezesseis) que são pequenas conchas brancas, ou búzios, atirados no tabuleiro de Ifá. (JÚNIOR, 2006, p. 22 e 23. Grifos do autor.).

Assim, se extrairmos do panteão de orixás antropomorfizado de Álvaro o deus Oxumarê, que é representado, tanto textualmente como cenicamente, como um animal, ou seja, uma serpente, chegaremos exatamente a este número simbólico: dezesseis.

Pelo exposto, percebemos que o texto *Os Orixás* é um dos elementos-chave da encenação do *Giramundo*. Contudo, este texto não se nutre da lógica aristotélica, no sentido de encadeamento linear das ações (princípio, meio e fim), e não busca assertivas no mundo real. Tanto o texto quanto a encenação parecem se articular em torno de dois tempos principais: um mítico (atemporal) e outro narrativo. Paradoxalmente, o tempo dos orixás, segundo Carvalho (2004), é histórico e não cronológico, e ocorre de forma simultânea:

> [...] histórias de lutas, de realizações e de ancestralidade estão enganchadas em memórias coletivas singulares. Contínuo e descontínuo, totalidade temporal e fragmentos de tempos, emoção e pensamento, matéria e energia, blocos de sensações e conceitos interagem na sensação e na compreensão de um registro de temporalidade bem diferente daquele no qual nos habituamos a pensar. (CARVALHO, 2004, p. 140-141).

Constituído por um único ato, esse texto se enovela por saltos espaciais e temporais — em forma de pequenos esquetes — e pauta-se, principalmente, em narrações: as figuras de dois narradores (um homem e uma mulher)[294] revezam-se — ora um ora outro, ambos os dois — nos relatos dos fatos ocorridos e na apresentação dos mitos. Enfim, apresento e narro, resumidamente, os mitos representados no texto *Os Orixás*, relacionando-os, e por ora comparando-os, com mitos figurados em Prandi (2001). Além disso, teço comentários das cenas que considero mais relevantes.

As sete primeiras cenas de *Os Orixás* trazem mitos referentes à criação do universo e dos seres humanos e também sobre o surgimento de alguns orixás. São elas, respectivamente: "*Ni Igba Kan*"[295], "Exu", "Oduduá", "*Okikishi* e *Iyê*", "Nanã", "*Egum"* e "Obaluaê". Por sua vez, estas encontram respaldos nos seguintes mitos narrados por Prandi (2001): "Orinxalá cria

[294] Na trilha sonora do espetáculo, percebemos que a voz da narradora é de Beatriz Apocalypse, enquanto a do narrador parece ser de Elvécio Guimarães, o diretor de locução de *Os Orixás*. Ver a ficha técnica no ANEXO G desta dissertação.

[295] "Nos princípios". Tradução minha realizada por meio de fragmentos encontrados no dicionário Yoruba – Português. Disponível em: <http://www.baradoloju.xpg.com.br/dicionario_yp.htm>. Acesso em: 28 de jul. 2010.

a Terra", "Obatalá cria o homem", "Nanã fornece a lama para a modelagem do homem", "Nanã tem um filho com Oxalufã" e "Nanã esconde o filho feio e exibe o filho belo".[296]

Mais ou menos assim começam estas cenas: havia o nada antes da criação. Olodumaré/Olorum/Olodum (ser absoluto e inatingível), em quatro partes o mundo sonhou: Olokun (o Mar), Orumilá/Ifá (o Destino), Oduduá (a Terra) e Obatalá (o Céu). Olodum chama o filho Oxalá: "*Êpa Babá, Oxalá*[297]"; dá-lhe o saco da criação e pede para ele o mundo criar. Mas "Oxalá devia cumprir obrigação. Para ir além do Além, Orum. Pôs-se a caminhar. E encontrou Exu, guardião do Portal de Orum".[298] No entanto, Oxalá, altivo e orgulhoso, passa direto pelo Portal e não deixa nenhuma oferenda para Exu. Logo, o guardião do Portal se vinga de Oxalá, causando nele uma grande sede. Este, sedento, vê um pote de vinho de palma e bebe sem parar, até ficar bêbado. Sonolento, o orixá deixa cair de suas mãos o saco da criação, perdendo-o.

Esperta, Oduduá pega o saco e semeia a semente da criação. Cria montinhos de terra e coloca uma galinha para ciscar, esparramando-a: "Um morro aqui. Um riozinho ali. Um lago. E lá adiante, uma cidade. Onde Okó, o homem, um dia há de morar.[299] Enfim, Oduduá cria a Terra (*Ilê-Aiyê*), a água (*Olokun*), a terra firme (*Aganju*), o céu (*Ojo Orum*) — repleto de estrelas e de ar — e o fogo de derreter e esquentar.

Em outro momento, o deus Oxalá, depois do triste despertar, pergunta ao seu pai: "o mundo está pronto pronto, o que falta faltar?"[300] E Olodum responde: "Falta *Okikishi*, o sal da Terra, que chamarão: o Homem. Falta *Iyê*, a vida, que chamarão: Mulher. Pega então desta argila que te dou e modela o corpo de *Okurin* e *Obinrin*. E no calor do fogo, ponha os dois para secar".[301] Então, Oxalá modela o barro e põe para queimar. Por um lado, o homem queima demais e fica preto. Por outro, a mulher queima pouco e fica branca. Em seguida, o curioso Orungã, o Vento, vem ver a obra de Oxalá. Ele venta tanto que racha o barro. E assim nasce a mulher. Mas foi Nanã, a mãe das águas paradas, dos lagos e dos pântanos, que deu a Oxalá, o seu esposo, o barro para fazer o homem. Todavia, quando a alma (*Egum*) do homem se for, Nanã pedirá o barro de volta.

NARRADORA: Nanã Buruquê domina o Egum,

---

[296] Prandi, *op. cit.*, p. 196-198 e 502-506.
[297] *Oriki* (saudação ou evocação) da umbanda para Oxalá: "Êpa, papai Oxalá". Tradução minha. Ver SILVA, Dagoberto. *Magia e rituais de Umbanda*. Curitiba: A.M. Cavalcante & Cia Ltda, [196-?], p.40. O *oriki* citado encontra-se em: APOCALYPSE, Álvaro. *Os Orixás* (2001). Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2010. p. 01.
[298] *Ibid*, p. 02.
[299] *Ibid*, p. 03.
[300] *Ibid*, p. 05.
[301] *Ibid*, *loc. cit.* Itálicos meus.

> Egum espírito do morto que morreu
> E não foi pra lugar nenhum.[302]

Mais adiante, Oxalá pede para Nanã dividir com ele o poder sobre *Egum Egum*. Mas, ela diz para Oxalá que o poder vem deles e não dela. Logo, não é possível realizar a partilha. Insistentemente, Oxalá tenta dominar os *eguns*, ao passo que acaba descuidando do seu casamento com Nanã. Ela então faz um feitiço: "Vinho de palma e cento e um caramujinhos. E um filho de Oxalá este feitiço vai me dar".[303]

O feitiço faz efeito, nasce Obaluaê ou Omulu, "orixá da varíola, das pestes, das doenças contagiosas".[304] Entretanto, ele nasceu feio, deformado, torto. Desesperada, a mãe atira o filho, nu, ao mar. Mas Okurin e Iawô (esposa jovem)[305] o salvam, tecendo para ele um manto de palha da costa chamado ganzé: "[...] com ele Obaluaê se cobriu e assim saiu da noite onde se escondeu. Tomou do Xaxará[306] e saiu pelo mundo com a missão de curar os enfermos e debelar as epidemias pelo resto das eras, épocas e tempos".[307]

Comparemos este último mito, narrado por Apocalypse, com o mito "Nanã esconde o filho feio e exibe o filho belo", transcrito por Prandi (2001). Os mesmos se diferem um pouco:

> Conta-se que **Nanã teve dois filhos**. Oxumarê era o filho belo e Omulu, o filho feio. **Nanã tinha pena do filho feio e cobriu Omulu com palhas**, para que ninguém o visse e para que ninguém zombasse dele. Mas Oxumarê era belo, tinha a beleza do homem e tinha a beleza de todas as cores. Nanã o levantou bem alto no céu para que todos admirassem a sua beleza. [...] E lá ficou Oxumarê, à vista de todos. Pode ser admirado em seu esplendor de cores, sempre que a chuva traz o arco-íris. (PRANDI, 2001, p. 197. Grifos meus.).

Nas três cenas seguintes (VIII, IX e X) — "Iemanjá", "Orungã" e "Assentamentos"—, provavelmente fundamentadas no mito "Iemanjá é violentada pelo filho e dá à luz os orixás",[308] ainda se notam histórias referentes ao nascimento dos orixás e do universo. Só que, agora, os deuses são filhos de relacionamentos incestuosos.

A princípio, do casamento entre os irmãos Obatalá (o Céu) e Oduduá (a Terra), nasceram Iemanjá — a mãe dos orixás e Rainha do Mar — e Aganju, o Senhor da terra firme.

---

[302] *Ibid*., p. 06.
[303] *Ibid*, p. 07.
[304] Prandi, *op. cit*., p. 567.
[305] Prandi (*op. cit*., p. 566) menciona o nome Iaô (*iyawó*): "esposa jovem; filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá". Contudo, o nome Iawô, no texto *Os Orixás*, foi dado por Álvaro. Assim, parecem existir pequenas contradições nesse texto: enquanto na cena IV (p. 05) é mencionado que os humanos criados por Oxalá são Okurin (homem) e Obinrin (mulher), na cena XXVI (p. 34) o casal que é juntado por Exu é Okurin e Iawô. Ver o texto que se encontra no CD anexado a esta dissertação.
[306] "Vassoura-cetro de Omulu" (*ibid.*, p.570).
[307] Apocalypse, A., *op. cit*., p. 08.
[308] Prandi, *op. cit*., p. 382.

O fato de os irmãos se casarem e terem filhos é admissível, haja vista as múltiplas facetas desses deuses. Ademais, podemos observar o caso por outro ângulo: o de um relacionamento homoafetivo, pois, Oduduá é representado, mitologicamente, ora como homem ora como mulher. Verger (2000, p. 437) nos mostra isto:

> O mito de *Odudua*, elemento feminino de um casal criador, cuja parte masculina seria *Ọbatala*, não está claramente definido hoje. Nesse mito *Odudua* aparece freqüentemente, sobretudo em certas regiões dos arredores de Porto-Novo, muito mais identificado com *Ọbatala* do que como parte complementar de um casal criador. [...] Em *Ilẹ Ifẹ*, o templo de *Odua* ou *Odudua* é inteiramente independente do templo de *Ọbatala* e situa-se em outro bairro. *Odua* figura ali como *Oriṣa* masculino. É considerado o ancestral do primeiro *Oni* de Ifẹ, do *Alafin Ọyọ*, do rei de Benin, do rei de Kétou etc.

Todavia, Álvaro Apocalypse representa Oduduá como sendo um orixá feminino, mesmo tendo se perguntando, nos manuscritos encontrados em uma das versões do texto *Os Orixás*, se essa entidade seria homem ou mulher.

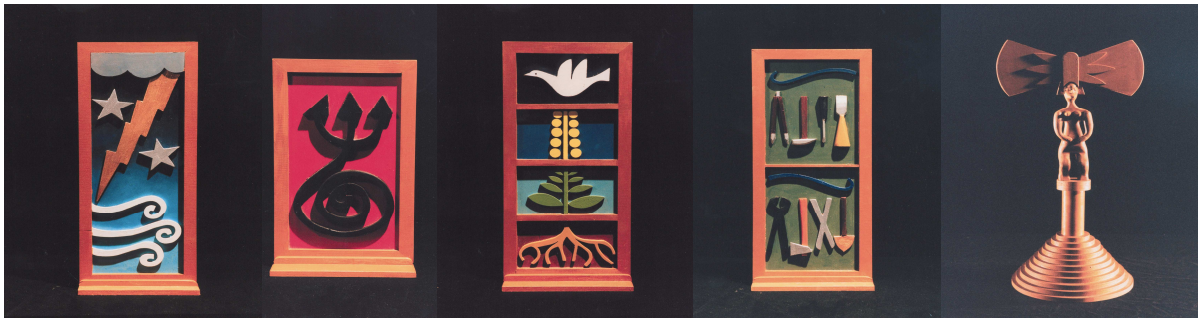
Já Orungã, o Vento, é filho de Iemanjá com seu irmão Aganju. Iemanjá foi raptada e violada por Aganju. Por isso, ao mesmo tempo, ele é pai e irmão de Orungã.

Na cena “Iemanjá”, notamos menção à festa de casamento entre Obatalá e Oduduá. Nela, três jovens cantores: Run, Rumpi e Lê, são transformados em atabaques: Run, Rumpi e Lê. Falarei mais apuradamente sobre estes instrumentos no item 3.2 deste terceiro capítulo.

Finalmente, do ventre fendido da Mãe das Águas, nascem pés, mãos, cabeça, tronco, tripa e coração do universo. Do útero violado e descomunal de Iemanjá vêm à luz sete orixás: Exu, Xangô, Katendê, Oxum, Ogum, Oxóssi e Iansã. Ao contrário, Prandi (2001, p. 382) nos conta que todos os orixás existentes nasceram de Iemanjá, não apenas sete, como descritos por Álvaro Apocalypse.

Na cena “Assentamentos”, esses sete deuses surgem nas formas de assentamentos. Segundo Carvalho (2004, p. 197-198), o assentamento

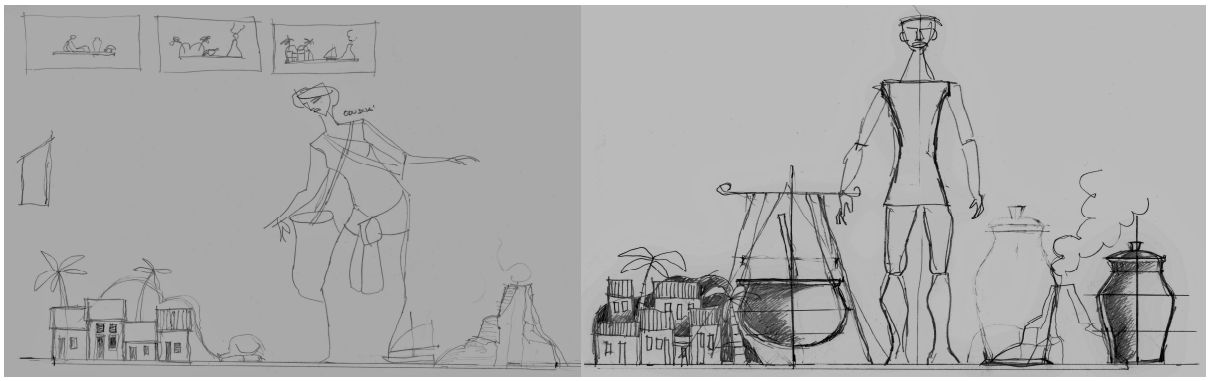
> É o altar particular do orixá da pessoa ou mesmo do orixá do grupo. Ele contém os otás, ou pedras, ou os ferros que representam o orixá (ou vodum), os quais são consagrados juntamente com a cabeça do iniciado na cerimônia da feitura. O assentamento contém também as insígnias principais do orixá, muitos dos seus símbolos, moedas, búzios etc. Contém ainda utensílios usados para o oferecimento de alimentos, como por exemplo pratos. Todo o assentamento forma uma única peça que é contida dentro de uma bacia de ágate ou de louça branca (para os orixás femininos e Oxalá) ou por um recipiente de madeira, gamela (quando se trata do orixá Xangô), ou ainda recipientes de barro, os alguidares (para os demais orixás), com variações de casa para casa e de nação para nação.



Imagens 86 a 100: Assentamentos com símbolos de Oxalá, Exu, Katendê, Ogum e Xangô.[309]



Imagens 101 a 104: Estátuas tipo africanas: Olokun (o mar), Orumilá (o destino), Oduduá (a terra) e Obatalá (o Céu).[310]



Imagens 105 e 106: Desenhos de Álvaro Apocalypse para o cenário das primeiras cenas de *Os Orixás* (2001).[311]



Imagens 107 a 110: Cenário: montanha; Bonecos/personagens (pessoas): *Okurin*, *Obinrin* e *Neném*.[312]

---

[309] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. Coletânea organizada por Rogério Sarmento. Belo Horizonte: Museu Giramundo, abr. de 2010. CD-ROM, 1 unidade física.

[310] *Idem*.

[311] *Idem.*

Na cena XI (“Exu exige Ebó”), Ialorixá explica para o casal Obinrin e Okurin que Exu Elegbará[313] exige uma oferenda, para que eles possam entrar em Aruanda, seu reino. O Ebó que Exu exige é cachaça, charuto ou vela preta. Mas, por serem pobres, eles não têm nada para oferecer. No entanto, Ialorixá reafirma a necessidade da oferta. Então, para se vingar, Exu aparece e faz o casal brigar, por discordância exacerbada da cor do seu chapéu: branco ou vermelho? Por fim, o casal se separa.

Existe uma narrativa de Prandi (2001) chamada “Exu provoca a rivalidade entre duas esposas”,[314] em que as mulheres brigam justamente por causa de uma história de chapéu. Contudo, ao que parece, a Cena XI foi baseada no mito “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”:[315] eles se matam por causa de uma discussão sobre a cor do boné do desconhecido Exu: branco ou vermelho?

Em seguida, na cena XII (“Ogun e Okunrin”), Okurin, depois da separação, perde-se nas trevas e clama por luz. Surge, então, Ogum, orixá guerreiro e caçador: “Quem te enfiou nesta cabeça oca que tu, Mortalzinho preto, mereces alcançar a luz?”[316] Mais adiante, Ogum pergunta para dois habitantes do Irê se ele estava no Reino de Irê. Como eles nada responderam, o violento orixá lhes cortou as cabeças. Dentro em pouco, Okurin informa ao deus Ogun que em dia de santo os humanos têm que ficar calados: “Ogum estremeceu, deu um berro e desapareceu chão adentro numa nuvem de fumaça”.[317]

Não restam dúvidas que esta cena foi baseada no mito “Ogum mata seus súditos e é transformado em orixá”, como notamos na seguinte passagem:

> [...] Ogum era o rei de Irê, Oni Irê, Ogum Onirê. Conta-se que, tendo partido para a guerra, Ogum retornou a Irê depois de muito tempo. Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado. A cerimônia exigia a guarda total do silêncio. Ninguém podia falar com ninguém. Ninguém podia dirigir o olhar pra ninguém. Ogum sentia sede e fome, mas ninguém o atendia. Ninguém o ouvia, ninguém falava com ele. Ogum pensou que não havia sido reconhecido. [...] Humilhado e enfurecido, Ogum, espada em punho, pôs-se a destruir tudo e a todos. Cortou a cabeça dos seus súditos. [...] Ogum estava inconsolável. [...] Não se dera conta das regras de uma cerimônia tão importante para todo o reino. [...] Ogum então enfiou sua espada no chão e num átimo de segundo a terra se abriu e ele foi tragado solo abaixo. Ogum estava no Orum, o Céu dos deuses. Não era mais humano. Tornara-se um orixá. (PRANDI, 2001, p. 89-91.)

---

[312] *Idem.*
[313] Prandi (2001) aponta vários nomes para Exu: Exu Bará, Exu Eleguá, Exu Legbá e Exu Elegbará. Este fato é devido à representação deste orixá em mitos de diversas nações africanas: como, por exemplo, as nagôs e jejês.
[314] Prandi, *op. cit.*, p. 75.
[315] *Ibid.*, p. 48.
[316] Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 17.
[317] *Ibid.*, p. 18.

Okurin continua pedindo luz, isto, já na cena XIII (“Camarinha”). Neste instante, aparece Ialorixá e diz que ele precisa de luz tanto por fora quanto por dentro. Assim, ela indica os passos rituais para que ele se torne um iaô, ou seja, um filho-de-santo:

> IALORIXÁ: Cê tira 21 dias desta vida, cê entra pra camarinha[318] e de lá não sai. É procê ter humildade, pra seguir a lei dos Orixás [*sic*]. Okurin precisa aprender a cantar rezas e cantigas da tradição. Okurin tem precisão de conhecer as ervas que curam o corpo e a alma do teu irmão. [...] Okurin vai dar bori[319] de Oxalá. Okurin vai dar a salva[320] de Obaluaê. Okurin vai dar a salva de Nanã. Ah, Muzenza! [...] Cê raspa seu cabelo. Cê lava sua cabeça nas águas de Oxalá. Cê toma banho de amaci[321] na madrugada. (APOCALYPSE, A., 2010, p. 19.).

Finalmente, Okurin aparece vestido como um iaô: de chita, pintado de todas as cores.

Mais adiante, na cena XIV (“Ogun e Iansã”), o deus Ogum é lembrado novamente por Apocalypse. A princípio, o narrador informa que Ogum entra na mata atrás de caça de pelo e vê um búfalo. Em seguida, o orixá pega uma pele abandonada na floresta para dormir. No entanto, esta pele é de Iansã/Oiá — “a mãe de nove filhos”[322] —, que havia se transformado num búfalo. Por meio de outra descrição do narrador, aparece Iansã. Quando Ogum descobre que o búfalo que caçava era Iansã, ele se apaixona. Por fim, cedendo aos desejos de Ogum, a deusa foi morar no reino de Irê.

Aparentemente, esta cena foi baseada no mito “Oiá transforma-se num búfalo”:

> Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou na espreita, pronto para abater a fera. Qual foi a sua surpresa ao ver que, de repente, de sob a pele saiu uma mulher linda. Era Oiá. (PRANDI, 2001, p. 297).

Mais histórias de Exu e mitos de Xangô — “orixá do trovão e da justiça”[323] — e de Oxum — “orixá do rio Oxum; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade; uma das esposas de Xangô”[324] — são encontrados nas cenas XV, XVI e XVII: “Xangô”, “Xangô e Exu” e “Prisão na Pedreira”. Em suma, Xangô quer se casar com Oxum. Todavia, ela não aceita o convite, pois do seu velho pai Oxalá precisa cuidar. Desta feita, Xangô diz que de

---

[318] Camarinha ou roncó: “Termo pelo qual se designa o aposento destinado à reclusão dos neófitos durante o processo de iniciação. É conhecido também como *aliaxé* ou *ariaxé*, [...] ou ainda *axé”* (CARVALHO, *op. cit.*, p. 238.).

[319] Segundo Berkenbrock (*op. cit.*, p. 440), *bori* quer dizer, literalmente: “dar de comer à cabeça. É o segundo rito no processo de iniciação no Candomblé e tem por objetivo fortalecer a cabeça do iniciando para receber o Orixá”.

[320] Saudação.

[321] Na umbanda, “o ‘amaci’ é uma infusão de ervas maceradas em água, cujo preparo obedece a preceitos rigorosos, destinada à lavagem periódica da cabeça dos médiuns”. (SILVA, *op. cit.*, p. 66.).

[322] Prandi, *op. cit.*, p. 294.

[323] *Ibid*, p. 570.

[324] *Ibid*., *loc. cit.*

Oxalá cuidará, levando-o em seu pescoço. Logo, o deus Xangô manda dois servos (Biri, as trevas, e Fefé, o vento)[325] buscarem um colar de contas[326] vermelhas misturadas com contas brancas. Assim que o colar chega, Xangô o pendura no pescoço e diz para Oxum que ele carrega o seu pai. Mas ela não aceita esta assertiva, pois não vê seu pai no pescoço do rei Xangô. Súbito, ele enfurece. Chega, então, Exu, para proteger Oxum e impedir que o irmão Xangô se case com ela. Os dois brigam e Exu sai derrotado. De imediato, o deus das trovoadas prende Oxum numa pedreira. Mas Exu não desiste e pede ao pai Obatalá para libertar Oxum. Logo, ela é transformada em uma pomba branca, que voa para longe.

Essas três cenas encontram referências nos mitos prandianos "Xangô vence Exu e conquista Oxum" e "Oxum transforma-se em pombo".[327]



Imagens 111 a 115: Estudos de Álvaro Apocalypse para os figurinos do orixá Ogum, dos dois habitantes de Irê que são decapitados por Ogum e dos humanos Okurin e Biri.[328]

As cinco cenas seguintes — intituladas "Odé", "Oxóssi", "Katendê", "Oxum" e "Logum Edé" — discorrem, grosso modo, sobre o amor entre o caçador Odé e a bela Oxum, e sobre a morte[329] e reencarnação de Odé: o humano Odé, "rei das matas e dos caçadores",[330] falece e volta como o orixá Oxóssi, "rei dos índios e dos caboclos".[331]

Assim transcorrem as ações mais relevantes destas cenas: no dia de Ifá, o Destino, Odé matou uma serpente. Entretanto, Ifá proíbe a caça em seu dia:

---

[325] Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 23.
[326] Fio-de-contas – "Nome dado, no Candomblé, aos colares rituais, nas cores dos *orixás*. Quando o colar tem 16 fios é dito *dilogum*, sendo arrematado com uma "firma" (conta cilíndrica) do *orixá"*. (CARVALHO, *op. cit.*, p. 216).
[327] Prandi, *op. cit.*, p. 273 e 332.
[328] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.
[329] "Para os Yoruba a morte não é o fim, ou melhor, a morte não representa uma extinção eterna de vida humana. Acredita-se que há vida após a morte e que [os] membros que partiram, foram para descansar. Quando os antepassados quiserem voltar para *ilé ayé* – o mundo, eles podem reencarnar [na] mesma família". (ATINÚKÉ: *A Cerimônia de Batismo, Nomes Yorùbá e a Concepção da Morte na Cultura Yorùbá*. (Artigo). Belo Horizonte: Instituto de Arte e Cultura Yorùbá, 2009, p. 12. Disponível em: <http://www.institutoyoruba.com> Acesso em: 11 ago. 2010. Para acessar este artigo é preciso fazer um cadastro no *site*).
[330] Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 26.
[331] *Ibid*., p. 27.

> NARRADOR: A serpente que Odé matou, picou e comeu, é Oxumarê, filho de Nanã e Oxalá. Oxumarê, a serpente, é o arco-íris que leva água da Terra pro Céu de Olodum. Por isso Odé foi castigado. Sete anos se passaram e sete anos Oxum chorou, pedindo pra Odé voltar. Olodumaré, compadecido, perdoou Odé e permitiu sua volta a Terra como orixá: Oxóssi [...].[332]

Por conseguinte, Oxóssi foi enfeitiçado por Katendê/Ossaim, orixá mago que "faz mágica com flores e ervas e feitiço com raízes e folhas",[333] e ficou eternamente na floresta. Ali, Oxum vai sempre visitá-lo, murmurando carinhos e carícias em seus ouvidos.

Não obstante, com o intuito de entrar no palácio proibido para amar Oxum, Oxóssi se vestiu de mulher e se passou por sua amiga. Ficaram horas a sós: "O amor voa de Oxóssi para Oxum. [...] O amor nada de Oxum para Oxóssi".[334] Assim nasceu Logum Edé, "orixá da caça e da pesca".[335] Mas, porque Oxóssi usou saia, Logum Edé desenvolveu-se meio homem meio mulher. Durante seis meses vive como o seu pai, alimentando-se de caça: é Oxóssi. Nos seis meses restantes vive debaixo d'água, comendo peixe: é Oxum.

Por fim, todas estas cenas esbarram nos seguintes mitos prandianos: "Odé desrespeita proibição ritual e morre", "Oxóssi é raptado por Ossaim", "Logum Edé nasce de Oxum e Erinlé", "Logum Edé é salvo das águas", "Logum Edé é possuído por Oxóssi".[336]

Mais adiante, Álvaro Apocalypse coloca frente a frente os humanos e os orixás. Isso, nas últimas cinco cenas do texto *Os Orixás*: "Obinrin", "Exu e Ialorixá", "Ialorixá e Katendê", "Ervas de Katendê" e "Erês"[337].

Assim começa essa sequência de cenas: a futura mãe Obinrin está triste e só. Procura pelo amado Okurin, desaparecido desde a separação causada por Exu. Ialorixá aparece e faz uma oferenda para a grande mãe Oxum, a fim de juntar novamente o casal. Todavia, ao invés de Oxum, quem repentinamente surge é Exu:

> EXU: Chamou Exu, minha filha?
> IALORIXÁ: Laroiê Exu! Chamei meu pai. É prá Exu juntar o que um dia separou [...].
> EXU: Pra juntar Okurin e Iawô só as ervas de Katendê.
> Para Katendê as ervas te dar
> Meu filho há de pagar
> Com mel, fumo e o que mais haverá.[338]

---

[332] *Ibid*., *loc. cit.*
[333] *Ibid.*, p. 28.
[334] *Ibid*., p. 29.
[335] Prandi, *op. cit.*, p. 567.
[336] *Ibid*., p. 114, 120, 136, 137 e 140.
[337] Berkenbrock (*op. cit.*, p. 442), aponta que Erê é a "designação para a situação de transe suave que pode ocorrer após o transe profundo. Também se diz que o Erê é uma qualidade infantil do Orixá. Nesta condição de transe, o Orixá pode transmitir mensagens às pessoas".
[338] Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 32-33.

Mas o mágico Katendê confunde Ialorixá e não entrega as ervas para juntar o casal. Porém, Iansã, a dona dos ventos, provoca uma grande ventania que faz voar, dia e noite, as ervas de Katendê:

> NARRADOR: [...] Mas uma delas, uma só, caiu leve aos pés de Okurin. E o leva até a sua Iawô. E o casal casado ficou, ao redor do doce Omobinrin, amamentando o futuro amanhã: com as bênçãos de Obá, Oxum e Iansã. E como os raios de sol de uma linda manhã, um bando de erês a festa veio para ver: aos gritos, pulos e risadas; com balas, bolos, cocadas [...]. Orumilá, o destino, de tão feliz, chamou Olodumaré para ver. E Olodumaré, que a todos conduz, tão contente ficou que inundou nosso mundo de luz![339]

O momento em que Iansã fez voar as ervas de Katendê/Ossaim parece resultante de uma compilação feita por Álvaro do mito prandiano "Ossaim dá uma folha para cada orixá".[340] Já os outros momentos sugerem ser criação do próprio diretor. Ou então são frutos das experiências notadas por ele nos cultos que freqüentou. Não se sabe ao certo.

Incertas também são as respostas às perguntas que fiz acerca da preocupação de Malafaia em relação ao direito autoral do texto *Os Orixás*. Talvez o fato de o comandante do *Giramundo* ter se baseado, para escrever a maioria das cenas desse texto, em mitos narrados na obra *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi, e/ou também em histórias ouvidas, vistas e vivenciadas por ele no terreiro do *Estrela do Oriente*, ou ainda em obras lidas por ele — às quais, por algum motivo, não tivemos acesso —, pudesse ter gerado dúvidas nos integrantes do grupo, ou até mesmo na SBAT, sobre a originalidade e autoria do texto. Mas o que realmente aconteceu foi que o dramaturgo Álvaro Apocalypse se inspirou livremente nessas referências para tecer e enredar o seu próprio entendimento dos mitos afro-brasileiros, relacionando-os com histórias acessadas em sua imaginação. Estas inspirações não configuram uma terceira autoria do texto *Os Orixás.* Ao que tudo indica, Álvaro pegou emprestado de Oxalá o saco da criação, semeando as sementes em forma de letras. Assim surgiram as palavras, as rimas, os pontos e os versos de *Os Orixás*.

---

[339] *Ibid*., p. 34-35.
[340] PRANDI, *op. cit.*, p. 153.

3.2 SINCRETISMO RELIGIOSO NO TERREIRO DE *OS ORIXÁS*: SOBRE AQUILO QUE SE OUVE

No impresso encontrado no *Museu Giramundo*, em que expressou preocupações em relação aos atrasos da montagem de *Os Orixás*, Malafaia (2001) também estava inquieto acerca da produção da trilha sonora desse espetáculo:

> [...] qual o tipo de linha musical a ser desenvolvida? Reconstrução como nas Pastorinhas ou Gravação Direta? No primeiro caso precisamos de um compositor, no segundo caso precisamos de sessões de gravação *in loco* com qualidade [...].[341]

E o segundo caso foi o que realmente aconteceu: as cantigas de *Os Orixás* foram captadas durante cerimônias religiosas sucedidas no terreiro sincrético do *Grupo Estrela do Oriente.* Depois de recolhidas por *O Grivo*[342], de Belo Horizonte, elas foram mixadas e editadas em estúdio pelo mesmo grupo musical. Às canções foram adicionados, dentre outros, sons de trovoadas e tempestades, gargalhadas, barulhos de rios e mares, gorjeios de pássaros, ruídos noturnos — como cricris de grilos — e oriundos das profundezas das florestas, rumores encantados e mágicos e, finalmente, vozes dos artistas do *Giramundo*, que interpretaram os diversos personagens. Por último, a trilha foi gravada em CD e durante as apresentações, que ainda acontecem, é tocada em *play back.*

Essas interpretações musicais trazem um tom ritualístico à dinâmica da realização teatral do *Giramundo*. Aliás, segundo Malafaia (2009, entrevista), o colorido cerimonial foi reforçado noutros aspectos como, por exemplo, na prática de incensamento do espaço de representação, que, simbolicamente, purifica as salas onde o espetáculo ocorre. Ademais, ainda conforme esse diretor, *Os Orixás*, do ponto de vista da música, é um espetáculo monotônico, pois possui um aspecto repetitivo e quase mântrico. Entretanto, a música cumpre um papel bastante importante na encenação, porque, de certa maneira, promove uma redescoberta de ritmos tradicionais dos cultos aos orixás, que são transmitidos oralmente dentro da lógica dos terreiros. Ademais, as cantigas encadeiam e ressignificam as sequências de histórias e de mitos, dão corpo a vocábulos iorubás e ajudam a transformar o espaço cênico

---

[341] MALAFAIA, Marcos. *Carta à direção de produção de Os Orixás.* Março de 2001. p. 02.

[342] *O Grivo* foi criado em 1990 com a parceria entre os músicos Nelson Soares e Marcos Moreira e promove pesquisas sonoras em diálogo com diversas linguagens, improvisando com instrumentos e equipamentos eletrônicos. Informação disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/radio/radio_emcena_cailevantei.htm> Acesso em: 17 ago. 2010.

em uma espécie de templo sagrado, que parece cingir os sentidos dos artistas envolvidos no trabalho e também os do público.

Para concluir, a trilha de *Os Orixás* tem duração aproximada de 59 minutos e é composta por 23 cantigas distribuídas entre as 14 faixas do CD. Algumas dessas canções, assim como os elementos rítmicos e melódicos que lhes dão forma, serão, a partir de agora, analisadas.

3.2.1 Cantigas, coros e atabaques

As cantigas de umbanda e candomblé — representadas em *Os Orixás* — podem ser lidas, de acordo com Megale (2003), como sendo de concepções tradicionais, ou seja, passam de geração para geração, e apresentam formas mais ou menos fixas: cantos responsoriais de solo e coro, de feições religiosas e fetichistas. De imediato, vejamos, como exemplo de canto responsorial, a primeira cantiga:

> Ungira gira mavambu,
> ***Coro responde***
> Gangara pensoê,
> Gangara pensoê,
> Gangara pensoâ,
> Ungira gira mavambu,
> Gangara pensoê.[343]

Aqui, o pai-de-santo Tateto Kitulangê puxa a cantiga, com o objetivo aparente de despachar Exu, "para evitar problemas e dificuldades no decorrer da cerimônia".[344] Imediatamente, o coro assistente, composto por diversas vozes masculinas e femininas, inclusive de crianças, responde. Aliás, de acordo com Verger (2000, p. 25), "a assistência é dividida em dois grupos, os homens de um lado, as mulheres de outro [...]". Pelo que ouvimos nesta música, devido à espontaneidade do culto, o solista e o coro não se preocupam com questões rítmicas do canto e muito menos com a afinação do conjunto de vozes.

No texto, assim como no CD que contém a trilha sonora, Álvaro Apocalypse dispõe essa primeira cantiga no começo da Cena II ("Exu"), logo depois da fala da narradora: "[...] Exu nascido ainda não tinha. Mas teimoso já exigia pagamento na portaria".[345] Destarte, o

---

[343] Cantiga 1: Gangara Pensoê (Cantiga de Exu). Essa música localiza-se a 02'59" da faixa 1 da trilha sonora de *Os Orixás* (CD em anexo).
[344] VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África.* 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 29.
[345] Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 02.

orixá Exu aparece após a canção. De certa maneira o diretor segue, com pouquíssimas exceções, a seguinte estrutura: as músicas — que podem ser apresentações descritivas dos deuses, cumprimentos, solicitações, agradecimentos ou despedidas —, antecedem a entrada de um ou mais orixá em cena ou então encerram as suas participações na ação cênica. Além do mais, as cantigas funcionam como elementos de ligação entre os esquetes e criam climas e atmosferas variadas para determinadas passagens espaços-temporais.

Por um lado, dissertando sobre o ritmo e sobre a melodia das cantigas que ouviu em cultos afro-brasileiros, na década de 1950, disse Verger (2000, p. 28 e 29):

> Por ocasião da série de apelos feitos no início da cerimônia, os atabaques são tocados sem acompanhamento de cantigas ou de danças. São utilizadas apenas as sinetas de percussão (*agogô* e *gan*). A pureza do ritmo sobressai, desse modo, despojada de elementos melódicos. Não se trata exatamente de ritmos, mas de idiófonos, de locuções musicais, que adquirem uma acuidade e uma força muito grande devido à concentração momentânea da expressão em um único meio. Trata-se de locuções ritmadas que são palavras de chamado, de invocações, às quais as *iyawo* são sensibilizadas e que trazem, em estado latente, os *Orișa* prontos a se revelar e se manifestar mediante condições favoráveis. O elemento melódico das músicas africanas afirma-se durante as cerimônias fechadas, tais como os sacrifícios e oferendas, as louvações às divindades feitas no *peji*.[346] São cantigas sem acompanhamento dos atabaques e, nessas ocasiões, o ritmo é marcado discretamente por palmas ou sinetas. A melodia é fortemente influenciada pelas acentuações tônicas da língua e a elas estreitamente submissa; com freqüência, não passa de uma estilização, uma amplificação desses tons. Os dois elementos — ritmo e melodia — associam-se durante as cerimônias públicas, quando o som dos atabaques é acompanhado de cantigas. (Itálicos do autor).

Assim, pelos dados dessa citação, percebo que tanto a primeira cantiga da trilha de *Os Orixás* quanto as quatro seguintes foram gravadas, possivelmente, durante uma ou mais cerimônias fechadas do *Grupo Estrela do Oriente*: não detectei nelas o acompanhamento de atabaques ou de quaisquer outros instrumentos musicais. Além do mais, também não ouvi a marcação do ritmo por palmas ou sinetas. Enfim, como mais um exemplo, observemos agora a quarta cantiga, que é uma música de solicitação dirigida a orixá Nanã:

> Me dá tua força Nanã
> Me dá o teu Ibiri Nanã
> Teu bento cajado Nanã
> Teu Egum domado.
> ***Coro responde***
> Me dá tua força Nanã
> Me dá o teu Ibiri Nanã

[346] "Altar onde se encontram as pedras dos Orixás e lugar onde se colocam as oferendas". (BERKENBROCK, *op. cit.*, p. 446).

> Teu bento cajado Nanã
> Teu Egum domado[347]

Por outro lado, Verger (2000, p. 25 a 28) assegura que os atabaques desempenham um papel essencial, pois

> São [...] muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. São considerados seres dotados de alma e de personalidade. São batizados e, de vez em quando, é necessário infundir-lhes uma nova força por meio de oferendas e sacrifícios. [...] Os *atabaques* são instrumentos sagrados. [...] Não é qualquer pessoa que pode por [sic] a mão neles, e apenas os tocadores de *atabaques* qualificados, a eles ligados e que passaram por uma iniciação, têm o direito de percuti-los nos dias de festas. [...] indo do maior para o menor, recebem os nomes de *rum*, *rumpi* e *le*, deformação das palavras *fon*, *hum* e *humpevi* para os primeiros, e da palavra *nagô*, *omele*, para o terceiro. [Por fim], esses três atabaques são acompanhados por sinetas de percussão, duplas (*agogo*) ou simples (*gan*) que servem para sublinhar os ritmos próprios a cada divindade invocada. (Itálicos do autor).

Desse modo, a partir da Cena VIII ("Iemanjá") — em que os três jovens cantores Run, Rumpi e Lê são transformados nos atabaques de mesmo nome —, as cantigas são acompanhadas por esses instrumentos. Nesta cena, Obatalá e Oduduá ordenaram às peles dos atabaques que saudassem a chegada de Iemanjá:

> Iê, Iemanjá
> ***Coro responde***
> Iê, Iemanjá
>
> Rainha das ondas
> Sereia do mar
> ***Coro responde***
> Rainha das ondas
> Sereia do mar
>
> Mãe d'Água o seu canto é bonito
> ***Coro responde***
> Mãe d'Água o seu canto é bonito
>
> É bonito o canto de Iemanjá
> ***Coro responde***
> É bonito o canto de Iemanjá
>
> Faz até o pescador chorar
> ***Coro responde***
> Faz até o pescador chorar
>
> Quem ouvir a Mãe d'Água cantar
> Vai com ela pro fundo do mar. [...][348]

[347] Cantiga 4: Me dá tua força Nanã (Cantiga de Nanã). Tempo: 04'02'' da faixa 2 da trilha de *Os Orixás*.
[348] Cantiga 6: Iemanjá. Tempo: início da faixa 3 da trilha de *Os Orixás*.

Ademais, sons crescentes de atabaques e de sinetas de percussão atravessam algumas cenas e ditam os ritmos das narrações, transformando-as em músicas. Isto ocorre, por exemplo, na Cena X ("Assentamentos"):

> NARRADOR: Mãe das águas!
> CORO DE VOZES DO GIRAMUNDO: Iemanjá
> NARRADOR: De teus seios doridos jorram rios de cristal
> CORO DE VOZES DO GIRAMUNDO: Iemanjá.
> NARRADOR: Fontes entre pedras
> Lagos adormecidos
> Mares, marés móveis
> CORO DE VOZES DO GIRAMUNDO: Iemanjá. [...].[349]

Já em algumas cantigas entoadas no terreiro do *Grupo Estrela do Oriente*, que se encontram figuradas na trilha de *Os Orixás*, evidencia-se o sincretismo religioso. Morais (2006), em sua dissertação "*O Candomblé na metrópole*: *A construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte*", informa que as práticas religiosas desse grupo são resultantes das misturas, principalmente, entre a umbanda[350], o candomblé e o catolicismo. Além do mais, segundo ela, encontramos ainda, nesse terreiro, a presença de elementos do espiritismo kardecista e de culturas indígenas. Todavia, em entrevista concedida pelo zelador Kitulangê a essa pesquisadora, ele enfatizou que os seus rituais favoritos são provenientes da umbanda e que, no terreiro do *Estrela do Oriente*, existem dias específicos para se fazer a umbanda e dias para se praticar o candomblé:

> [...] nós não fazemos a umbanda junto do candomblé. Dia de umbanda é dia de umbanda, dia de candomblé é candomblé. Na maioria das casas de candomblé, todos os seus dirigentes primeiro passaram pela umbanda para depois chegar ao candomblé. Alguns abandonaram a umbanda e seguiram só o candomblé. Outros conseguiram associar a umbanda, em sessões individualizadas, separadas do candomblé, e continuam até hoje. — "A maioria aqui em Belo Horizonte tem os dois, não é?" — A maioria tem os dois. Porque o candomblé puro é só o orixá e o Erê ou o inquice e o Erê, Angola e Queto, mas todos os zeladores dessas casas dão Caboclo, alguns dão Exu, outros têm Preto Velho. Então, são as nossas raízes, eu não vou fugir à raiz daquilo que eu nasci, que eu fui criado. [...] Se a umbanda me deu condições de chegar ao candomblé, ela vai ser o apoio, o

[349] Esta passagem encontra-se a 03'26" da faixa 3 da mesma trilha.

[350] "A umbanda aglutina macumba, catolicismo, espiritismo e ocultismo, possuindo vários elementos de crença popular. Suas divindades, [...] podem ser objetivamente classificadas em três grupos fundamentais: 1º) os orixás nagôs, conhecidos em todos os cultos de origem africana no Brasil; 2º) fusão de concepções particulares angolesas e conguesas com a concepção ideal do aborígene brasileiro [...], sendo que os Caboclos formam um grupo de grande homogeneidade entre personagens venerados nos terreiros e tendas; 3º) o culto dos *Pretos Velhos*, componentes da chamada linha das almas que 'não cumpriram sua missão na terra', que são: *Maria Conga*, *Pai Joaquim* e o *Velho Lourenço*, sendo denominados 'cacarucai'". (MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore Brasileiro.* 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 77. Grifos da autora.). Finalmente, para maiores esclarecimentos sobre o complexo processo de sincretização entre religiões no Brasil, e depois sobre as etapas de dessincretização, veja Berkenbrock (*op. cit.*, p. 132-163).

> respaldo do meu canto mediúnico, dos meus amigos, dos freqüentadores da minha casa. E eu gosto da umbanda, amo a umbanda e vou continuar sendo a umbanda. [...] Porque não tem jeito de você misturar umbanda com candomblé. O candomblé é o candomblé, a umbanda é a umbanda. (MORAIS, 2006, p. 110).

Aliás, sabemos que durante a escravidão no Brasil o catolicismo era a religião predominante. Os escravos viram-se, então, obrigados a continuarem o processo de sincretização entre elementos de suas religiões com elementos do catolicismo. Diga-se de passagem, sobre esse processo Berkenbrock (1997, p. 132), pondera o seguinte:

> O sincretismo entre religiões africanas e o cristianismo já começou na África, inclusive antes mesmo da escravização. Quando se iniciou a conquista da América, as tentativas de missionar a África já tinham um século de existência. Neste tempo, já haviam sido feitas no Dahomé e Congo ligações ou até identificações entre determinados espíritos e santos católicos. [Todavia], o desenvolvimento deste sincretismo também não foi uma rua de mão única, como se apenas as tradições africanas tenham recebido influência do catolicismo. Também a fé católica — principalmente a nível de catolicismo popular — foi enriquecida por influências africanas.

Dessa maneira, alguns exemplos de identificação entre os orixás africanos e os santos católicos, conforme Megale (2003), são: Obaluaê identifica-se com São Lázaro, São Roque e São Sebastião, santos que protegem contra as epidemias; Oxalá com o Senhor do Bonfim; Ogum com o guerreiro Santo Antônio; os Ibejis foram misturados com São Cosme e São Damião; Nanã, com Senhora Sant'Ana; Iemanjá se assemelha com Nossa Senhora da Conceição; e assim por diante.

E bons exemplos do sincretismo entre a umbanda, o candomblé e o catolicismo, representados no CD de *Os Orixás*, são as cantigas 8, 10 e 15, respectivamente[351]:

> Na terra de **Virgem Santa**
> Exu também é pai
> [...] Segura seus filhos na giroganga
> Filhos de pemba não cai [...].

> Ogum, olha a sua bandeira
> Como ela é branca, verde e encarnada
> [...] Bandeira branca de Ogum
> Está inçada lá no Humaitá
> [...] E representa general de **Umbanda**
> Ogum venceu demanda
> Vamos todos saravá [...].

[351] Aqui, e em outras citações musicais, devido à economia de espaço — haja vista todas as cantigas seguirem a mesma estrutura das músicas anteriores, ou seja, o zelador puxa e a assistência responde —, omitirei a resposta do coro.

Odé, aonde mora Odé
Odé de Arerê
Odé, aonde mora Odé
Senhor Oxossi venha me valer
[...] Eu tenho pai, eu tenho mãe
Ah, eles vão chorar por mim
A minha mãe é Nossa Senhora
E o meu pai Senhor do Bonfim [...].[352]

Sem demora, a cantiga 9, além de demonstrar uma possível sincretização da umbanda com elementos ameríndios, a exemplo do caboclo, "entidade indígena presente na umbanda e no candomblé", [353] denota ainda ser uma homenagem ao *Giramundo*, ou melhor, uma forma de festejo que evidencia a aceitação de membros deste grupo no terreiro do *Estrela do Oriente*:

Eh, cadê Giramundo, pemba
Eh, cadê Giramundo, pemba
[...] Tá no terreiro pemba
Com seus cambonos, pemba
[...] O veado no mato é corredor
Cadê o meu mano caçador
[...] Cadê meu **caboclo Ventania**
Este **caboclo** é nosso guia [...].[354]

Agora, ainda ilustrando o termo caboclo, comparemos essa cantiga com um ponto cantado exclusivamente num terreiro de umbanda:

Eu sou caboclo
Chefe guerreiro,
Velho tupi,
Que trabalha na Umbanda!
Na minha aldeia, eu sou de paz,
Mas na demanda,
Eu sou caboclo, guerreiro de Umbanda!
(...) Eu sou caboclo Araguaia![355]

Já o aspecto mântrico e repetitivo da trilha de *Os Orixás* pode ser exemplificado, respectivamente, pelas cantigas 11 e 16. As letras dessas músicas são curtas, com poucos versos: a primeira possui apenas três, repetidos vocalmente exatamente catorze vezes; e a segunda tem quatro, cantados quatro vezes:

---

[352] Cantiga 8: Cantiga de Exu. Tempo: 04'33" da faixa 3 da trilha de *Os Orixás* (CD em anexo); Cantiga 10: Ogum e sua bandeira (Cantiga de Ogum). Tempo: início da faixa 5. *Idem;* Cantiga 15: Onde mora Odé. Tempo: início da faixa 10. *Idem.* Grifos meus.
[353] Morais (*op. cit.*, p. 124). Vejamos dois exemplos de caboclos citados pela referida pesquisadora: Caboclo Lua de Sol e Caboclo Pena Branca.
[354] Cantiga 9: Cadê Giramundo Pemba (Cantiga de Exu). Tempo: no começo da faixa 4. *Idem.*
[355] Silva (*op. cit.*, p. 91).

Ê, muzenza
Em dele Congo
Coro responde
É mamã

Não sou bicho de pena para Odé me matar
Coro responde
Não sou bicho de pena para Odé me matar

Só se for em outro dia que não for de Ifá
Coro responde
Só se for em outro dia que não for de Ifá[356]

A cada repetição dessas cantigas, principalmente na 11 ("Ê muzenza em dele congo"), os tocadores de atabaques vão aumentando e acelerando as batidas, que aproximam os ouvintes do transe. É de imaginar também as alterações de consciência provocadas nos assistentes do culto e na platéia do espetáculo. De outra maneira, sobre os ritmos executados, Verger (2000, p. 28) assevera que cada ritmo tem um nome onomatopéico, este, sugerido pelo próprio ritmo:

> [...] *aluja* e *tonibobè*, reservados para *Ṣango*; *agèrè* para *Ọṣosi*; *opanijẹ* para *Ọmọlu*; *ijẹṣa* para *Ọṣun* e *Ogun*; *avania* e *ijika* para outros *Oriṣa*; e *adarun*, ritmo *djèjè* de grande intensidade, ao qual os *iyawo* e *vodunsi* raramente permanecem indiferentes e que desencadeia quase automaticamente o transe de possessão pelos deuses.

Visto os nomes de certos ritmos dedicados aos orixás, como o *aluja*, produzido para Xangô, o rei dos trovões, passemos agora aos aspectos míticos de algumas cantigas como, por exemplo, a 13 e a 14. Estas, direcionadas a este rei, ligam-se a determinados mitos narrados no subitem anterior, completando os seus sentidos e podem até mesmo conter descrições das qualidades e características dos deuses. Comparemos a história em que a bela Oxum é aprisionada numa pedreira, porque se nega a casar com Xangô, com as letras a seguir:

Quando ele grita lá no alto da pedreira
As aves voam em seu louvor em revoada
[...] Os rios correm nos mares e cachoeiras
Os negros cantam em seu louvor
[...] E tudo isso em homenagem a Xangô [...].

Vermelho é o fogo
O branco é nuvem do céu
[...] Xangô carrega Oxalá
Pra Oxum agradar [...].[357]

[356] Cantiga 11: Ê muzenza em dele congo. Tempo: começo da faixa 6. *Idem*. Cantiga 16: Cantiga da serpente. Tempo: início da faixa 11. *Idem*.

Uma qualidade inerente a Xangô, expressa na primeira cantiga, é o grito, que pode ser traduzido como estrondos — de raios e de trovões — que, dependendo do grau e da intensidade, assustam e amedrontam homens e animais. Já a segunda cantiga relaciona-se ao momento em que esse orixá pendura em seu pescoço um colar de contas vermelhas misturadas com contas brancas, para mostrar a Oxum que ele carrega o pai dela: Oxalá. Logo, o vermelho e o branco, principalmente o branco, são cores símbolos de Oxalá, o deus da criação.

Para concluir este subitem, apresento a cantiga 23 (a última do espetáculo - faixa 13), e, em seguida, um pequeno resumo dos ritmos ouvidos na parte final (faixa 14) da trilha sonora de *Os Orixás*: em tom alegre e festivo, os erês, qualidades infantis dos deuses afro-brasileiros, vêm para brincar e cantar:

> Oh, foi numa linda manhã de sol
> [...] Êrerê
> Oh, foi numa linda manhã de sol
> [...] Êrara.[358]

E o *Giramundo* encerra o espetáculo com os três atabaques — Rum, Rumpi e Lê — brincando alegremente, variando os seus ritmos até o total extinguir das forças dos seus tocadores.

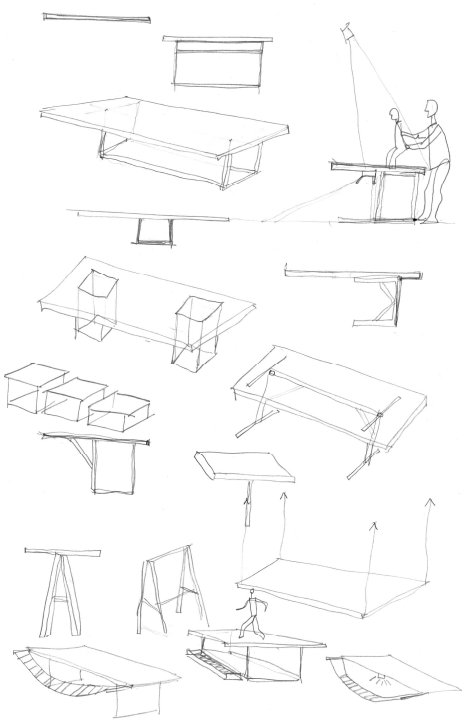
3.3 SIMBOLISMOS NO ESPAÇO FETICHISTA DOS ORIXÁS: SOBRE AQUILO QUE SE VÊ

Neste subitem ater-me-ei aos bonecos/personagens de *Os Orixás*, em especial àqueles que representam deuses do panteão mitológico afro-brasileiro. Ao todo, como notamos na lista de personagens desse espetáculo (ANEXO H), foram construídos quarenta e três bonecos para a montagem. Destes, apenas dezessete figuram orixás, sendo que dezesseis são representações antropomórficas e uma é animal. Todavia analisarei somente algumas, de forma que possamos ter uma amostragem de suas principais características: símbolos, formas de apresentação, locais de atuação, saudações, indumentárias e armas utilizadas, cores, gestualidades, paramentos; e, finalmente, as relações das entidades com os dias do ano, dias da semana, com os animais, ervas, frutas e pedras preciosas.

---

[357] Cantiga 13: Lá do alto da pedreira: Tempo: princípio da faixa 8. *Idem*. Cantiga 14: Cantiga de Xangô. Tempo: começo da faixa 9. *Idem.*

[358] Cantiga 23: Erê. Tempo: 02’13” da faixa 13 da trilha de *Os Orixás*. Faixa 14: variações rítmicas de atabaques.



Mas, antes, importa mencionar que a maior parte dos bonecos/personagens dessa montagem é manipulada pela técnica de balcão, prática que permite que um número variado de atores-manipuladores manipule o boneco sobre uma mesa, balcão ou superfície plana elevada. Em *Os Orixás*, a superfície na qual as ações dos bonecos/personagens transcorrem e também a técnica empregada por Álvaro — em que estes são animados a partir de dispositivos instalados em suas costas[359] ou por meio de prolongamentos de metal ou madeira fixados nas suas pernas e braços —, possibilitam que até dois marionetistas se posicionem na mesma altura da cabeça do boneco para lhe dar vida.

Imagem 116: Esquema dos balcões de manipulação de *Os Orixás*.[360]

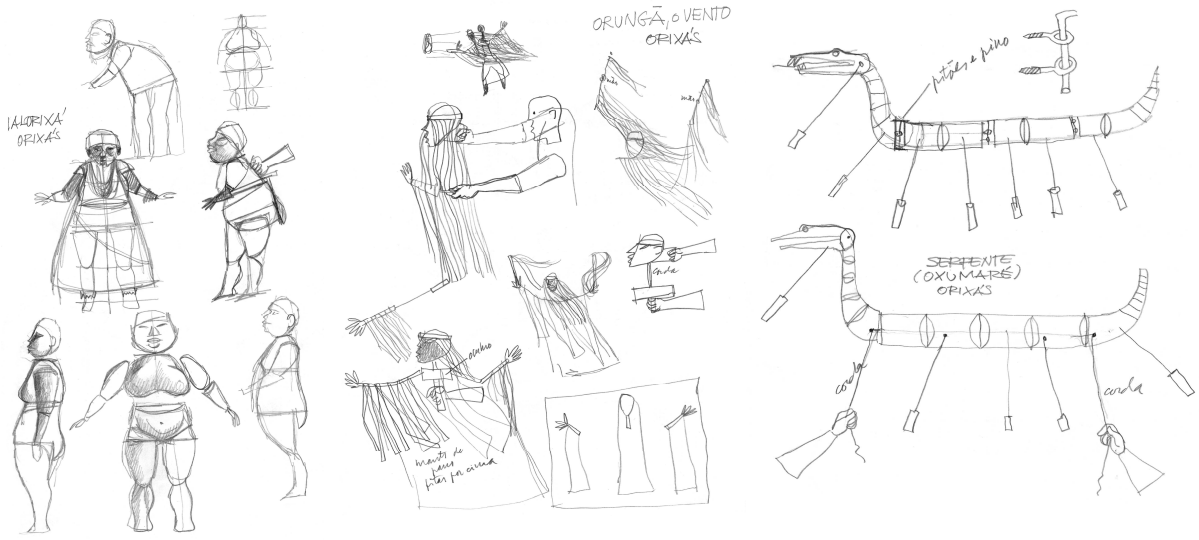
Para visualizarmos dois atores-manipuladores em cena, tomemos como exemplo a representação do boneco/personagem *Oxóssi*, presente na sequência de imagens 134 a 148. Mesmo que os profissionais do *Giramundo* se "escondam" na escuridão — vestindo figurinos pretos que cobrem inclusive os seus rostos —, nós os notamos estrategicamente posicionados atrás desse boneco, sustentando-o e movimentando-o por meio de um dispositivo nas costas e de um prolongamento fixado em cada um dos braços.

Agora, para melhor entendermos as técnicas de balcão e de vara utilizadas pelo *Giramundo*, observemos as sequências de imagens 117 a 119 e 120 a 123. Não devemos confundir estas técnicas, pois é muito fácil tomarmos uma pela outra se as observarmos somente pelas varas presas em suas estruturas. Na primeira técnica, as varas constituem prolongamentos dos membros, que o grupo usa para evitar que os manipuladores toquem os bonecos diretamente com as mãos. Isso poderia quebrar a "ilusão" realista dos movimentos. É claro que essas varas ajudam os artistas na manipulação dos bonecos de balcão, porém, os centros motrizes e de gravidade desses bonecos estão localizados na cabeça e nas costas. Já na segunda técnica, as varas são os dispositivos principais de manipulação, a partir dos quais se podem controlar os bonecos, mesmo que eles ajam sobre a mesa ou balcão. Assim, as varas são as propulsoras das ações. Nos estudos 117 e 118, vemos, respectivamente, as estruturas de

[359] Uma espécie horizontal de apoio de mão de automóvel. Conhecido popularmente como "puta que pariu".
[360] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.

contato nas costas e na cabeça dos bonecos/personagens de balcão *Ialorixá* e *Orungã*. Já no estudo 119, notamos distintas varas presas ao longo do corpo da serpente *Oxumarê*. Ademais, o comandante do *Giramundo* utilizou a técnica de varas para manipular o *Gavião*, a *Galinha d'angola*, o *Caranguejo*, o *Peixe Azul* e o *Peixe Dourado* (imagens 124 a 129) e outros elementos cênicos, como é o caso dos cuités e potes e também das colheres de pau. Finalmente, recorreu ainda à linguagem dos objetos para dar vida aos *eguns* (imagem 123), almas que são figuradas por meio de tiras coloridas presas a uma superfície arredondada.

A técnica de balcão empregada pelo *Giramundo* em *Os Orixás* confere aos bonecos/personagens movimentos extremamente precisos e realistas. Não que esta seja uma característica exclusiva desse tipo de bonecos, mas devido também, dentre outros fatores, à maestria e ao total domínio de Álvaro Apocalypse em suas construções. Assim, de acordo com Malafaia (2009, entrevista), nesse espetáculo, o diretor chegou ao máximo na estilização realista: por um lado, do ponto de vista da figura humana — e animal, acrescento —, e, por outro, pelas abstrações e estilizações por meio de influências da estatuária africana.[361]

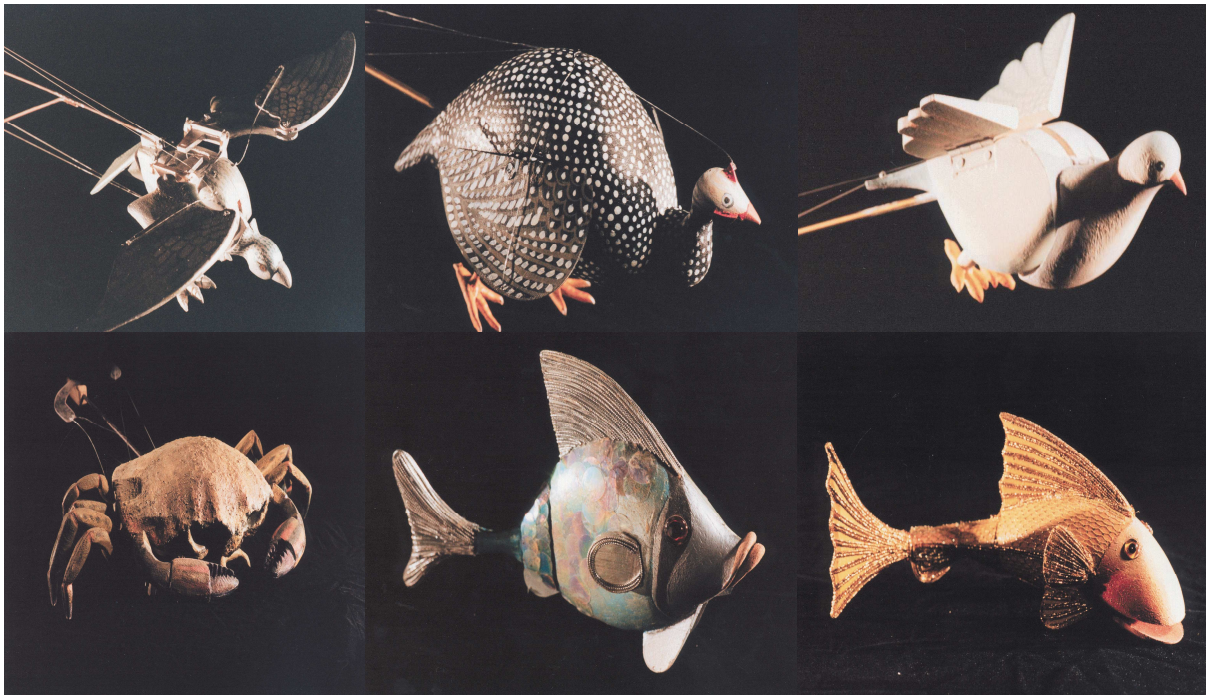


Imagens 117 a 119: Estudos de mecanismo de manipulação de *Ialorixá* (téc. de balcão), de *Orungã* (téc. de balcão) e *Serpente*/*Oxumarê* (téc. de varas).[362]

[361] No quesito realismo, um dos momentos mais impressionantes é a cena em que o caçador Odé corta galhos e folhas com seu facão para abrir passagem na floresta. Isto, quando ele sai em busca de caça de pelo. Veja o DVD do espetáculo *Os Orixás* em anexo.
[362] *Ibid.* Estudos de Álvaro Apocalypse.



Imagens 120 a 123: *Ialorixá* (téc. de balcão); *Orungã* (téc. balcão) venta tanto que racha o barro: assim nasce a mulher (téc. balcão); *Oxum* transforma-se em uma pomba branca (téc. vara) e foge da prisão da pedreira; *Oxalá* (téc. balcão) tenta dominar os *eguns* (téc. objetos).[363]



Imagens 124 a 129: Alguns bonecos/personagens manipulados pela técnica de varas: *Gavião*, *Galinha d'angola*, *Pomba*, *Caranguejo*, *Peixe Azul* e *Peixe Dourado*.[364]

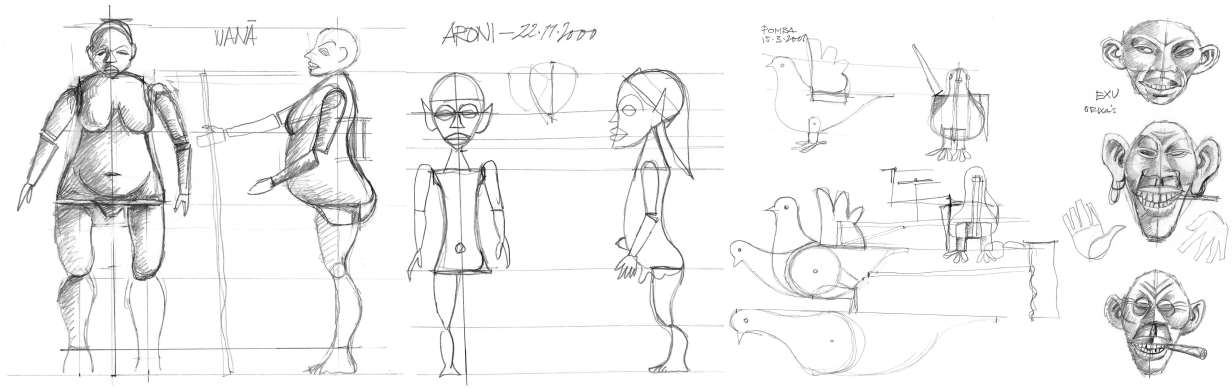
Álvaro Apocalypse se preocupou muito com a qualidade de movimentos e com a plasticidade dos bonecos de *Os Orixás*. Logo, conforme depoimento de Malafaia (2009, entrevista), o diretor levou o espetáculo na ponta do lápis:

> Ele desenhou os bonecos utilizando matrizes geométricas muito rigorosas, que trouxeram para eles uma qualidade de movimento muito bonita e eficiente. Do ponto de vista plástico — além dessa estrutura geométrico-mecânica que funciona muito bem, principalmente para os mecanismos de cintura que foram

[363] Fonte: Fotogramas meus do DVD *Os Orixás*. Florianópolis, setembro de 2010.
[364] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.

> bastante desenvolvidos nos bonecos dessa geração — o Álvaro recorreu a um processo desenvolvido desde o princípio, desde os primeiros espetáculos: de 1971, 1972 e 1973. A saber: *Saci*, *Reino Negro* e *A Bela Adormecida*. Esse processo, podemos assim dizer, foi a capacidade de interpretar as formas artesanais, as manifestações do artesanato, do folclore, do imaginário popular brasileiro e também de transpor essas formas, com adaptações de desenhos, para o universo do teatro de bonecos.

Esculturas africanizadas constituíram as principais matrizes geométricas em que Álvaro se baseou para desenhar e construir os bonecos/personagens de *Os Orixás*. Porém, bem mais cedo, no final da década de 1970, elas já tinham sido importantes para que o diretor realizasse os projetos e concebesse alguns personagens do espetáculo *Cobra Norato.* Em ambas as montagens, e evidentemente em outras, os desenhos, esboços e projetos para a construção de bonecos, de cenários e de figurinos fizeram-se constantes no trabalho desse artista.



Imagens 130 a 133: Esboços de Apocalypse: *Nanã*, *Aroni* (22/11/2000), *Pomba* (15/03/2001) e *Exu*.[365]

Quanto à manipulação, o ritmo da trilha sonora, recheada em instrumentos de percussão, impõe um ritmo mais acelerado. Álvaro denominou sua técnica de "manipulação tropical"[366], em que os manipuladores têm maior liberdade de movimento:

> Existe uma empolgação grande quando eles estão em palco, pois a música ajuda nesse sentido. Nós procuramos evitar ao máximo a participação do manipulador, só que em alguns momentos isso não é possível. Existe uma projeção do sujeito sobre o objeto.[367]

Os atores-manipuladores do *Giramundo* são experientes, hábeis e também muito sensíveis às possibilidades de deslocamentos e ações dos bonecos.[368] Eles conseguiram criar

[365] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.
[366] MARTINS, Alexandra. *"Os Orixás" homenageia cultura afro.* Tempo. Belo Horizonte, sexta-feira, 11 de maio de 2001. Magazine – Fim de semana. p. 13.
[367] *Id., ibid., loc. cit.*
[368] Ver relação dos atores-manipuladores no ANEXO G desta dissertação.

movimentos bastante limpos, quase naturalistas, e, ao mesmo tempo, propuseram quebras e síncopes na condução dos bonecos, que têm proporções bastante alongadas: entre nove e dez cabeças. Essa altura ajuda bastante os atores-manipuladores. Assim, cada boneco/personagem sugere um ritmo particular e em alguns momentos, principalmente os orixás, parecem escapar das mãos dos seus manipuladores, para adquirir vida própria. Finalmente, o "boneco de balcão, tal qual foi construído para *Os Orixás*, é uma máquina de manipular. Ele é um dos melhores bonecos de balcão, senão o melhor, que o *Giramundo* já construiu" (Malafaia, 2009, entrevista.).

3.3.1 Bonecos/personagens, orixás e seus símbolos

Retomemos, de imediato, o número dezesseis como a totalidade simbólica dos orixás antropomorfizados do *Giramundo*. São eles: Exu, Iansã, Iemanjá, Logum Edé, Nanã, Obaluaê, Oxalá, Oxossi, Oduduá, Ogum, Olokun, Orumilá, Orungã, Ossaim/Katendê, Oxum e Xangô. Destes, selecionarei para análise apenas quatro: Oxalá e Oxóssi (orixás masculinos), Iemanjá e Oxum (orixás femininos).

Com o intuito de mostrar a riqueza e diversidade simbólica das mitologias afro-brasileiras, Álvaro Apocalypse reconstituiu as características de cada um dos orixás representados no espetáculo, seguindo, à risca, a concepção da vestimenta, das armas e dos enfeites. Logo, "as contas, rendas e metais utilizados na confecção dos figurinos seriam originais do grupo [...] 'Estrela do Oriente'".[369]

Por sua vez, Dagoberto Silva (196-?), na obra *Magia e rituais de Umbanda*, nos mostra as principais características de alguns orixás da umbanda, que de certa forma são figurados nos rituais do *Estrela do Oriente*. Assim, apresento, a seguir, de acordo com este autor, uma compilação em forma de quadro contendo as relações dos orixás Oxalá, Iemanjá, Oxóssi e Oxum com certos elementos materiais e simbólicos que lhes são inerentes. Depois, exporei algumas imagens, em especial dos bonecos/personagens, que o *Giramundo* construiu acerca destes deuses. Em seguida, a partir do quadro e das imagens expostas, e também tecendo comparações com Berkenbrock (1997), Verger (2000), Prandi (2001) e Júnior (2006), realizarei uma análise iconográfica desses orixás, a fim de compreender como Álvaro Apocalypse aplicou estes elementos na concepção desses quatro deuses do panteão afro-brasileiro.

---

[369] MASCARENHAS, Rodrigo Guedes. *Giramundo resgata repertório de histórias.* Gazeta Mercantil, Minas Gerais. Belo Horizonte, quinta-feira, 03 de maio de 2001.

Orixá	Dias do ano	Dias da semana	Saudação (*oriki)*	Forma de apresentação	Animais	Aves
Oxalá	25 de dezembro[370]	Sexta-feira	Epa Babá	Oxalufan – velho ou Oxaguiã – moço	Cabrito branco	Pombos brancos (casal) Ou galo e galinha brancos (casal)
Iemanjá	31 de dezembro e 02 de fevereiro	Sábado	Odociaba – Odoyá	Adulta jovem	Cabra branca	Pombos brancos (casal) Ou galo e galinha brancos (casal)
Oxóssi	20 de janeiro	Quinta-feira	Okê caboclo – Okibambe	Adulto jovem	Cabrito vermelho	Galo carijó
Oxum	08 de dezembro	Sábado	Ora iê ieô	Adulta jovem	Cabra branca	Galinha de Angola

Orixá	Símbolos[371]	Ervas[372]	Pedras preciosas	Locais de atuação	Cores[373]	Frutas[374]
Oxalá	Oxalufã: cajado (paxorô); Oxaguiã: pilão	Tapete de Oxalá, alecrim florido, heliotrópio.	Diamante	Universal	Branco	Uva branca (tipo duro), frutas de cor clara
Iemanjá	Leque branco	Bori, alecrim, alfazema.	Água marinha	Mar	Prateado (semelhante à luz do luar sobre o mar)	Pera d'água
Oxóssi	Arco e flecha	Erva cidreira, cinamomo, espinheira santa.	Esmeralda	Mata	Verde	Frutas silvestres, manga espada
Oxum	Leque de latão	Manjerona, dinheiro em penca.	Topázio	Fontes, rios, regatos / Cachoeiras (em alguns rituais)	Azul	Banana, mamão.

Quadro 2: Relações dos orixás Oxalá, Iemanjá, Oxóssi e Oxum com certos elementos materiais e simbólicos. FONTE: SILVA, Dagoberto. *Magia e rituais de Umbanda.* Curitiba: A.M. Cavalcante & Cia Ltda, [196-?]. p. 38-45.

[370] Mesmo dia do nascimento de Jesus Cristo.

[371] "Nos candomblés cada Orixá tem símbolo próprio. O símbolo de um Orixá é usado, nos dias de festa e nas cerimônias importantes do culto, pelo médium incorporado com a entidade que o representa". (SILVA, 196-?, p. 41).

[372] "As ervas, na maioria das vezes, são usadas verdes. Considerando que ervas nativas de uma região nem sempre são encontradas em outra, devido às diferenças de clima, não se pode dizer que cada Orixá tenha uma só erva típica. Arruda e guiné, por exemplo, são aceitas por quase todos os Orixás". (*ibid*., p. 42).

[373] "Na nossa opinião, a cor representativa de cada Orixá deveria sempre acompanhar a cor predominante nas vibrações luminosas que irradiam as entidades que o representam. [...] Este é o critério mais seguido, se não levarmos em conta as pequenas variações que encontramos em vários terreiros". (*Ibid*., p. 43).

[374] "Com relação às frutas podemos dizer quase o mesmo que dissemos das ervas". (*Ibid*., p. 44).



Imagens 134 a 148: *Oxalá*, detalhe do rosto e do cetro do pai dos orixás; *Iemanjá*, e detalhe da coroa da rainha dos mares; *Oxóssi*, seu assentamento e detalhe do arco do caçador; a bela *Oxum* e detalhes dos seus paramentos.[375]

[375] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.

3.3.1.1 *Epa Babá*, Oxalá!

Oxalá, o filho de Olodumaré (o deus supremo), conforme Júnior (2006), seria a personificação terrena do Deus-Pai-Celeste (personificação cristã católica, creio):

> Dentre seus principais símbolos, está o "pano branco" que significa "existência indiferenciada" (a progênie no Aiê será, muitas vezes, simbolizada por pequenos objetos brancos, como descendentes-porções do branco de Oxalá). **Seu cajado, o *apaxorô***, foi utilizado para separar o Aiê do Orum [o céu dos deuses da terra dos humanos], após um sacerdote haver tocado o Orum "com as mãos sujas". As "águas de Oxalá" marcam o final-início do ano litúrgico nagô. Final-começo do tempo cíclico, do tempo circular que serve de mensuração e modelo ao tempo finito e linear dos entes. (JÚNIOR *apud* SILVA e FERNANDES, 2006, p. 28. Grifos meus.).

Oxalá, Obatalá[376], Orixalá ou Orinxalá, ora é considerado o pai de todos os orixás, ora é figurado como esposo de Nanã, sendo pai de Obaluaê e Oxumarê, e vez é trazido como marido de Iemanjá, tendo Xangô e Orumilá como filhos. Oxalá é o mais importante e o mais poderoso orixá do panteão afro-brasileiro, e é também, de acordo com Berkenbrock (1997), o deus mais cultuado do candomblé baiano. Assim, "[...] o Axé[377] de Oxalá é responsável por toda a criação. Por isso, Oxalá domina a criação como um todo, a vida e a morte".[378] Aliás, esta característica é tomada como fundamental na encenação do *Giramundo*, visto que Álvaro representa esse deus como o principal responsável pela gênese dos humanos. Outro caractere apontado por Berkenbrock (1997), e também por Júnior (2006), é a incorporação de Oxalá nos terreiros tanto na figura de um velho alquebrado e doente (Oxalufã) como numa figura jovem e viril (Oxaguiã). E é na primeira figura que Álvaro se espelha para criar o boneco/personagem *Oxalá*. Contudo, o *Oxalá* do grupo mineiro não é trazido como sendo um idoso prostrado e doente, mas sim como um jovem senhor, vigoroso, enérgico, ágil e dominador. Ademais, pela energia criacional masculina que carrega, *Oxalá* também conserva posição central no panteão do *Giramundo*.

Para melhor entendermos essas características, observemos uma passagem do texto de Álvaro Apocalypse:

> Oxalá dono da coisa sagrada.

---

[376] Obatalá, como é conhecido Oxalá em alguns países africanos, como, por exemplo, na Nigéria, em especial na cidade de Ife. "*Ọbatala* significa rei do grande pátio, *Ọba ila nla*, pois é o maior de todos". (VERGER, 2000, p. 425).

[377] "Força mística dos orixás; força vital que transforma o mundo" (PRANDI, *op. cit*,. p. 564).

[378] Berkenbrock, *op. cit*., p. 248-249. Contudo, como vimos nos mitos "Orinxalá cria a Terra" e "Obatalá cria o homem" (PRANDI, *op. cit*., p. 502-506) e no texto *Os Orixás*, de Álvaro Apocalypse, o orixá Oduduá é o responsável pela criação da Terra (*Ilê-Aiyê*), da água (*Olokun*), da terra firme (*Aganju*), do céu (*Ojo Orum*) e de *Okó* (a primeira cidade); enquanto Oxalá cria *Okikishi* (o sal da Terra: o Homem) e *Iyê* (a vida: Mulher)

Ele dá a quem tem e toma de quem não tem.
Ele dorme na casa e escora a porta com chumbo.
Oxalá, guerreiro cuja barba embeleza a boca.
Homem belo como a folha do egberi.
Orixá Okô que mata egum e come.
Pega a árvore e engole.
Obatalá pai de Xangô.
Obatalá pai de Orumilá.

Ele come mel, come com doçura.
Ele apaga a lâmpada e ilumina com o fogo de seus olhos fulgurantes.
Êpa Babá, Oxalá.[379]



Imagens 149 a 152: Bonecos/personagens: *Oxalá*, *Nanã* (uma de suas esposas), e seus filhos *Obaluaê* e *Oxumarê*.[380]

O *Oxalá/Oxalufã* de Apocalypse, além de ser figurado como um senhor juvenil e belo, se aproxima bastante de algumas representações de Jesus Cristo feitas em pinturas ao longo da história da arte, como, por exemplo, a *Última Ceia* (1497), de Leonardo da Vinci (1452-1519). Por sinal, "no candomblé baiano, Oxalá é identificado sincreticamente com Jesus Cristo (especialmente com o Senhor do Bonfim) [...]. Esta identificação colaborou para reforçar no Brasil a posição de primazia de Oxalá sobre os outros Orixás, bem como para o fato de que sexta-feira seja considerado o dia de Oxalá".[381] Logo, o diretor Apocalypse concebe *Oxalá/Oxalufã*, conforme notamos nas imagens 134 a 136: pele negra; barba e cabelos escuros — com alguns fios brancos, principalmente na barba —, e olhos pretos. Ele utiliza uma indumentária de cor branca, sendo que à altura do peito, do quadril e dos braços — por cima do figurino — observamos uma espécie de armadura estilizada de metal. Nesta armadura vemos diversos desenhos, como pombos (nos braços), espadas[382] e um sol (no quadril). À cabeça, traz uma coroa que imita o metálico, da qual pendem contas

[379] APOCALYPSE, Álvaro. *Os Orixás (2001)*. Museu Giramundo, 2010. p. 01.
[380] Fonte: GIRAMUNDO. *Arquivos: Baú e Os Orixás*. CD-ROM citado.
[381] Berkenbrock, *op. cit.*, p. 249.
[382] A espada também é um símbolo do Oxalá jovem.

esbranquiçadas que copiam diamantes, pedras preciosas favoritas desse deus. Em sua mão esquerda notamos o *apaxorô*, cajado mágico de metal prateado que, no espetáculo *Os Orixás*, metaforicamente, faz tremer as montanhas e separar a terra do céu. Por fim, no "terreiro" do *Giramundo*, este boneco/personagem age descalço, apoiado em seu cajado.

3.3.1.2 *Odociaba*, Iemanjá!

Esse é o *oriki* (saudação) de Iemanjá[383], mãe das águas salgadas, rainha e sereia do mar. "Mãe dos seios lacrimosos",[384] que deu origem aos oceanos. Mãe de cujos ventres inchados nasceram os orixás. Nos mitos, por vez é esposa de Ogum, ora é a mulher de Oxalá e ora é filha do casamento entre Oxalá e Oduduá. Mitologicamente, e também no texto de Álvaro Apocalypse, Iemanjá foi desposada por seu irmão Aganju, cujo matrimônio gerou Orungã. Depois, violentada pelo filho Orungã concebeu os outros orixás.

De acordo com Júnior (2006), o simbolismo dessa deusa se relaciona às conchas e pedras marinhas, ou seja, ao mar. E em suas indumentárias estão incluídas "a coroa prateada e o *abebê*, espécie de leque ou espelho, no centro do qual figura um peixe [...]. Suas cores são o branco-incolor e diluições do preto, como o azul celeste ou verde água marinha".[385]

E ao mar, nos dias festivos de 31 de dezembro e 02 de fevereiro, "são lançados espelhinhos, vidrinhos de perfume, batom, flores, etc. como oferenda a Yemanjá [*sic*] e ao mesmo tempo sinais de sua beleza. E as pessoas que lançam essas oferendas desejam alcançar amor e sorte".[386]

Ainda em relação à simbologia marítima, a "sereia é uma imagem comumente associada à Iemanjá, considerada pelos estudiosos como a absorção de uma influência européia".[387] Aliás, Álvaro Apocalypse, na cantiga 6 ("Iemanjá") da trilha sonora do espetáculo *Os Orixás*, aponta para essa associação e também para a combinação de um mito de Iemanjá com a lenda da Mãe d'Água: "[...] Mãe d'Água o seu canto é bonito. É bonito o canto de Iemanjá. [...] Faz até o pescador chorar. Quem ouvir a Mãe d'Água cantar vai com ela para o fundo do mar [...]. Rainha das ondas, Sereia do mar [...]".[388] Por fim, Prandi (2001)

---

[383] Iemanjá ou Yemanjá: derivação de "ye-omo-eja ou de Yeyé-omo-já, cujo significado é: 'mãe dos filhos peixes' ou 'mãe, cujos filhos são peixes'". (BERKENBROCK, *op. cit.*, p. 236).
[384] Junior, *op. cit.*, p. 27.
[385] *Ibid*., *loc. cit.*
[386] Berkenbrock, *op. cit.*, p. 237.
[387] Junior, *op. cit.*, *loc. cit.*
[388] Cantiga 6: Iemanjá. Tempo: início da faixa 3 da trilha de *Os Orixás*. No Capítulo I, ao analisar a iconografia do boneco/personagem *Mãe d'Água*, do espetáculo *Um Baú de Fundo Fundo*, examinei mais detalhadamente essa lenda.

narra esse mito, em que a ação de Iemanjá afogar homens se aproximaria às mesmas ações da Sereia e da Mãe d'Água:

> Iemanjá é dona de rara beleza
> e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes.
> Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar
> e veio à terra em busca do prazer da carne.
> Encontrou um pescador jovem e bonito
> e o levou para seu líquido leito de amor.
> Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro,
> mas o pescador era apenas um humano
> e morreu afogado nos braços da amante.
> [...] E assim acontece sempre, toda noite [...].[389]

Entrementes, Álvaro também representa Iemanjá espelhada em sua função materna: uma mulher adulta jovem, com seios salientes que denotam sua fertilidade. Além disso, no espaço de encenação de *Os Orixás*, a bela e negra Iemanjá é trazida tanto no fundo do mar, circundada por peixes coloridos, quanto no terreiro, onde, descalça e ao ritmo de tambores, dança interpretando o movimento das águas agitadas. Essa rainha, cuja coroa prateada lhe ornamenta a cabeça, traja um vestido branco, por sobre o qual notamos um tecido azul que se estende até a coroa. Desta, pendem contas azuladas que imitam suas pedras preciosas prediletas: águas marinhas.

Para finalizar a análise de Iemanjá, Verger (2000, p. 33), refletindo sobre os paramentos dessa divindade, aponta que "[ela] traz um leque e usa pulseiras de metal prateado". As pulseiras encontram-se presentes na deusa figurada pelo *Giramundo*. Contudo, o *abebê* ou leque não é representado pelo grupo mineiro.

3.3.1.3 *Okê caboclo, Okibambe,* Oxóssi!

"*Okê Arô*",[390] Odé. O orixá Oxóssi,[391] cuja flecha nunca falha, é a reencarnação do caçador Odé. Nos mitos prandianos Oxóssi é irmão do guerreiro Ogum, com quem aprendeu a arte da caça, amante/esposo de Oxum, com quem aprendeu as artimanhas do amor, e pai de Logum Edé, fruto do amor que voa de Oxóssi para Oxum. "Nas noites enluaradas, [Oxóssi] dança com a belíssima princesa negra Oxum Panda nas clareiras das matas, nas proximidades

[389] "Iemanjá afoga seus amantes no mar". (PRANDI, *op. cit.*, p. 390).
[390] *Oriki* apresentado por Apocalypse (2010, p. 27).
[391] O nome *Ọsosi*, de acordo com Verger (2000, p. 208), provém dos termos bantos céu, acima (*oso*) e terra (*si*).

dos rios".[392] Além do mais, por meio do ofício da caça, que segundo Berkenbrock (1997) era imprescindível para a alimentação dos indivíduos de algumas sociedades africanas, Oxóssi "entra em contato com o mato e suas plantas e também com seu Orixá, Ossaim. Orixá este que conhece a força das plantas".[393] E por causa desse contato, Oxóssi também sabe os segredos das plantas e da força de cura das ervas. Diga-se de passagem, as ervas favoritas desse orixá, além das relatadas no quadro anterior — em que se encontram figuradas as relações dos orixás com os elementos materiais —, de acordo com Apocalypse (2010, p. 28), são: "caapeba, cabelo de milho, capim santo, erva cidreira, cipó-caboclo, [...], cipó-camarão, cipó-cravo, côco de iri, erva curraleira, folha de goiabeira, guaco, guanxuma, guiné caboclo, alfazema de caboclo, [...], jaborandi, jacatirão, jurema e pitangatuba". Com um feitiço feito pelo orixá Ossaim, a partir dessas ervas, Oxóssi encantou-se e para sempre ficou na floresta.

Quanto aos valores simbólicos do orixá patrono dos caçadores, Júnior (2006, p. 26), declarou que:

> Oxóssi está relacionado à terra virgem, às profundezas da mata intocada, habitada por seus animais. Porta o arco e flecha, assim como o iruquerê, instrumento feito com o pêlo de animais, que serve para espantar espíritos que vagam pela noite. Também porta um chifre de touro, símbolo da abundância e do elemento procriado, que utiliza para comunicar os mundos (aiê e orum). Sua cor é o azul claro.

Esse autor apresenta o azul claro como cor símbolo de Oxóssi. No entanto, nos rituais da umbanda — como podemos observar no quadro anterior —, e também no espetáculo *Os Orixás*, Oxóssi — um adulto jovem e negro —, traja um figurino verde. Aliás, André Sarturi, filho-de-santo do *Ilê Axé Oiá Oriri*, de Curitiba (informação verbal), afirma que a indumentária desse orixá na umbanda é verde e no candomblé é azul.

Álvaro Apocalypse, por sua vez, além de trazê-lo com a indumentária verde, a cor da esmeralda, como notamos nas imagens 141 a 144, também confecciona para o boneco/personagem *Oxóssi* um arco e flecha (*ofá*)[394] — com o qual mata a serpente Oxumarê —, o iruquerê[395], um espanta mosca que tem em sua extremidade um tipo de pelo animal; um chapéu ou boina marrom; um par de sandálias também dessa cor, que protege os pés do caçador dos perigos das matas; e, por fim, um embornal, onde guarda pequenas caças como,

[392] Junior, *op. cit.*, p. 26.
[393] Berkenbrock, *op. cit*, p. 241.
[394] "Arco e flecha; ferramenta de Oxóssi". (PRANDI, *op. cit.*, p. 567).
[395] "Iruquerê: espanta-mosca feito com rabo de cavalo ou outro animal, usado por reis africanos como símbolo de poder e por alguns orixás, especialmente Oiá e Oxóssi". (*Ibid*., p. 566-567).

por exemplo, pássaros, galos carijós e codornas.[396] Logo, todos esses adereços sugerem funções ligadas à caça, ao contato do caçador com a terra, com elementos da natureza e com o sangue, tanto dos animais caçados quanto dos oponentes abatidos em disputas territoriais, em guerras e também o sangue dos traidores, como o do próprio irmão.[397] Na parte superior do antebraço de Oxóssi vemos um bracelete que contém espécies de nozes de dendê, ou seja, alguns *odus*[398] ou búzios do tabuleiro de Ifá.

Sobre a coreografia de Oxóssi, Verger (2000, p. 208) diz que a sua dança "imita a caça, a perseguição aos animais e o disparo da flecha". No terreiro de *Os Orixás*, a coreografia de Oxóssi se dá mais ou menos assim: vez ele baila olhando para o chão, mexendo os braços como se quisesse separar as diferentes folhas que cobrem a terra, vez o orixá salta e olha tanto para o céu quanto para os lados, como que procurando a sua caça, e, finalmente, o rei dos caçadores agita o seu iruquerê, demonstrando o seu poder e também espantando os espíritos e os insetos que o incomodam.

Para terminar a análise iconográfica de Oxóssi, apresento textos de algumas de suas louvações (*oriki*), de acordo com Verger (2000, p. 211):

> Caçador que combate e corre atrás do malfeitor.
> Ele não é vigoroso, mas é inteligente.
> O caçador não atira na corça morta.
> Ele se senta no campo de outro.
> O caçador olha-me e sinto medo.

3.3.1.4 *Ora iê ieô,* Oxum!

Filha de Iemanjá e Oxalá, por vezes retratadas como esposa de Oxóssi e em algumas ocasiões é reconhecida como uma das esposas de Xangô. Oxum é a mais bela de todos os orixás femininos e também a mais sedutora e vaidosa. Frequentemente usa de sua beleza negra para conquistar o amor, a admiração e as riquezas dos outros orixás. Ela é uma amante ardorosa. Persuasiva, essa deusa tem uma dança sensual capaz de atrair os homens e orixás mais espertos, como Exu, e também os corações mais duros, como o de Ogum:

> [...] Assim, Oxum entrou no mato e se aproximou do sítio onde Ogum costumava acampar. Usava ela tão-somente cinco lenços transparentes presos à

---

396 "[...] Oxóssi caçou outra codorna, guardando-a no embornal [...]". (*Ibid.*, p. 118).
397 "Odé mata o irmão que trai os seus segredos". (*Ibid*., p. 122).
398 "*Odu*: signos do oráculo iorubano, formados de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente. O odu é obtido ao acaso, pelo lançamento de dezesseis búzios, dezesseis cocos de dendê, ou pela cadeia de adivinhação de Ifá. [...] Odus são divindades enviadas por Orunmilá [ou Ifá] para ajudar os homens". (*Ibid*., p. 567).

> cintura em laços, como esvoaçante saia. Os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador. Ogum foi imediatamente atraído [...].[399]

Ademais, ela fascina até as mulheres: "Oxum seduz Iansã".[400] Oxum, como outros deuses afro-brasileiros, é passível dos mais diversos sentimentos: amor, ciúme, inveja, ódio, vingança, piedade, etc. Enfim, ela tem o poder de se transformar em peixes e aves, como pombos, e também de fazer milagres: "Oxum leva ebó ao Orum e salva a Terra da seca".[401]

Na África, Oxum era o orixá do rio Oxum. Contudo, no Brasil, ela não se identifica com nenhum rio em específico, mas com os rios e a água doce em geral: fontes, regatos, cachoeiras, lagos, etc. E pelo motivo de a água ser elemento essencial para o surgimento da vida, "Oxum é também o orixá da fertilidade e da reprodução. A gravidez e os bebês estão sob a proteção dela, bem como pássaros e peixes".[402]

Júnior (2006), diz que Oxum é figurada ora como negra jovem vaidosa, lavando suas pulseiras, ora como velha bruxa. Sobre isto, Prandi (2001) contribui com um mito:

> [...] Todos os dias Oxum ia à lagoa se banhar; todos os dias ia polir suas pulseiras, seus *indés*; todos os dias lavava na lagoa seu *idá*. [...] Caminhava nua, esperando pelo homem que viria um dia expiar sua exuberância. [...] Tanto foi Oxum à *ossá* que as pedras se gastaram com seu caminhar. Viraram seixos rolados pelo tempo, modelados e alisados sob os pés do orixá. Aí um dia aproximou-se da lagoa um belo caçador e Oxum logo por ele se enamorou. [...] O caçador perdidamente enamorou-se de Oxum, não via o rosto dela, encoberto pela cascata de contas que escondia sua face do olhar dos curiosos, mas podia antecipar sua formosura. [E] as contas que lhe cobriam o rosto voaram com o vento e a face de Oxum se descobriu para ele. Terrível surpresa! [...] Oxum não sentira passar o tempo que foi necessário para rochas brutas transformarem-se em seixos rolados, Oxum, sim, Oxum estava velha. Muito velha. Muito feia. [...] Assustado e ofendido pelo espetáculo, ferido pela decepção, temeroso da feia visão, gritou o caçador: "É a mulher-pássaro, a velha feiticeira! É a terrível mulher-pássaro, Ia Mi Oxorongá!". [...] "Preciso ir à aldeia avisar a todos [...]". [...] Oxum não podia deixar a aldeia saber desse segredo. [...] Oxum matou o caçador com seu *idá* e depois lançou-se atormentada ao lago. E [...] se transformou num peixe [...].[403]

A correlação entre a fecundidade, jovem em idade fértil, e a bruxa, velha infértil, suscita a antítese vida e morte, características essas que acompanham o *mythos* (Junior, 2006, p. 27) de Oxum.

---

[399] *Ibid*., p. 322.
[400] Prandi, *op. cit*., p. 325.
[401] *Ibid.*, p. 339.
[402] Berkenbrock, *op. cit*., p. 239.
[403] Prandi, *op. cit*., p. 329.

Simbologias outras dessa entidade, pela visão do candomblé, são as cores amarela e vermelha. O amarelo é a cor do ouro e do bronze e sugere riqueza. Já o vermelho, no contexto mitológico de Oxum, liga-se ao sangue menstrual, caráter da fertilidade da mulher. Porém, somente o amarelo foi o tom escolhido por Álvaro Apocalypse para pintar o vestido, a coroa, as contas do rosto, os braceletes e também os paramentos de Oxum. Aliás, de modo semelhante à Iemanjá, Oxum porta um *abebê*, "leque de metal; ferramenta dos orixás femininos".[404] E de forma parecida a Oxóssi, ela traz, nos antebraços, braceletes com *odus*. Ademais, como foi observado nas imagens 145 a 148, o espelho é outro paramento acrescido pelo diretor do *Giramundo* à jovem, bela e vaidosa Oxum. Enfim, coreograficamente, essa deusa não dança no terreiro do espetáculo *Os Orixás*, mas movimenta-se, descalça, com graciosidade: abanando a todo o momento o seu leque, olhando-se a toda hora no espelho e sacudindo lentamente as suas ricas pulseiras.

Em suma, vimos que Álvaro Apocalypse valeu-se de diversas representações culturais afro-brasileiras (tais como mitos, ritos, simbologias, cantigas, ritmos e toques de atabaques e também de coreografias dos orixás), para a composição dos múltiplos elementos cênicos da montagem *Os Orixás* (2001). A saber: texto, trilha sonora, bonecos/personagens, indumentárias, paramentos, adereços e cenários. Ademais, notamos, do mesmo modo, que o diretor precisou de ampla leitura, pesquisa e, possivelmente, de muitas imersões nos cultos do terreiro do *Grupo Estrela do Oriente*, para conceber este espetáculo. Por fim, Apocalypse, nessa montagem — e de maneira semelhante em outras —, ultrapassou o campo da direção, atuando também como dramaturgo, projetista, bonequeiro e, em especial, como pesquisador. Ou seja, ele, quase que igualmente aos orixás, esteve onisciente e onipresente em boa parte dos processos criativos desse trabalho, que é, sem dúvida, uma importante contribuição às culturas afro-brasileiras contemporâneas.

[404] *Ibid*., p. 563.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os seus 40 anos de existência e de atividades, o *Giramundo* montou 33 espetáculos, participou de inúmeros festivais de teatro e de exposições, tanto no Brasil, quanto no exterior, e também ministrou variados cursos e oficinas. Por isso, dentre outros motivos, tornou-se uma importante instituição artístico-cultural e educativa, formada pelo eixo teatro-museu-escola: *Giramundo Teatro de Bonecos*, *Museu Giramundo* e *Escola Giramundo*. Assim, o grupo mineiro foi reconhecido, em 2005, pelo seu valor cultural significativo e simbólico, conforme o ofício 550/04 da Promotoria de Justiça de Defesa do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural da Comarca de Belo Horizonte e da Coordenação do Grupo Especial das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural das Cidades Históricas de Minas Gerais – GEPPC (*ID 213.979 – Relatório Cultural Grupo Teatro de Bonecos Giramundo*, vide referências bibliográficas), como *Patrimônio Cultural Mineiro* com relação aos modos de fazer e pelas formas de expressão cênica. Foi declarado também como *Patrimônio Cultural Imaterial* em nível nacional, pelo Ofício ou Modo de Fazer Bonecos. Já o museu, que tem mais de 850 bonecos, tornou-se *Lugar de Memória*. E os bonecos, bens móveis de valor cultural, foram considerados como *Patrimônio Cultural Municipal e Estadual* de Minas Gerais.

Quanto a *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*, também possuem significativos valores culturais, simbólicos e materiais. Além disso, são inúmeras as representações culturais presentes nos suportes (textos, personagens e trilhas sonoras) desses espetáculos. Em *Um Baú de Fundo Fundo*, objeto de análise do primeiro capítulo, no qual apresentei os conceitos de representação, culturas no plural e iconografia, notei — no texto e na trilha sonora do espetáculo — a figuração escrita e oral do modo de falar (como a utilização de diminutivos e de metonímias), de pensar e de viver típicos das populações de Minas Gerais: as mineirices e mineiridades. Do mesmo modo, percebi, no fundo do *Baú*, críticas à ditadura militar brasileira e às censuras e cortes impostos ao texto pela *Divisão de Censura de Diversões Públicas* do *Departamento de Polícia Federal* do Estado de Minas Gerais. Além do mais, nesta peça encontrei figurações de músicas do cancioneiro popular que se encontram entranhadas no imaginário de muitos brasileiros, de modo especial dos mineiros: cantigas de roda (*Ciranda Cirandinha* e *Fui à fonte do Tororó*); canção de trabalho (tema do *Barranqueiro*, pescador do rio São Francisco); músicas sentimentais (*Se a perpétua cheirasse* e *Menina dos Olhos d'água*); canção de diversão (*Não sei se é fato ou se é fita*);

cantiga satírica e/ou de desafio (*Joguei meu chapéu pra riba*); música brejeira, de conteúdo malicioso (*Pereré como é que fica*); e também uma *Congada* tradicional, que, oralmente, é transmitida de pai para filho. Enfim, dentre os principais bonecos/personagens dessa peça observei: uma figura lendária (*Mãe d'água*), um fantasma (*Pano-de-prato*), uma contadora de "causos" e de histórias (*Vovó*), vários caipiras (*Pescador*, *Sanfoneiro*, *Moça-de-fitas* e casal de namorados da pracinha), artistas do cancioneiro popular (*Congadeiros*), personagens representantes da repressão militar (*Delegado* e *Soldado*) e um palhaço que sugere a liberdade de pensamento e de expressão (*Libório*).

Já no *Cobra Norato*, espetáculo que constituiu o objeto de estudo do segundo capítulo, os artistas do *Giramundo*, principalmente Álvaro, Teresa e Madu, exaltaram o Brasil e as brasilidades. Também aprofundaram seus interesses em relação às culturas mestiças nacionais (fusões entre saberes e práticas indígenas, africanas, afro-brasileiras e européias) e — para a elaboração/construção de alguns bonecos/personagens deste espetáculo, como, por exemplo, *Cobra Norato* índio, *Cobra Norato* híbrido, *Tatu* gente e *Casais de bailarinos de cerâmica* — hibridizaram formas do artesanato brasileiro (cerâmicas do Vale do Jequitinhonha mineiro e licocós carajás do Norte e Centro-Oeste do Brasil) com formas e idéias artísticas de vários países: pinturas e esculturas renascentistas européias; e cerâmicas, esculturas e máscaras africanas. Além do mais, o espetáculo traz figurações de personagens e criaturas que habitam a imaginação dos brasileiros, em particular dos nortistas, como os mitos da Cobra Norato e do Saci-Pererê e as lendas da Cobra Grande e da Boiúna. Ainda em relação aos bonecos, importa mencionar o sincrético *Pajé* e a *Filha da Rainha Luzia* (representante do continente europeu) que se casa com o *Cobra Norato* mestiço (que figura o elemento nacional). Aliás, as categorias conceituais mestiçagem, mestiço, hibridismo e sincretismo — extraídas de Gruzinski (2001), Canclini (2008) e Paiva (2001 e 2002) — foram examinadas e confrontadas com a iconografia de alguns desses bonecos/personagens. Em termos de folguedos, notei a quadrilha do norte de Minas e do Norte e Nordeste do Brasil, com suas comidas (tacacá e farinha) e bebidas típicas (xiribita e tiquira). Sem demora, no texto de *Cobra Norato*, apontei vários regionalismos lingüísticos e modos de falar característicos dos habitantes do Amazonas. Da mesma forma, deparei-me com superstições e crenças populares; causos de botos; histórias de serpentes, de jacarés, de onças, de aves e de plantas amazônicas; e, novamente, com as censuras. Por outro lado, na trilha sonora dessa peça, também ouvi cantigas importantes do nosso cancioneiro, como uma espécie de toada ou acalanto (?) (tipo *Boi da cara preta*); um chorado na viola (*Angelim Folha Miúda*); uma canção religiosa (*Ave Maria, mãe de Jesus*); vários sons que sugerem o mundo fantástico e fabuloso da floresta

amazônica (como os cantos do *Mapinguari*, monstro antropófago); instrumentos musicais que imitam os ritmos e timbres de instrumentos indígenas (maracás, juruparis e tambores); e ruídos, cantos e sibilos diversos oriundos do interior das matas e das profundezas dos rios e lagos amazônicos.

Por fim, em *Os Orixás*, espetáculo estudado no terceiro capítulo, o *Giramundo* celebrou a riqueza das culturas afro-brasileiras: hábitos e costumes, músicas, danças, religiões e linguagens. Além do mais, se apropriou de aspectos artístico-culturais, ritualísticos e mitológicos do culto aos orixás para montar esse espetáculo. Aqui, encontrei a representação de um verdadeiro panteão de deuses afro-brasileiros: *Oxalá, Oxóssi, Ossaim, Iemanjá, Oxum, Xangô, Oxumarê, Iansã, Nanã,* e assim por diante. De quatro bonecos/personagens (*Oxalá, Oxóssi, Iemanjá* e *Oxum*), extraí uma amostragem representativa da beleza e riqueza dos paramentos, indumentárias, armas e jóias utilizadas pelos deuses afro-brasileiros, assim como das gestualidades recorrentes em suas danças e, igualmente, de suas relações com os dias do ano, dias da semana, com os animais, ervas, frutas e pedras preciosas. Já a dramaturgia textual de Álvaro Apocalypse conta sobre as origens, lendas, paixões e ritos de alguns desses orixás. Com o texto *Os Orixás*, um dos elementos-chave da encenação homônima do *Giramundo,* o grupo recria e representa uma coleção de dezenas de mitos afro-brasileiros. Por sua vez, na trilha sonora dessa encenação — que foi gravada ao vivo num terreiro sincrético de Belo Horizonte, e por isso ela colore ritualisticamente o trabalho —, ouvi cantigas, ritmos e instrumentos (como sinetas de percussão e atabaques), ora da umbanda, ora do candomblé, vez da umbanda e do candomblé. Mais adiante, escutei canções mistas, combinatórias e sincréticas oriundas do choque entre cultos afro-brasileiros com práticas e crenças cristãs, ameríndias e espíritas. Finalmente, a partir dessas cantigas, aprofundei o conceito de sincretismo religioso.

Pelo exposto, as três montagens citadas possuem inestimáveis valores artístico-culturais, representativos, estéticos e até mesmo didáticos. Didáticos porque, a partir de suas representações, compreendemos um pouco melhor acerca do lugar onde vivemos, sobre as nossas identidades, nossas práticas e costumes e também sobre os nossos patrimônios, sejam eles simbólicos e/ou materiais, sejam eles naturais: ecológicos. Contudo, estas não são importâncias exclusivas de *Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato* e *Os Orixás*. Vários outros espetáculos do *Giramundo* também tratam de fenômenos culturais, identitários, históricos, políticos, antropológicos e até mesmo ecológicos do Brasil. Logo, são objetos interessantíssimos para futuras pesquisas acadêmicas ou artísticas: *Aventuras no Reino Negro* (1972), *Saci Pererê* (1973), *Auto das Pastorinhas* (1984), *O Guarani* (1986), *Tiradentes*

(1992), *A Redenção pelo Sonho* (1998) e *A Coleção Miniteatro Ecológico* (*O Aprendiz Natural*, 2002; *Mata Atlântica*, 2003; *Cerrado*, 2003; *Amazônia*, 2006; e *Caatinga*, 2006). Assim, a tríade de espetáculos que nesta dissertação foi estudada constitui apenas um singelo recorte, mas considerável, de tais fenômenos brasileiros.

De modo semelhante, recortes e escolhas foram imprescindíveis para um estudo iconográfico mais aprofundado de certos bonecos/personagens representados nesta dissertação. Por isso, muitas personagens foram preteridas, mas não esquecidas. No espetáculo *Cobra Norato*, por exemplo, outros bonecos/personagens também poderiam ser analisados à luz do hibridismo e da mestiçagem. Por um lado, as misturas entre formas artísticas são evidentes nos *Índios Mascarados* e nas três índias (*Índia 1*, *Índia 2* e *Índia 3*). Por outro lado, a miscigenação étnico-cultural encontra respaldo nas representações da *Joaninha Vintém* e das *Mulheres da Roda de Mandioca*, personagens baseadas na cerâmica do Mestre Vitalino de Caruaru, Pernambuco. Já em *Os Orixás*, as estátuas, as cerâmicas, os espíritos, as figurações humanas, animalescas e o Saci (*Aroni*), são igualmente interessantes para os estudos culturais.

Quanto aos textos, com exceção de *Os Orixás*, em que quase todas as vinte e sete cenas foram examinadas — a fim de deduzir os mitos nelas figurados, para depois os comparar com mitologias narradas por Prandi (2001) —, realizei vários recortes ao longo dos outros dois textos abordados. Isto também se passou com trechos das três trilhas sonoras analisadas. Porém, creio ter selecionado as passagens mais relevantes, tanto dos textos quanto das trilhas, para que o leitor/ouvinte tenha uma amostragem diversificada das principais representações culturais nelas contidas. Enfim, no caso específico do texto de *Cobra Norato*, o confrontei com o texto original, quer dizer, com o poema homônimo de Raul Bopp, para compreender os métodos de adaptação do diretor Álvaro Apocalypse.

O objetivo fundamental desta pesquisa era analisar as representações culturais presentes nos textos, personagens e trilhas sonoras (tríade de suportes) dos espetáculos *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*. Esse objetivo foi alcançado. Não obstante, em termos teatrais, vale lembrar que não devemos limitar a encenação giramundiana, ou de qualquer outro grupo de teatro de formas animadas, somente a essa tríade. Existem outros elementos que podem ser considerados numa encenação, principalmente do teatro de animação. Por isso, é necessário atentar a novos horizontes.

Finalmente, acredito que esta dissertação contribui para questões culturais e teatrais que atualmente se discutem na academia brasileira, em especial nas áreas do Teatro de Formas Animadas, da História Cultural e da História Social da Cultura. E ainda auxilia na divulgação

de teorias e conceitos que vêm se consolidando por meio de publicações ligadas a esses campos de conhecimento. Além do mais, esse trabalho também se presta tanto à valorização quanto à propagação das representações culturais e manifestações artísticas encontradas nos três espetáculos examinados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Cíntia Regina de; COSTA, Felisberto Sabino da. **A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior.** In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação.** São Caetano do Sul: FAPESP (Ateliê Editorial), 1997.

_____ **Teatro de Formas Animadas**: máscaras, bonecos, objetos. 3. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

AMARAL, Aracy A. **Brasil**: Del Modernismo a la Abstracción, 1910-1950. In: CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.* Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. **Saci-Pererê**: uma alegoria mestiça do sertão. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, C. M. J. (Orgs.). **O trabalho mestiço:** maneiras de pensar e formas de viver; séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Mario de. **Entrada de "Macunaíma"**. In: **Revista de Antropofagia**, 1ª e 2ª "Dentições", 1928-1929. São Paulo: CLY – Cia Lithographica Ypiranga, 1976.

_____ **Macunaíma, um Herói sem caráter.** Livro completo [pdf], 142 páginas. Arca Literária. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/63355691/7d9f6bee/Mario_de_Andrade_-_Macunaima___Livro_Completo.html>. Acesso em: 30 set. de 2010.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofago.** In: **Revista de Antropofagia**, 1ª e 2ª "Dentições", 1928-1929. São Paulo: CLY – Cia Lithographica Ypiranga, 1976.

ANUNCIAÇÃO, Miguel. Hoje em Dia. Belo Horizonte, quinta-feira, 26/02/2004. Caderno Cultura.

APOCALYPSE, Álvaro. **Cobra Norato**: roteiro de luz [197-?]. Belo Horizonte: *Museu Giramundo*, 2009.

_____ **Cobra roteiro** [Glossário]. Disponível em: *Giramundo Teatro de Bonecos***.** Coordenação de projeto de Fernando Pedro e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física.

_____ **Dramaturgia para a nova forma da marionete.** Texto produzido sob os auspícios da Bolsa VITAE. Realização: EAM **—** Escola das Artes da Marionete **—** *Giramundo Teatro de Bonecos*, Belo Horizonte: [s.n.], [199?].

_____ **Oficina de Teatro de Bonecos** – um método como os outros. In: REVISTA MAMULENGO nº 10. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Presidente: Fernando Augusto Santos; Vice-Presidente: Humberto Braga; Secretário:

Fernando Melo; Tesoureiro: Nilson Moura. Editores: Vanêde Nobre e Sylvia Heller. Recife (?): jul. 1981.

_____ **Memorial** (memórias recentes de um velho louco por desenho). Belo Horizonte: [s.n], 1981.

_____ **Os Orixás (2001).** Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2010.

_____ **Os Orixás (2001)** – Roteiro com marcações de luz. Texto: Álvaro Apocalypse. Consultoria: Henrique (Tateto Kitulangê). Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2010.

APOCALYPSE, Álvaro; MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua. **Um Baú de Fundo Fundo**: peça para teatro de bonecos (texto datilografado). *Giramundo Teatro de Bonecos*: Lagoa Santa, 1974.

APOCALYPSE, Beatriz. **A era Beatriz Apocalypse no Giramundo: remontagem de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás.** Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 22 de jul. de 2009. Entrevista não-publicada.

APOSTILA. **Teatro Giramundo**: Projeto principal: conclusão das obras do Teatro/Escola *Giramundo*. Belo Horizonte: 198?

ATINÚKÉ: A Cerimônia de Batismo, Nomes Yorùbá e a Concepção da Morte na Cultura Yorùbá. (Artigo). Belo Horizonte: Instituto de Arte e Cultura Yorùbá, 2009.

AVELLAR, Marcelo Castilho. **"Cobra Norato" melhora com o tempo.** Estado de Minas, Belo Horizonte, quarta-feira, 10 de fevereiro de 1993. Segunda seção, Artes Cênicas.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BANDEIRA, Manuel. **Convite aos antropofagos**. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição fac-similar da Revista Literária publicada em São Paulo **—** 1ª e 2ª "Dentições" – 1928-1929. São Paulo: CLY **—** Cia. Lithographica Ypiranga, 1976.

BARROS, José Márcio. **Duas ou três questões sobre o olhar**. Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural (2005). Módulo: Cultura e Mundo Contemporâneo – José Márcio Barros. Belo Horizonte: [s.n], 2005. 32 p. Apostila.

BARROSO, Fabiano. **Álvaro Apocalypse**: Obra e Eternidade. Belo Horizonte: [s.n.], 2008.

BELTRAME, Valmor Nini. (sem título). Informação escrita encontrada no Projeto (*Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos: Um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás*) apresentado como requisito para o Exame de Qualificação de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Poéticas Teatrais. Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Co-orientadora: Profa. Dra. Vera Collaço. Comissão Examinadora de Qualificação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (Orientador/UDESC), Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (Membro/UDESC), Prof. Dr. Eduardo França Paiva (Membro/UFMG) e Prof. Dr.

Luiz Felipe Falcão (Suplente/UDESC/UFSC). Mestrando: Luciano Flávio de Oliveira. Florianópolis: PPGT/UDESC, 02 de set. 2010.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás**: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BOPP, Raul. **Cobra Norato.** Ilustrações de Poty. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BRESCIANI, Maria S. M. **Cultura e História**: uma aproximação possível. In: PAIVA, Márcia de (coord.); MOREIRA, Maria Ester (coord.). **Cultura. Substantivo Plural.** Curadoria do ciclo de palestras Luiz Costa Lima - Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996.

BURITY, Joanildo A. (org.). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

BUSS, Alcides. **Cobra Norato e a especificidade da linguagem poética.** Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

CAMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____ **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____ **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARLOS, Helvécio. **Álvaro Apocalypse aprofunda sua pesquisa sobre a brasilidade e mergulha nos mitos e na religiosidade africana para criar 'Orixás', o 30º trabalho do grupo Giramundo.** Estado de Minas. Belo Horizonte, Terça-feira, 08 de maio de 2001. Em Cultura.

CARVALHO, Alexandre Magno Teixeira de. **O sujeito nas encruzilhadas da Saúde:** um discurso sobre o processo de construção de sentido e de conhecimento sobre sofrimento difuso e realização do ser no âmbito das religiões afro-brasileiras e sua importância para o campo da Saúde Coletiva. 2004. Tese (Doutorado em Ciências/área de Saúde Pública). Escola Nacional de Saúde Pública. Rio de Janeiro, 2004. 340 f. Disponível em: < http://bvssp.icict.fiocruz.br/pdf/carvalhoamtd.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2010.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuel a Galhardo. 2. ed. Coleção Memória e Sociedade. Lisboa: DIFEL, Difusão Editorial, 2002.

"COBRA Norato" de Beleza Amazônica. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1979.

COBRA Norato. DVD, 1 unidade física. Filmagem provavelmente realizada por Bruno Vasconcelos no Teatro Giramundo (hoje demolido). Belo Horizonte: 03 de março de 2002. Imagens capturadas de VHS, editadas e salvas em DVD por Rogério Sarmento. *Museu Giramundo*, setor de audiovisual. Belo Horizonte: junho de 2009.

COLLAÇO, Vera. **Teatro de Revista no Brasil.** Material didático produzido para a disciplina Evolução do Teatro e da Dança V. Florianópolis: UDESC/CEART, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil.** 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

COZETTI, Nestor. **Golpe e Campos de Resistência.** (Artigo). Núcleo Piratininga de Comunicação (NPC). Rio de Janeiro, 3 de abril de 2004. Disponível em: <http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/01/cozetti-golpe.html>. Acesso em: 06 out. de 2010.

DIÁRIO da Tarde. Caderno 2. **Giramundo**: Nem tudo é fantasia no mundo dos bonecos. Belo Horizonte: segunda-feira, 9 de maio de 1988.

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENCADERNAÇÃO: **Teatro Móvel Giramundo**. Feita por mim, a partir de materiais encontrados no *Museu Giramundo*. Contém explanação sobre o projeto *Teatro Móvel* e também programas de *Cobra Norato* (em italiano e português) e de *Os Orixás* (em francês). Além disso, possui também a ficha técnica e a lista de personagens da peça de 1979. Belo Horizonte: jul. de 2010. Cerca de 50 páginas.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o minidicionário da língua portuguesa. 7.ed. Curitiba: Positivo, 2008.

GARCEZ, Lucília; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

GIRAMUNDO. **Arquivos**: *Baú* e *Os Orixás*. Coletânea organizada por Rogério Sarmento. Belo Horizonte: Museu Giramundo, abr. de 2010. CD-ROM, 1 unidade física.

GIRAMUNDO. **Áudios**: *Baú* (2009), *Cobra* (1979), *Giz* (2008) e *Orixás* (2001). Coletânea organizada por Rogério Sarmento. Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2009. CD-ROM, 1 unidade física.

GIRAMUNDO: Bonecos para gente grande. Diário de Minas. Belo Horizonte, 07 de junho de 1975.

GIRAMUNDO Teatro de Bonecos**.** Coordenação de projeto de Fernando Pedro e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física.

GIRAMUNDO (Teatro de Bonecos). **Construção Artesanal de Bonecos.** Projeto "Manual do Marionetista" **—** apoio de Pesquisa VITAE. [S.l.], [s.n.], [198-?].

GIROUX, Sakae M. & SUZUKI, Tae. **Bunraku:** um Teatro de Bonecos. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HISTÓRIA Revista: Revista do Departamento de História e do Programa de Mestrado em História. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: Editora do Mestrado em História, v. 10, n. 2, jul./dez. 2005.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O Grande Livro do Folclore.** Belo Horizonte: Leitura, 2000.

ID 213.979 – **Relatório Cultural Grupo Teatro de Bonecos Giramundo.** (Documento PDF). Centro de Apoio Operacional às Promotorias de Justiça de Defesa do Meio Ambiente, Patrimônio Cultural, Urbanismo e Habitação – Grupo Especial das Promotorias de Justiças de Defesa do Patrimônio Cultural das Cidades Históricas de Minas Gerais (CAO-MA/GEPPC). Belo Horizonte: 12 de abril de 2005. 81 p. Disponível em: <http://www.mp.mg.gov.br/portal/public/interno/arquivo/id/3197>.

JANSON, H. W. **História da Arte**. 8 ed. Trad. J. A. Ferreira de Almeida; Maria Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

JULIEN, Nadia. **Dicionário Rideel de Mitologia.** Trad. Denise R. Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

JUNIOR, José Abílio Perez. **Mitologia e Simbolismo dos Orixás**. In: SILVA, Lúcia H. O.; FERNANDES, Frederico A. G. (orgs.). **Cultura afro-brasileira, expressões religiosas e questões escolares.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006.

KAKUMASU, James Y (comp.); KAKUMASU, Kiyoko (comp.). **Dicionário por tópicos Kaapor–Português.** Redação: Eunice Grace Burgess. Revisão final: Lizbeth Souza de Carvalho. Edição Online, 2007. Associação Internacional de Lingüística – SIL, Brasil, Cuiabá – MT. p. 132. Disponível em: <http://www.sil.org/americas/BRASIL/publcns/dictgram/UKDict.pdf>. Acesso em 03 de mar. de 2010.

LINHARES, Maria Yedda (org.). **História Geral do Brasil.** 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

LOBATO, Monteiro. **O Saci**. 56. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MACHADO, Luiz Toledo. **Formação do Brasil e unidade nacional.** São Paulo: IBRASA, 1980.

MAGNO, Charles. **Surpresas do fundo do baú**. Jornal de Minas. Belo Horizonte, 05 de junho de 1975.

MALAFAIA, Marcos. **Carta à direção de produção de Os Orixás** (título meu). 03 páginas. Março de 2001. Encadernação minha contendo trechos de cinco versões do texto *Os Orixás*. Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2009.

_____ **Giramundo**: Memórias de um teatro de bonecos. In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006.

_____ **Mestiçagem e culturas em Os Orixás, Cobra Norato e Um Baú de Fundo Fundo.** Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. *Escola Giramundo*, Belo Horizonte, 30 de jul. de 2009. Entrevista não-publicada.

MARTINS, Alexandra. **"Os Orixás" homenageia cultura afro.** Tempo. Belo Horizonte, sexta-feira, 11 de maio de 2001. Magazine – Fim de semana.

_____ **Giramundo, Saravá!** Tempo. Belo Horizonte, terça-feira, 20 de fevereiro de 2001. Magazine.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua (MADU). **Processos criativos, cultura, identidade e nacionalismo em Um Baú de Fundo Fundo e em Cobra Norato.** Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. Lagoa Santa, 25 de jul. de 2009. Entrevista não-publicada.

MARTINS, Saul. **Folclore em Minas Gerais**. 2. ed. ver. e ampl. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

MASCARENHAS, Rodrigo Guedes. **Giramundo resgata repertório de histórias.** Gazeta Mercantil, Minas Gerais. Belo Horizonte, quinta-feira, 03 de maio de 2001.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. **Fronteiras invisíveis e territórios movediços entre o teatro de animação contemporâneo e as artes visuais:** a voz do pincel de Álvaro Apocalypse. 2009. 194 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006.

MORAIS, Mariana Ramos de. **O Candomblé na metrópole**: A construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte. 2006. 132 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

O ESTADO de Minas. **Do baú do Giramundo uma história encantada de artistas e bonecos.** Belo Horizonte: 11 de jun. de 1975.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **Giramundo: Representações Culturais, Imaginário Social e Mitologia Brasileira a partir do Saci-Pererê**, publicada na Revista Eletrônica Existência e Arte, da Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ). Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/luciano_flavio_de_oliveira_mitologia_final.pdf>. Acesso em: 19 out. de 2010.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OS maravilhosos (e breves) bonecos mineiros. **Jornal da Tarde**. São Paulo, quarta-feira, 21-2-79.

OS ORIXÁS. DVD, 1 unidade física. Imagens capturadas de VHS, editadas e salvas em DVD por Rogério Sarmento. *Museu Giramundo*, setor de audiovisual. Belo Horizonte: 30 de julho de 2009.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia**: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____ **História & Imagens.** Coleção História &... Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAIVA, Márcia de (coord.); MOREIRA, Maria Ester (coord.). **Cultura. Substantivo Plural**: Ciência política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Curadoria do ciclo de palestras Luiz Costa Lima - Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PAULO, João. **Giramundo transforma em teatro a criação do mundo narrada pelos Orixás.** Estado de Minas. Belo Horizonte, quinta-feira, 21 de junho de 2001. Em Cultura/Crítica Teatro.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos; 196/ dirigida por J. Guinsburg).

_____ **Dicionário de Teatro.** Tradução para a língua portuguesa de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fennandes, sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIVA, Soraia. **Intervenção de Soraia Piva sobre ilustrações de Álvaro Apocalypse.** O Tempo. Belo Horizonte: Domingo, 23 de abril de 2006. Magazine, p. F4.

PORTELLI, Alessandro. **História oral italiana**: raízes de um paradoxo. (Artigo). Trad. de Rinaldo José Varussa. In: **Revista Tempos Históricos**. Programa de Pós-Graduação em História e do Curso de Graduação em História da UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná). Marechal Cândido Rondon, PR: Tempos Históricos, 2008. ISSN 1517-4689, Vol. 13, 2008, pags. 13-37.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**: 1570-1908. 1. ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Reedição fac-similar da Revista Literária publicada em São Paulo — 1ª e 2ª "Dentições" – 1928-1929. São Paulo: CLY — Cia. Lithographica Ypiranga, 1976.

REVISTA MAMULENGO nº 7. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Diretor responsável: Manoel Kobachuk; secretária: Maria Luiza Lacerda. Editor: Sylvia Heller. Rio de Janeiro: dez. 1978.

REVISTA MAMULENGO nº 8. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Diretor responsável: Fernando Augusto Santos; secretário: Augusto C. B. Oliveira. Editores: Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Vivacqua Martins. Belo Horizonte: dez. 1979.

REVISTA MAMULENGO nº 10. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Presidente: Fernando Augusto Santos; Vice-Presidente: Humberto Braga; Secretário: Fernando Melo; Tesoureiro: Nilson Moura. Editores: Vanêde Nobre e Sylvia Heller. Recife (?): jul. 1981.

ROCHA, Helenice Maria Reis. **Sinais de Oralidade**: transfiguração da voz em Cobra Norato. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **Cultura Urbana e Modernidade**: um exercício interpretativo. In: PAIVA, Márcia de (coord.); MOREIRA, Maria Ester (coord.). **Cultura. Substantivo Plural**: Ciência política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Curadoria do ciclo de palestras Luiz Costa Lima – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil.** Revisão e prefácio de Homero Pires; notas bio-bibliográficas de Fernando Sales. 6. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

SAMPAIO, Márcio. **Giramundo Teatro de Bonecos.** In: Giramundo Teatro de Bonecos**.** Coordenação de projeto de Fernando Pedro e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física.

SARAIVA, Maria Olívia de Quadros; CARVALHO, Gabriele Cristine; DINIZ, Carolina Ribeiro. **Análise dos Topônimos Indígenas das Ruas do Centro de Belo Horizonte.** 2006. Artigo (Pós-graduação em Estudos Lingüísticos) — Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1º semestre de 2006.

SCHERER, Burkhard (org.). **As Grandes Religiões**: Temas centrais comparados. Trad. de Carlos Almeida Pereira. Apresentação e adaptação da edição brasileira de Volney J. Berkenbrock. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

SILVA, Dagoberto. **Magia e rituais de Umbanda.** Curitiba: A.M. Cavalcante & Cia Ltda, [196-?].

SILVA, Felício Alves da. Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 09 de abr. de 2009. Entrevista não-publicada.

SILVA, Francisco C. T. **A Modernização Autoritária**: do Golpe Militar à Redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org.) et al. **História Geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (orgs.). **Cultura afro-brasileira, expressões religiosas e questões escolares.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. **Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor.** 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco / Université d'Artois. Recife/Arras, 2006. 420f.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil.** Texto integral. Trad. Alberto Löfgren. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SZKLARZ, Eduardo. (sem título). Estado de Minas. Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2001. Espetáculo/Artes Cênicas.

UM BAÚ de Fundo Fundo. DVD, 1 unidade física. Imagens capturadas de VHS, editadas e salvas em DVD por Rogério Sarmento. *Museu Giramundo*, setor de audiovisual. Belo Horizonte: junho de 2009.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. In: REVISTA DE CULTURA ARTÍSTICA. Associação de Cultura Artística de Piracicaba. v. 2, n. 2, 2009. Piracicaba: Associação de Cultura Artística de Piracicaba, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África.** Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____ **Orixás.** 38 desenhos de Carybé. Coleção Recôncavo nº 10. Salvador: Livraria Progresso Editora – Bahia-Brasil, 1955.

Sítios de internet:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Tiquira
http://www.4shared.com/file/63355691/7d9f6bee/Mario_de_Andrade_-_Macunaima___Livro_Completo.html
http://www.baradoloju.xpg.com.br/dicionario_yp.htm
http://www.esalq.usp.br/trilhas/fruti/fr01.htm
http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/
http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_401.pdf
http://www.giramundo.org/teatro/cobra.html
http://www.giramundo.org/teatro/orixas.htm
http://www.institutoyoruba.com

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=339&cd_idioma=28555
http://www.itaucultural.org.br/radio/radio_emcena_cailevantei.htm
http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br/vida.htm
http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/ETNOLOGIA/ESTLITXO.htm
http://www.mp.mg.gov.br/portal/ public/interno/arquivo/id/3197
http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/01/cozetti-golpe.html
http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendalivrodebarro1.htm
http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/luciano_flavio_de_oliveira_mitologia_final.pdf

ANEXOS

ANEXO A – Corte da DPF na página 2 do texto *Um Baú de Fundo Fundo*.

ANEXO B – Ficha técnica de *Um Baú de Fundo Fundo* (2010).

ANEXO C- Plano de luz realizado por Felício Alves para *Cobra Norato* (1979), mas com alterações recentes.

ANEXO D - Ficha técnica de *Cobra Norato* (1979).

ANEXO E – Ficha técnica de *Cobra Norato* (2010).

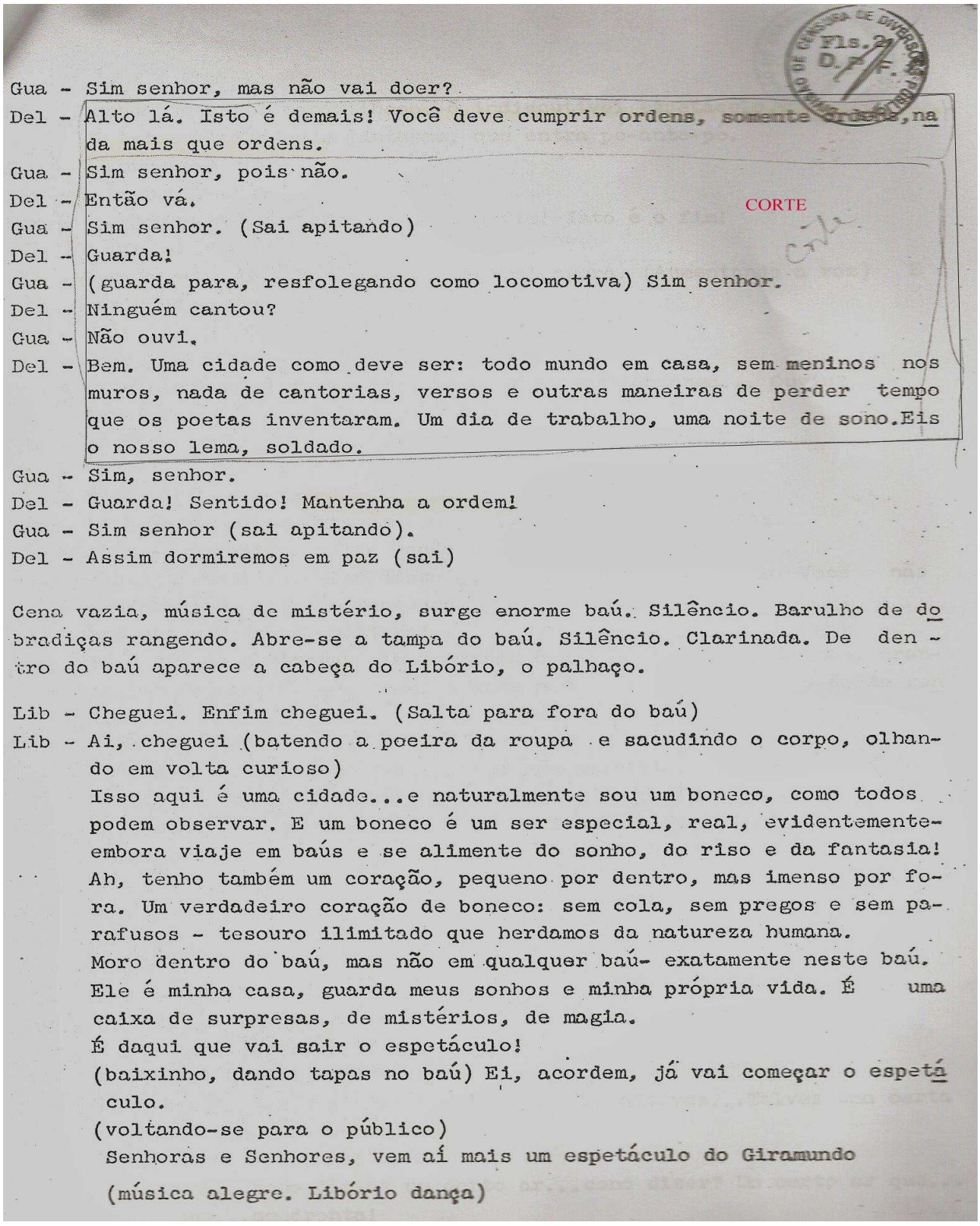
ANEXO F - Lista de bonecos/personagens de *Cobra Norato* (1979).

ANEXO G – Ficha técnica de *Os Orixás* (2001).

ANEXO H - Lista de bonecos/personagens de *Os Orixás* (2001).

ANEXO A

Corte[405] da DPF na página 2 do texto *Um Baú de Fundo Fundo*.



Gua - Sim senhor, mas não vai doer?
Del - Alto lá. Isto é demais! Você deve cumprir ordens, somente ordens, nada mais que ordens.
Gua - Sim senhor, pois não.
Del - Então vá.
Gua - Sim senhor. (Sai apitando)
Del - Guarda!
Gua - (guarda para, resfolegando como locomotiva) Sim senhor.
Del - Ninguém cantou?
Gua - Não ouvi.
Del - Bem. Uma cidade como deve ser: todo mundo em casa, sem meninos nos muros, nada de cantorias, versos e outras maneiras de perder tempo que os poetas inventaram. Um dia de trabalho, uma noite de sono.Eis o nosso lema, soldado.
Gua - Sim, senhor.
Del - Guarda! Sentido! Mantenha a ordem!
Gua - Sim senhor (sai apitando).
Del - Assim dormiremos em paz (sai)

Cena vazia, música de mistério, surge enorme baú. Silêncio. Barulho de dobradiças rangendo. Abre-se a tampa do baú. Silêncio. Clarinada. De dentro do baú aparece a cabeça do Libório, o palhaço.

Lib - Cheguei. Enfim cheguei. (Salta para fora do baú)
Lib - Ai, cheguei (batendo a poeira da roupa e sacudindo o corpo, olhando em volta curioso)
Isso aqui é uma cidade...e naturalmente sou um boneco, como todos podem observar. E um boneco é um ser especial, real, evidentemente- embora viaje em baús e se alimente do sonho, do riso e da fantasia!
Ah, tenho também um coração, pequeno por dentro, mas imenso por fora. Um verdadeiro coração de boneco: sem cola, sem pregos e sem parafusos - tesouro ilimitado que herdamos da natureza humana.
Moro dentro do baú, mas não em qualquer baú- exatamente neste baú.
Ele é minha casa, guarda meus sonhos e minha própria vida. É uma caixa de surpresas, de mistérios, de magia.
É daqui que vai sair o espetáculo!
(baixinho, dando tapas no baú) Ei, acordem, já vai começar o espetáculo.
(voltando-se para o público)
Senhoras e Senhores, vem aí mais um espetáculo do Giramundo
(música alegre. Libório dança)

[405] A palavra corte, em vermelho, foi inserida por mim bem acima da palavra escrita pelo censor. Além disso, reforcei as linhas feitas pelo censor com uma borda de linha retangular.

ANEXO B

Ficha técnica de *Um Baú de Fundo Fundo* (2010).

CONCEPÇÃO ORIGINAL
Álvaro Apocalypse

TEXTO
Álvaro Apocalypse e Madu

DIREÇÃO DE REMONTAGEM
Beatriz Apocalypse

TRILHA SONORA ORIGINAL
Paulo Joel e Estúdio HP

VOZES
Vilma Henriques, Joaquim Costa, Ezequias Marques, Arildo Barros e José Roberto Alvarenga

MARIONETISTAS
Ana Fagundes, Paulo Emílio Luz, Raimundo Bento e Rooney Tuareg

TEMA DO BARRANQUEIRO
Álvaro Apocalypse **(letra);** Paulo Garcia **(música e interpretação)**

MÚSICA DO CONGADO
coletânea do folclore mineiro interpretadas por José Alberto Nemer, Maurício, José Maria Amorim e Arildo Barros

ARRANJOS
Paulo Nehmy

HISTÓRIAS ILUSTRADAS – ADAPTAÇÃO
Fabiano Barroso

INTERNET
Rogério Sarmento

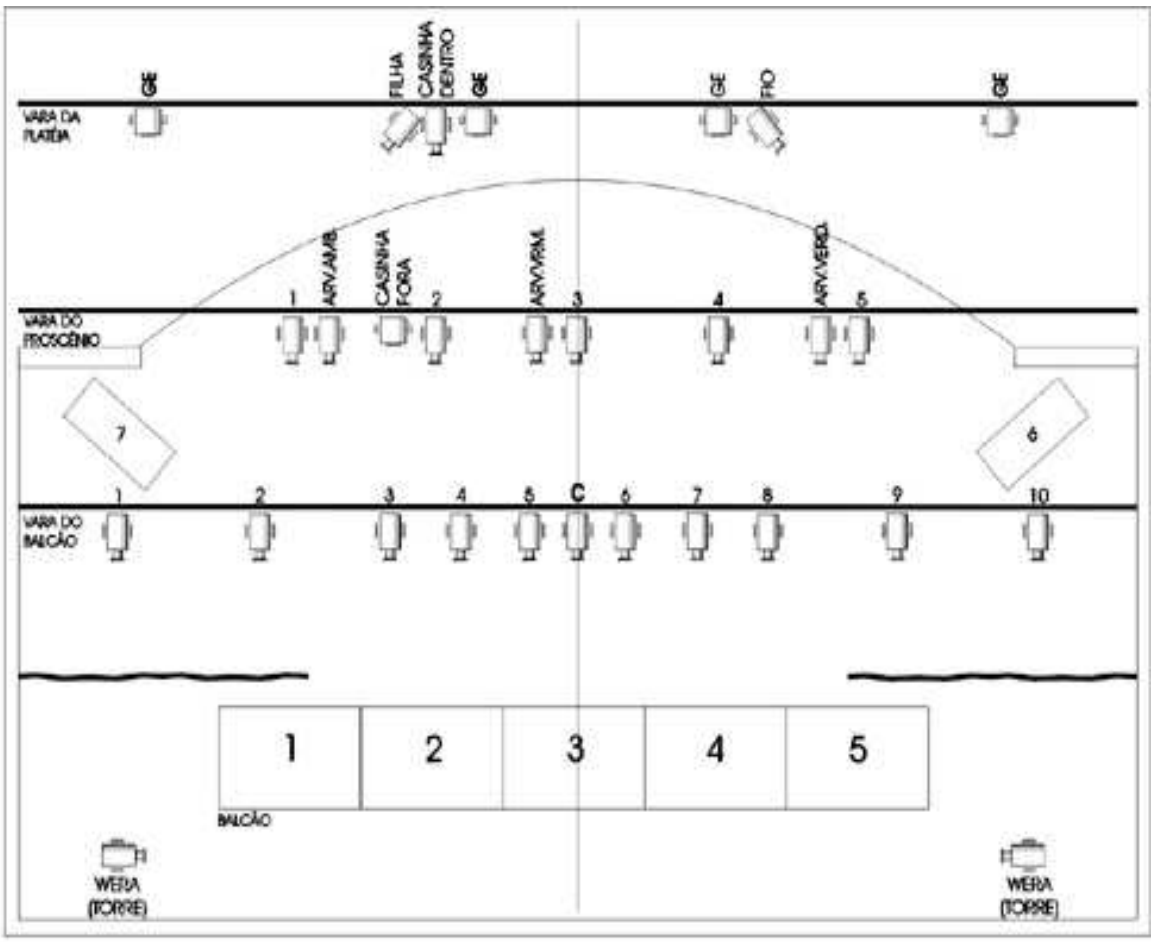
CENOTÉCNICO
Ricardo da Mata

ANEXO C

Plano de luz realizado por Felício Alves para *Cobra Norato* (1979), mas com alterações recentes.

COBRA NORATO

REFLETORES		
PC		05
ELIPSOIDAIS		22
FRESNEL		
DIAFRAGMAS		
GELATINAS		
ÂMBAR		02
VERMELHA		01
VERDE		01



CANAL	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18
CENA	CX.01	CX.02	CX.03	CX.04	CX.05	C	FIO	ARV.01	ARV.02	ARV.03	BARCO WERA	FILHA	DENTRO	FORA	GERAL	NEGRA		
LINHAS																		

Cobras.cd

ANEXO D

Ficha técnica[406] de *Cobra Norato* (1979)

EQUIPE DO GIRAMUNDO:
Álvaro Brandão Apocalypse – Diretor
Terezinha Veloso Apocalypse
Madu
Hilda Borém
Juliana Carneiro Junqueira
Ricardo Braz
Felício Alves da Silva
TÉCNICA E ILUMINAÇÃO:
Felício Alves da Silva
Ricardo Braz
MÚSICA:
Composição e regência de Lindembergue Cardoso
VOZES
Arildo de Barros, Helvécio Ferreira, Antônio Grassi
Wilma Henriques, Lígia Lira, Kimura, Madu, João
José de Castro
MÚSICOS PARTICIPANTES:
Solos Vocais:
Maria Amélia Martins
Alexandrino
Lindembergue Cardoso
Afrânio Lacerda
Marco Antônio Drumond
Afonso Gonçalves
Joaquim Gonçalves Bosco
José E. Neves
José Ramos Moreira
Walter Alves de Souza
Ivone Cavalcanti Lage
Hely F. Drummond
Sandra Neves
Edla Lobão Lacerda
Tânia W. Gomes
Dunalva Pinto
José Namen Boabaid
Alfonsus Guimarães
Max Magalhães
GRAVAÇÃO
Paulo Joel – Studio HP

[406] Fonte: ENCADERNAÇÃO: *Teatro Móvel Giramundo.* Feita por mim, a partir de materiais encontrados no *Museu Giramundo*. Contém explanação sobre o projeto *Teatro Móvel* e também programas de *Cobra Norato* (em italiano e português) e de *Os Orixás* (em francês). Além disso, possui também a ficha técnica e a lista de personagens da peça de 1979. Belo Horizonte: jul. de 2010, p. 26. Cerca de 50 páginas.

ANEXO E

Ficha técnica[407] de *Cobra Norato* (2010)

CONCEPÇÃO ORIGINAL, ADAPTAÇÃO E PROJETO DOS BONECOS
Álvaro Apocalypse
MÚSICA, COMPOSIÇÃO E REGÊNCIA
Lindembergue Cardoso
DIREÇÃO DE REMONTAGEM
Beatriz Apocalypse
POEMA
Raul Bopp
ILUSTRAÇÕES
Álvaro Apocalypse
VOZES
Arildo de Barros
Helvécio Ferreira
Antônio Grassi
Wilma Henrique
Ligia Lira
Kimura
Madu
João José de Castro
MÚSICOS, SOLOS VOCAIS
Maria Amélia Martins, Alexandrino
Lindemberg Cardoso
Afrânio Lacerda, Marco Antônio Drumond, Afonso Gonçalves, Joaquim Gonçalves Bosco, José E. Neves, José Ramos Moreira, Walter Alves de Souza, Ivone Cavalcanti Lage, Hely F. Drummond, Sandra Neves, Edla Lobão Lacerda, Dunalva Pinto, Tânia W. Gomes, José Namen Boabaid, Alfonsus Guimarães, Paulo Sérgio Santos, Gerson Pessoa, Eliana Neto Fialho, Cláudio Luz Durval, Marco Antônio Guimarães e Max Magalhães.
GRAVAÇÃO
Paulo Joel – Studio HP
MARIONETISTAS
Beatriz Apocalypse
Ulisses Tavares
Marcos Malafaia
Paulo Emílio Luz, Raimundo Bento, Ana Fagundes, Gilberto Alves, Giulianna Gambogi e Rooney Tuareg
INTERNET
Rogério Sarmento
CENOTÉCNICA
Ricardo da Mata

[407] Disponível em: <http://www.giramundo.org/teatro/cobra.html>. Acesso em: 03 fev. de 2010.

ANEXO F

Lista de bonecos/personagens[408] de *Cobra Norato* (1979).

PERSONAGENS:

COBRA NORATO: que toma as seguintes formas:
Cobra tamanho pequeno
Cobra tamanho grande
Corpo de gente/rabo de cobra
Boneco carajá manipulado a fio
Boneco carajá manipulado a vara (não visualizado no DVD do espetáculo)
Cobra Norato boneco gente

TATU: que se apresenta sob as formas de tatu e tatu/gente, boneco baseado na estatuária africana.
POETA/NARRADOR: locução do poema nas partes descritivas e nas partes onde não se optou por ação ou visualização através de personagens.
VOZES FEMININAS: que, por vezes, dizem partes do poema ao invés do poeta/narrador.
MASCARADO COM MARACAS
MASCARADO COM BORÉ
MASCARADO QUE FALA
FILHA DA RAINHA LUZIA
SAPO I
SAPO II
ÁRVORE VELHA
ÁRVORE JOVEM I
ÁRVORE JOVEM II
ÁRVORE JOVEM III
BOTO
SOLZINHO
RIOZINHO
MULHER QUE TOCA A RODA*
MULHER QUE RALA MANDIOCA*
JOANINHA VINTÉM*
DONO DA CASA*
DANÇARINOS
MARCADOR DE QUADRILHA
PAJÉ
VENTO
SACI
COBRA GRANDE
E ÁRVORES, SOCÓ, GARÇA, SARACURAS, PÁSSAROS, JACARÉ, ONÇA, MARRECA, JABOTI, ETC.

***** Bonecos baseados na cerâmica do Vale do Jequitinhonha

[408] Fonte: ENCADERNAÇÃO: *Teatro Móvel Giramundo. Id., loc.cit.*

ANEXO G

Ficha técnica[409] de *Os Orixás* (2001)

TEXTO, CONCEPÇÃO ORIGINAL E CENOGRAFIA
Álvaro Apocalypse
DIREÇÃO DE REMONTAGEM
Beatriz Apocalypse
CONSULTORIA ESPECIAL
Henrique Neto (Tateto Kitulangê)
MÚSICA ORIGINAL
Domínio público e improvisações de Kitulangê
MARIONETISTAS
Beatriz Apocalypse, Ana Flávia Fagundes, Ulisses Tavares, Rooney Tuareg, Raimundo Bento e Paulo Emílio Luz
DIREÇÃO DE LOCUÇÃO
Elvécio Guimarães
VOZES
Antônio Rodrigues, Beatriz Apocalypse, Carolina Bahiense, Daniella Dantas, Diana Leite, Elvécio Guimarães, Fredy Vieira, José Pintor, Júnia Melillo, Lígia Tolentino, Núbia Porto, Rooney Tuareg e Ulisses Tavares
SOLO DAS MÚSICAS
Henrique Neto (Kitulangê)
CORAL
Grupo Espírita Estrela do Oriente
ATABAQUES
André Silva, Paulo Monte e Ronaldo Nunes
CAPTAÇÃO DE MÚSICA DE CAMPO, EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM
O Grivo
CONSTRUÇÃO DOS MARIONETES, CENÁRIO E ADEREÇOS
Antônio Rodrigues, Beatriz Apocalypse, Cor-Jesus Costa, Diana Leite, Júnia Melillo, Rooney Tuareg e Ulisses Tavares
MODELAGEM DE CABEÇAS E PINTURA
Sandra Bianchi
EXECUÇÃO DO FIGURINO
Marilda Guerra
ADEREÇOS DE METAL
Newton Belico (Tozinho)
ILUMINAÇÃO
Ulisses Tavares
FOTOGRAFIA
Pedro Motta
INTERNET
Rogério Sarmento

[409] Disponível em: <http://www.giramundo.org/teatro/orixas.htm>. Acesso em: 30 jun. de 2010.

ANEXO H

Lista de bonecos/personagens[410] de *Os Orixás* (2001)

Estátuas:

1- **OLOKUN** – o Mar
2- **ORUMILÁ** – o Destino
3- **ODUDUÁ** – a Terra (feminino)
4- **OBATALÁ** – o Céu

Bonecos:

5- **OXALÁ** (com saco da criação)
6- **ODUDUÁ** (feminino)
7- **CERÂMICA HOMEM** (movimento de cabeça)
8- **CERÂMICA MULHER** (movimento de cabeça)
9- **OKURIN** – o Homem
10- **OBINRIN** – a MULHER
11- **OMOBINRIN** – o Neném
12- **IAWÔ** – a Mulher
13- **NANÃ**
14- **OBALUAÊ/OMOLU**
15- **IEMANJÁ**
16- **ORUNGÃ** – o Vento
17- **BABALORIXÁ**
18- **IALORIXÁ**
19- **EXU**
20- **EXU** – de roupa e chapéu bicolor
21- **EXU SEM CABEÇA**
22- **OGUM**
23- **HABITANTE DE IRÊ 1**
24- **HABITANTE DE IRÊ 2**
25- **ODÉ/OXÓSSI**
26- **OXUMARÊ SERPENTE**
27- **OXUM**
28- **OSSAIM/KATENDÊ**
29- **ARONI** – anão perneta (Saci)
30- **IANSÃ**
31- **LOGUN EDÉ**
32- **XANGÔ**
33- **BIRI** – criado de Xangô
34- **FEFÉ** – criado de Xangô
35- **CABEÇA FALANTE**
36- **MÃOS E PÉS**
37- **POMBA CARANGUEJO**
38- **SERES DO MAR** – Três peixes
39- **PÁSSARO**
40- **Búfalo**

Figurinos:

41- **EGUM I**
42- **EGUM II**
43- **EGUM III**

---

[410] APOCALYPSE, Álvaro. *Os Orixás (2001)* – Roteiro com marcações de luz. Texto: Álvaro Apocalypse. Consultoria: Henrique (Tateto Kitulangê). Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2010. p. 41. Fiz alguns ajustes na lista para melhor organizar as categorias de personagens, inclusive retirando a personagem Obá, que foi cortada do espetáculo atual, e acrescentei o Búfalo.