

NARRATIVAS DA CIA. TEMPO DE BRINCAR UMA POÉTICA ANTROPOFÁGICA ¹

Miriam Cristina Carlos SILVA²

Universidade de Sorocaba, Uniso, São Paulo

Resumo

Por meio da análise dos espetáculos encenados pela Cia. Tempo de Brincar, debatemos o conceito de poética antropofágica como possibilidade complexa de representação / construção dos fenômenos humanos. Concluímos que a Cia. Tempo de Brincar opera com uma poética antropofágica, ressignificando de forma sinestésica as narrativas tradicionais. Ao se colocar múltiplas tradições e materialidades em diálogo, celebra-se, nestas narrativas, a comunhão entre tempos e espaços distintos, com o encontro de corpos que partilham o passado-presente-futuro; o cotidiano e o imaginário; a vida e a morte.

Palavras-Chave: Cia. Tempo de Brincar; Poética antropofágica; Narrativas; Tradição; Diálogo.

Abstract: Through the analysis of shows staged by Cia. Tempo de Brincar, we debate the concept of anthropophagic poetics as a complex possibility of representation / construction of human phenomena. We conclude that Cia. Tempo de Brincar operates with an anthropophagic poetics, resignifying the traditional narratives in a synesthetic way. By placing multiple traditions and materialities in dialogue, its celebrate, in these narratives, the communion between different times and spaces, with the encounter of bodies that share the past-present-future; the daily and the imaginary; the life and the death.

Palavras-Chave: Cia. Tempo de Brincar; Anthropophagic poetics; Narratives; Tradition; Dialogue.

152

INTRODUÇÃO

A Cia. Tempo de Brincar nasceu em 2001, na cidade de Sorocaba, interior do estado de São Paulo / Brasil, fruto de uma parceria artística e amorosa entre Elaine Buzato, artista visual e atriz, responsável pela confecção dos cenários, figurinos, bonecos e adereços, entre outros materiais, e Valter Silva, compositor e músico.

Os espetáculos e os demais produtos da Cia. são materializados por meio da combinação de diferentes códigos de linguagem, tais como a música, a dança, o teatro, as instalações / exposições e a manipulação de bonecos, com a

utilização da narrativa (especialmente a oral) como um importante fio condutor para rememorar e ressignificar as tradições populares brasileiras.

Nestes quase 20 anos, a Cia. Tempo de Brincar está em atividade ininterrupta, não sem momentos de dificuldade, apresentando-se em vários estados brasileiros, mas especialmente no Estado de São Paulo, com uma intensa atuação na cidade de Sorocaba, onde vivem Elaine e Valter. Os espetáculos da Cia. Tempo de Brincar percorrem todo o Brasil, nas unidades dos SESC's (Serviço Social do Comércio), em Teatros e em Congressos na área de Educação e Literatura. Apresentações já foram realizadas nos Encontros da Canção Infantil Latino-Americana e Caribenha, ocorridos em Valparaíso, no Chile; Montevideú, no Uruguai; e em Belo Horizonte, Brasil. A Cia. também já se apresentou em programas de TV como o Sr. Brasil e no Viola Minha Viola, ambos da TV Cultura, e em outras TVs educativas (Brasil).

Educadores, pais, crianças, idosos compõem as plateias que acompanham a Cia. Tempo de Brincar. As redes sociais digitais (site oficial, página no Facebook e Instagram) são utilizadas para a divulgação da agenda de espetáculos, para que o público possa baixar materiais gráficos, vídeos, músicas e para a venda de CDs e objetos artesanais que remetem aos espetáculos. Há uma comunidade de fãs frequentes, alguns dos quais chegam a acompanhar os espetáculos em diferentes cidades. Há fãs que iniciaram a relação com a Cia. quando ainda eram crianças ou adolescentes e que hoje já são pais e levam seus filhos às apresentações. Nos espetáculos, observamos que a plateia conhece e canta com os artistas não apenas as músicas tradicionais do folclore brasileiro, mas também as composições originais de Valter Silva, com verdadeiros hits, como é o caso da música Pererê: "Pererê, Pererê, cadê você, Pererê?"³.

Na pesquisa para este artigo, utilizamos como metodologia a entrevista com os artistas Elaine Buzato e Valter Silva; conversas informais com os espectadores e fãs; a observação participante, por meio de nossa presença nos espetáculos e no ateliê / estúdio, no qual os artistas concebem os roteiros e produzem os materiais para as apresentações; por último, consultamos as informações contidas no site oficial da Cia. Tempo de Brincar⁴.

Com a análise dos espetáculos, sob o amparo dos conceitos de narrativa, na vertente de Walter Benjamin (1987a), e da antropofagia, com base em



Oswald de Andrade (1990), chegamos à ideia de uma poética antropofágica (SILVA, 2007). Concluimos que a Cia. Tempo de Brincar ressignifica, de forma sinestésica, as narrativas tradicionais. Esta é a poética antropofágica, que ao colocar múltiplas tradições e materialidades em diálogo, permite uma comunhão entre tempos e espaços distintos, com o encontro de corpos que partilham o passado-presente-futuro; o cotidiano e o imaginário; a vida e a morte.

A NARRATIVA, A CULTURA E A POÉTICA ANTROPOFÁGICA

O material de base para os processos de criação da Cia. Tempo de Brincar está nas tradições brasileiras, especialmente nas narrativas tecidas pela oralidade, presentes nas brincadeiras de quintal, em cantigas de roda, em conversas e histórias contadas ao pé do fogo, nas festas comunitárias que envolvem canto, dança e ocorrem nos mais diversos espaços de diferentes regiões do Brasil. Estas narrativas são fruto da pesquisa dos autores a partir de múltiplas referências, entre as quais estão Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Inezita Barroso, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Ariano Suassuna e mestre Vitalino. Na musicalidade composta por Valter Silva, dialogam Clube da Esquina, Elomar, Xangai e Dércio Marques, entre outros. Também compõem este caldeirão de referências artistas como Rosemberg Cariry, bordadeiras da família Dumont, Maria Cândido de Juazeiro, Di Freitas, Antônio Nóbrega, Lia de Itamaracá, Renata Rosa, Siba, Alexandra Leão, Kiko Dinucci, Jonatan Silva, Consuelo de Paula, Grupo Galpão, entre muitos outros.

Em resumo, a dupla compõe seus espetáculos com pesquisa em fontes bibliográficas, em artistas contemporâneos e também *in loco*, nas Festas do Divino; Maracatus; Bois e demais festejos juninos; Reisados e tradições natalinas em geral; Congadas; Carnaval.

Neste trabalho, entendemos a narrativa como um relato da experiência, na perspectiva de Walter Benjamin (1987a), como tradição partilhada pela comunidade, constituinte da memória daquele grupo e fundada na presença do corpo por meio da oralidade.

Há dois tipos de narrador descritos por Benjamin (1987a), ambos atravessados pela experiência. O primeiro é o que conhece a tradição, pois nunca deixou a sua comunidade, mas se constituiu pela distância temporal. A

passagem do tempo é que auxilia na manutenção e no conhecimento das raízes que fundamentam a experiência desse narrador tradicional ou camponês. Outro narrador é aquele forjado pela distância espacial, metaforizado no marujo, que viaja para terras distantes para experimentar realidades distintas da sua e retorna à sua comunidade para contar o que viveu.

Para Benjamin (1987a), o enfraquecimento da narrativa se faz a partir da vivência da guerra, tomada como choque, quando os soldados voltavam assolados pela miserável consciência de ter que matar ou morrer. Tal miséria é incomunicável: não merece ser relatada, mas sim esquecida. Se o narrador é aquele que sabe dar conselhos, que conselhos restam a dar por aqueles que viveram o que não se deseja repetir, um trauma, ao invés de algo memorável, a ser compartilhado? É neste contexto entre guerras que Benjamin contrapõe, à narrativa, a informação, que só faz sentido quando nova, breve e acompanhada de provas, ao contrário da narrativa, que não se entrega, pois existe para ser continuamente recontada e não necessita de comprovação, pois recorre ao miraculoso e conserva "suas forças germinativas" (BENJAMIN, 1987a, p. 204).

Pela capacidade de aconselhar, a narrativa compreende ensinamentos morais e incita a uma postura de escuta, pois o dar conselhos requer o saber ouvir: "(...) é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" (BENJAMIN, 1987a, p. 200).

A narrativa é produto e produtora de cultura (SILVA; SANTOS, 2015), sendo a cultura entendida a partir de um viés não apenas antropológico, como um conjunto de práticas (e relatos) que representa uma dada comunidade, mas relacionada ao cotidiano e ao imaginário.

Para Lotman (1978), a cultura é vista como memória não genética. A semiosfera da cultura, segundo o autor, é entendida como um grande texto, composto de subtextos que se cruzam e se contaminam mutuamente. Ele explica que nas fronteiras esponjosas da semiosfera ocorrem cruzamentos entre textos, que se transformam; elementos novos são incorporados à tradição, são traduzidos. Neste processo, estruturas chamadas de modelizantes são compostas por invariantes e variantes. As invariantes são modelos já consolidados e com grande repercussão na esfera cultural, ao passo que as variantes envolvem a

proposição de novos modelos, que, incorporados às invariantes, fazem com que aquilo que é tradicional também se transforme ao entrar em contato com o novo (SILVA, 2010).

De acordo com Lotman (1978), a tradição deve ser reconhecida para que se produza algo inovador, pois a novidade é fruto da reelaboração dos materiais tradicionais, e sequer poderia ser reconhecida se não estivesse em confronto com a tradição.

Ao compreendermos o trabalho da Cia. Tempo de Brincar, percebemos que as narrativas tradicionais, na concepção benjaminiana, são base para seus processos criativos. São narrativas orais e compartilhadas por comunidades fortemente vinculadas a um tempo e espaço específicos, ancoradas na experiência e na memória, recorrem ao miraculoso e não se entregam, pois são continuamente recontadas (como nas muitas histórias sobre saci, um personagem caro ao trabalho da Cia. Tempo de Brincar). São relatos que possuem um caráter utilitário, cuja função é dar conselhos, como na composição de Valter Silva, gravada com a participação de Pena Branca: “Não vá pro mato, menino. Mato tem coisa, menino. Mato tem bicho, menino. Tem assombração”⁵. A canção apela ao mitos e ao medo como conselhos para os cuidados que se deve tomar com a vida, diante dos perigos da morte.

Por meio do conceito de semiosfera de Lotman (1978), podemos verificar que a partir de um conjunto de referências vindas das múltiplas culturas tradicionais do Brasil, é construída pela Cia. uma linguagem singular, que traduz estas materialidades e sentidos em narrativas renovadas, pois estes relatos são transformados por meio de leituras contemporâneas, quer nas composições autorais de Valter Silva, quer na mistura entre referências distintas, quer na materialidade transformada pelo olhar de artista visual de Elaine Buzato. É o que denominamos por poética, entendida como um modo de fazer. Castro e Dravet (2014, p. 72) explicam que, em grego antigo: “poiesis é fazer, elaborar, construir, aquilo que enseja a criação ou a forma de linguagem que possibilita o novo e, a partir desse novo, permite que sejam tecidas as infinitas relações entre os vários níveis da realidade e da existência poeticamente tornada manifesta”.

Chamamos de antropofágica a poética utilizada pela Cia. Tempo de Brincar, na perspectiva de Oswald de Andrade (1890 - 1954), poeta, ensaísta, dramaturgo, jornalista e um dos principais responsáveis pela organização da Semana de Arte Moderna no Brasil (1922). Cabe ressaltar que Andrade não representa apenas um poeta do movimento modernista, mas aqui é visto como um pensador da cultura brasileira (SILVA, 2007), capaz de construir um diagnóstico da produção artística pré-moderna e oferecer um prognóstico, no qual o ponto fundamental está em seu Manifesto Antropofágico, escrito em 1928, como bem destacado por Benedito Nunes, um dos primeiros críticos a perceber Oswald de Andrade como um pensador da cultura (NUNES, 1990).

A partir do Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade (1990) expõe a necessidade de se compreender a cultura brasileira a partir da metáfora da antropofagia. Assim como os antropófagos devoravam o inimigo valoroso, a fim de incorporar as suas qualidades, a poética antropofágica prevê, além da ingestão do alheio, a desierarquização dos lugares hegemônicos da cultura, uma descolonização, que não se contrapõe ao colonizador de forma rígida, mas em alteridade, para assimilar valores que devem ser criticamente retrabalhados. Há a valorização das origens negras e indígenas excluídas pela produção artística brasileira, que copiava modelos europeus. Recolocadas em discussão, a herança indígena e a influência de matriz africana devem ser postas em diálogo com a cultura do colonizador europeu, que também não será excluído, tampouco supervalorizado. Ocorre um processo de ebulição crítica, no qual, não sem conflito, as distintas formas de cultura se misturam em um mesmo caldeirão. O pensamento oswaldiano descreve uma poética baseada na assimilação da tradição e ao mesmo tempo na sua utilização como elemento de reflexão, crítica e autocrítica.

A Cia. Tempo de Brincar parece propor uma rememoração (BENJAMIN, 1987a), ao citar o passado e transformá-lo (BENJAMIN, 1987b), na medida em que tece uma rede que envolve uma gama variada de sentidos, textos da cultura (LOTMAN, 1978), feita de variantes (a tradição) e invariantes (o que de novo se produz a partir da relação entre as várias tradições combinadas). Há um apelo sinestésico (que envolve o corpo e todos os seus sentidos), por meio da urdidura em mosaico (PINHEIRO, 2010) de fragmentos, que se faz de materialidades, de

signos e de corpos. Há uma espécie de erotismo, entendido como um apelo sensorial, pois visa hiperbolizar os sentidos no corpo (SILVA, 2007; 2009). Ressaltamos que o corpo é o lugar da experiência poética, por ser o lugar dos sentidos (SILVA, 2007; 2012).

A poética antropofágica propicia uma linguagem para a ampliação do olhar sobre o mundo, por meio de conexões criativas, em seus aspectos verbais e não verbais. Dá vazão a uma comunicação poética, entendida aqui como uma forma de comunicar que ultrapassa a linguagem verbal, pois está atrelada à experimentação com múltiplas materialidades e propicia uma conexão / convocação, como expressam Castro e Dravet (2014, p. 13):

A relação entre comunicação (que os gregos chamavam de koinologos ou comunicologia em referência aos saberes extraídos da conversação e do cotidiano) e a poesia é, nesse sentido, à luz das teorias da comunicação, uma mídia aberta por abarcar e dar passagem à universalidade dos saberes humanos.

Entendemos que a comunicação poética pode operar na reconexão do corpo com os seus sentidos e saberes mais íntimos, do homem consigo mesmo, com o mundo e com os outros homens. O poético guarda aspectos em comum com o religare, ou seja, a reconexão do homem com a esfera do sagrado, e com o acontecimento comunicacional, na perspectiva de Marcondes Filho (PICHIGUELLI; SILVA, 2017).

Marcondes Filho afirma que, ao contrário do que parece, nem tudo é comunicação, pois essa não está restrita à simples troca de informações; a comunicação é um acontecimento raro, quase improvável, que envolve uma troca de consciências, de sensibilidades. Ocorre um encontro de almas que já não serão as mesmas, porque segundo o autor, ninguém escapa ileso a um acontecimento comunicacional. Há uma transformação que ecoará por muito tempo, pois fomos tocados de modo indelével (MARCONDES FILHO, 2004). É possível observar pontos de aproximação entre o acontecimento comunicacional descrito por Marcondes Filho e a busca pelos fundamentos da comunicação na perspectiva de Castro e Dravet (2014, p. 36), quando afirmam uma compreensão heterodoxa do conceito de comunicação: "Entendemos o radical *com* como princípio de religação (em todos os níveis da natureza e da cultura),

simultaneamente, operadora da *physis* e da linguagem. O *princípio com* torna todas as conexões possíveis”.

Compreendemos a comunicação poética como possibilidade de uma comunicação ampliada, atrelada à emoção, ao sentir, da qual não se exclui o pensar. Castro e Dravet (2014, p. 72) questionam:

Acaso, todo ato de comunicação não implica, ao mesmo tempo, o duplo movimento do pensar e do sentir? Quando pensamos, também não sentimos? E quando falamos, não estamos também imprimindo sentimentos à nossa fala? Pensar uma coisa não é também senti-la? Não há ruptura na vida entre a atividade de pensar e de sentir, as duas coisas acontecem de uma só vez.

Ainda segundo os autores, a poesia pode ser vista como “um recurso para se alcançar o mundo imaginário. É também um fator de memorização e de elevação do produto em nível emocional, aspiracional” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 19). Eles também afirmam que o poético oferece sentido, “que coincide com a abertura do homem ao mundo e do homem a si mesmo” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 73), e que “tanto a realidade fantástica quanto o realismo mágico são caminhos de confronto e questionamento do real” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 39).

Vilém Flusser (2007) afirma que somos seres solitários em função da angústia diante de nossa consciência da morte. Por isso, criamos artifícios que nos permitem esquecer, ainda que temporariamente, de que somos mortais. A comunicação, portanto, para Flusser, é neguentrópica, pois nos possibilita organizar o caos, usando como ferramenta os artifícios que criamos (a palavra, a música, a dança, as narrativas, a religião, entre outras), e permite que, de certa forma, sobrevivamos naquilo que partilhamos com o outro (SILVA; SILVA, 2012; SILVA, 2013).

Parece-nos correto afirmar que a memória, articulada pela linguagem, narrativizada, é um artifício capaz de nos vincular aos nossos muitos tempos vividos, aos que nos antecederam, aos que estão ao nosso redor, aos distantes e aos que ainda virão. Na memória, convergem o real (o fato, a experiência concreta) e o verdadeiro (as verdades universais atreladas ao sentir, ao imaginário, às experiências internas), pois o memorar, próximo do co-memorar,

enseja o estarmos juntos para re-viver, e transforma-se em narrativa, tanto a partir da experiência no mundo objetivo quanto da interpretação dessa experiência e, ainda, da fabulação que toda narrativa supõe (SILVA; SANTOS, 2015).

A memória, portanto, é um importante elemento trabalhado pela Cia. Tempo de Brincar. Dedicado ao público infantil, mas não apenas a ele, o apelo às lembranças e tradições como fontes de conhecimento é um artifício para a busca de um diálogo com a criança, inclusive a adormecida no adulto, o que converge para narrativas sustentadas por um tríplice presente, como menciona Ricoeur (2010), a partir de Santo Agostinho: o passado-presente, em que o conhecimento acumulado é transmitido às novas gerações; o futuro-presente, uma forma de esperança a ser compartilhada no hoje, uma projeção de perspectivas, de possíveis caminhos, que promovem vínculos e modos de reconhecimento. Ambos - passado-presente e futuro-presente - estão no presente do tempo-vivido, do agora, quando a Cia. Tempo de Brincar entra em cena, já que os espetáculos valorizam a memória, mas celebrada no agora, no encontro dos corpos que dançam e se tocam mutuamente, para que ao transformar as narrativas tradicionais, consigam perpetuá-las, ainda que transformadas, retocadas, atualizadas.

Lotman (1978) afirma que uma cultura só sobrevive na troca, na tradução contínua, na contaminação com outras culturas, na sua mestiçagem. A proposta de criar uma ambiência oportuna para o encontro com a memória e com o outro parece estar presente desde o nome da Cia. - Tempo de Brincar. O nome é polissêmico, pois pode se referir ao fato de que há um tempo específico para brincar, de que é sempre tempo de brincar, ou de que é imperioso dar-se um tempo, de que é urgente brincar no agora, único tempo possível. Há um convite para o desconectar-se da falta de tempo, dos aparelhos eletrônicos, das mídias digitais, para se reconectar com os avós, com os pais, com os filhos, com os vizinhos, com o mundo, com a natureza e seus elementos. Mais do que tudo, há um convite para a reconexão de cada um consigo mesmo. É necessário um tempo para a reconexão com a nossa própria memória e a nossa imaginação. Daí a importância do corpo e das brincadeiras que o envolvem. O corpo é entendido por Baitello Junior (2012), apoiado em Pross (1971), como mídia primária,

aquela que conta apenas com um corpo, em interação com outro corpo ou outros corpos para o processo comunicacional. Para Pross (1971), todo processo de comunicação começa e termina em um corpo. O corpo pede corpo. Pede espaço e pede tempo. O limite da comunicação em mídia primária está nos limites do próprio corpo, que exige presença: são limites temporais e espaciais.

Segundo Gomes (1993), o corpo é o primeiro brinquedo da criança, que o explora em seus primeiros meses de vida. Em seguida, é ela que irá explorar os objetos em seu entorno, por meio dos estímulos visuais, auditivos e sinestésicos. O corpo, brinquedo original, é recolocado na brincadeira, com outros corpos, como ocorre nas cirandas, em que a Cia. Tempo de Brincar envolve todos os participantes de todas as idades, que se tomam pelas mãos e giram. O círculo permite que todos se enfrentem: uns vejam os rostos dos outros e se deixem levar pela vertigem da liberdade de rodar várias vezes para ir a lugar nenhum, com o fim de simplesmente rodar, tocar, ver e ouvir - dar-se um tempo e brincar.

TEMPO DE BRINCAR E COMPREENDER

Passamos agora a uma breve descrição de alguns dos espetáculos, disponíveis no site da Cia. Tempo de Brincar. Os espetáculos aqui descritos permitem vislumbrar como é feita a mistura que compõe a poética antropofágica da Cia.

“Pequeninas Narrativas Caminhantes” é destinado a pequenos grupos, montado como um cenário-instalação, na estrutura de uma Doblô, a fim de viajar para diferentes lugares. São executadas canções originais, de caráter narrativo, encenadas na interação com mamulengos, bonecos e miniaturas. Há uma Galeria de Quadros de Pano, entre outros pequenos objetos que auxiliam nas narrativas. Os participantes são convidados a exercitar o toque e a criar as suas próprias histórias. A instalação “Chapéus de Guerreiros” é um convite para que os participantes coloquem o chapéu de sua escolha para dançar, brincar e tirar fotografias como forma de recordação do momento vivido.

Em “Ciranda dos Orixás”, canções compostas por Valter Silva homenageiam os Orixás, a partir da referência dos ritmos afro-brasileiros (a ciranda, o afoxé, o maxixe, o tambu e o samba de umbigada) com arranjos

vocais e instrumentais para viola caipira, violão, sax e percussão. A tradição ancestral de matriz africana é somada à música caipira brasileira, transformadas por uma leitura contemporânea, que expressa o sincretismo entre as tradições africanas e o catolicismo. Cenários, figurinos, adereços, adornos e bonecos representam os Orixás em suas relações com a natureza, conforme o legado lorubá.

Em “Varal de Memórias”, ritmos e mitos brasileiros contracenam com bordados e bonecos. As palavras-chave neste espetáculo são a delicadeza, a desaceleração, o despertar dos sentidos para a fruição. O cenário traz um varal em um quintal imaginário, no qual estão pendurados adereços, roupas e objetos que remetem ao passado. Na narrativa, bonecos de pano descortinam os cenários em que dois amigos de infância se comunicam por meio de cartas. Animações são projetadas no palco e misturam técnicas como *stop motion*, bonecos de barro, papel machê e mamulengos, e envolvem a interação dos chamados “brincantes”, responsáveis pelo espetáculo. A evocação de uma memória tátil se faz por meio dos cenários e figurinos, que remetem às colchas de retalho e toalhas de crochê de nossas avós. Há avisos feitos de tecido que estimulam o toque, com a frase “toque com carinho”. As texturas se fazem com bordados, rendas, tecidos, aquarelas e composições com pipoca, papel amassado, fuxicos de tecido e barquinhos de papel. As canções são inspiradas em brincadeiras como parlendas, ditos populares, em ritmos como o fandango, o xote, beira-mar, moda de viola e ciranda.

“Canções de Acordar Raízes” é uma homenagem a Inezita Barroso (nascida em São Paulo em 1925 e falecida em 2015), cantora, atriz, instrumentista, doutora honoris causa em Folclore, professora, e apresentadora por muitos anos do programa Viola, Minha Viola, da TV Cultura. O espetáculo tem como objetivo fazer com que os adultos relembrem canções, e que as crianças conheçam mais sobre a formação da cultura brasileira, promovendo-se um encontro de gerações. As composições de Valter Silva exploram a estética da poesia caipira, em ritmos como o cururu, moda de viola, fandango, valsinha e cantigas. O espetáculo também reverencia o cantador Pena Branca (nascido em Igarapava, interior de São Paulo, em 1939, e falecido em 2010), que se popularizou com a dupla caipira Pena Branca e Xavantinho. Cenário, bonecos e

adereços criados por Elaine Buzato trazem referências do artesanato e da estética do teatro popular, com o uso do papel machê, fuxicos de tecido, flores de crochê, bordados, pespontos e aplicações de rendas e fitas.

Por último, o espetáculo em que as narrativas tratam não apenas da vida, mas também da morte, de forma mais evidente: “Cantos de Assombração”, em que são exploradas as narrativas de assombração e de mistério, bem como personagens presentes no imaginário popular. Vida, morte e sentimentos como o medo e a coragem são representados em histórias cantadas, tais como “Boi da Cara Preta” e as “Caveiras”, do cancioneiro popular brasileiro. As composições de Valter Silva narram sobre o pescador que sumiu nos braços da sereia, e falam sobre assombrações. A canção-confissão “Eu tenho medo” propõe a aproximação com o público, já que o medo é um sentimento de todos, adultos e crianças, portanto, este “eu” se refere a todos aqueles que participam do espetáculo. Os ritmos brasileiros utilizados são o coco, a ciranda, a moda de viola e a catira, com arranjos para violão, viola caipira, acordeom, clarinete, pífano, flauta transversal e percussão. Também neste espetáculo são utilizados bonecos, mamulengos e adereços oriundos das festas e tradições populares brasileiras.

A morte aparece, também, quando são recontadas a lenda do Guaraná e da Boiúna. Na primeira, um curumim, Aguiri, de olhos lindos, ao buscar frutas na floresta, se perde e é morto por Jurupari, um espírito malfazejo. Quando os pais e amigos o encontram, resolvem enterrar seus olhos, dos quais nasce uma árvore com um fruto revigorante, o guaraná.

A lenda da Boiúna ganha, na leitura da Cia. Tempo de Brincar, uma versão em que a grande cobra, com muita fome, devora os animais da floresta que estavam em festa e não a haviam convidado. À noite, pela floresta, a Boiúna pode ser vista, porque os olhos dos animais que devorou brilham em sua barriga. E ela ganha a função de proteger a floresta dos homens.

O imaginário e a poesia são utilizados para nos colocar em contato com os nossos medos e com o inenarrável da morte. A morte, uma das maiores angústias do humano, é o nascedouro da cultura, por criar uma realidade outra, composta de narrativas que apontam para os ciclos de vida e morte (faces de uma mesma moeda), mostrando que a morte gera a vida e vice-versa, além de criarem outro mundo, em que os mortos coexistem com os vivos. A vida,

efêmera, faz-se memória e perene na narrativa sobre os mortos. Para Morin (1997, p. 286), “a solidão provoca a ideia fixa da morte, e a ideia fixa da morte completa a solidão”. A morte, incontornável, é também não controlável, e por isso, temida (MORIN, 1997). Trata-se de uma experiência a ser constantemente reaprendida pelo homem por meio do luto, que é um “processo social de adaptação que tende a fechar a ferida dos indivíduos sobreviventes” (MORIN, 1997, p. 80). Pensamos que além do luto, como afirma Morin, as narrativas sobre a morte são formas de se trabalhar com “as perturbações profundas que uma morte provoca no círculo dos vivos” (MORIN, 1997, p. 27).

Temas difíceis como o medo e a morte não são negligenciados pela Cia. Tempo de Brincar. Também a crítica e a política não escapam do que é narrado pela Cia., ainda que apareçam de forma sutil, numa espécie de ativismo que também podemos chamar de poético. Um exemplo é o bloco de carnaval formado pelos artistas, o bloco Tempo de Brincar de Sacis e Iaras. Para o ano de 2019, os artistas preparam uma mascote que é uma mistura entre o Boi Bumbá dos festejos populares brasileiros, sobretudo nordestinos, e o Unicórnio, outro ser mitológico, de origem incerta e presente desde tempos remotos no imaginário humano. Das artes medievais e renascentistas, o Unicórnio foi recentemente retomado pela indústria da moda, estampando roupas de crianças e adultos, e pela indústria de produtos cotidianos, de forma geral, aparecendo em cadernos, copos, entre outros objetos dos mais variados. O Unicórnio criado por Elaine Buzato tem crina rosa e azul, em alusão a um pronunciamento da Ministra Damarens Alves, do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, sobre o lugar de homens e mulheres na sociedade, em uma visão polêmica, que teve grande repercussão nas mídias. A ministra usou um bordão que viralizou nas redes sociais, e que afirmava que neste governo (do presidente eleito em 2018, Jair Bolsonaro) “menino veste azul, e menina veste rosa”.



Figura 1: Unicórnio Trans (Fotografia própria).

A dupla colocou em circulação, como chamada para o carnaval, o clipe “Eu sou assim⁶”, com a composição de Valter Silva, que celebra a singularidade de cada pessoa e a necessidade de respeito às diferenças.

A imagem criada para o estandarte do Bloco Tempo de Brincar junta três seres míticos de origens distintas, e se completa com a frase “Ninguém solta a mão de ninguém”, usada pela oposição como mote de resistência à pauta conservadora do então candidato à presidência da República, Jair Bolsonaro, em 2018.

165



Figura 2: Desenho para o estandarte do Bloco Tempo de Brincar (Divulgação⁷).

Outra ação de narrar para rememorar, para fazer lembrar a morte de alguém importante, ocorreu com a confecção do estandarte Marielle Presente.



Figura 3: Apresentação no carnaval com estandarte Marielle Presente (Fotografia própria).

Graças aos materiais e técnicas utilizados, de forma poética, trouxe à tona, sutil e criticamente, a presença de Marielle Franco, vereadora assassinada no Rio de Janeiro em 14 de março de 2018, conhecida por sua militância em defesa das minorias (SILVA; CAMARGO, 2019). Na ocasião, foi assassinado, ainda, o motorista Anderson Pedro Mathias Gomes, que dirigia o carro onde estava Marielle e sua assessora (que sobreviveu). As investigações sobre a morte de Marielle seguem inconclusas (estamos em janeiro de 2020, ao submetermos este artigo para publicação). E a Cia. Tempo de Brincar segue na insistência de que a citação do passado é fundamental para a compreensão e transformação do presente.



Figura 4: Detalhe de estandarte Marielle Presente (Fotografia própria).

CONSIDERAÇÕES

Nas apresentações da Cia. Tempo de Brincar, é perceptível uma comunicação poética, pois há um chamado ao imaginário, construído de forma complexa. A rememoração dos sonhos e fantasias dos antepassados por meio da brincadeira evocam as permanências míticas: sacis, caiporas, iaras, assombrações e outros seres que revolvem nossas emoções mais viscerais e longínquas. Ao mesmo tempo em que se reforça a relação com as origens - as tradições culturais brasileiras, reconhecidas em sua multiplicidade, como culturas, sempre no plural - se oferece uma leitura singular, autoral e contemporânea, perceptível no modo como são combinadas as múltiplas referências presentes nos espetáculos, que envolvem a música, com ritmos variados, oriundos de diferentes regiões do país; o teatro de bonecos (marionetes, fantoches, mamulengos, entre outros); cenários multicoloridos e carregados de texturas, formadas por materiais dos mais diversos (tecido, papel, papel machê, crochês, entre outros); figurinos ricamente adornados com fitas, bordados, fuxicos, rendas, sedas, lantejoulas, chita; e adereços como chapéus, luvas, colares, estandartes, que transportam a dupla e o público para um universo onírico e ao mesmo tempo corporal, quando, ao se apresentarem, convidam o público para dançar, cantar, vestir e tatear. Os espetáculos não contam, desta forma, com um público passivo, que apenas assiste, mas constroem um público ativo, que interage com as apresentações nas quais tempo

e espaço não são delimitados fortemente, mas ampliados na junção entre os materiais vindos de diferentes regiões e momentos históricos. Memória, imaginação, fantasia e emoção convergem e confrontam-se com a realidade cotidiana e histórica, por meio das narrativas tradicionais renovadas pelos fatos contemporâneos, como na rememoração da morte da vereadora Marielle Franco.

A partir da breve descrição dos espetáculos, podemos perceber os aspectos que convergem em todos eles e que são propiciadores de uma poética antropofágica. Todos os espetáculos são tecidos a partir de referências múltiplas, distintas manifestações de diferentes regiões brasileiras, além de juntar diversas técnicas de artesanato, ritmos populares dos mais variados e narrativas populares que são atualizadas pelos roteiros criados por Elaine Buzato e pelas composições musicais de Valter Silva. Todos eles, portanto, estão sujeitos a uma releitura, por exemplo, quando se insere o sax, ou quando ritmos de matriz africana se misturam à tradição da viola caipira. É ofertada uma parcela do novo - uma variante, na esteira de Lotman (1978), somada à invariante, àquilo que já é conhecido. Objetos, figurinos, tecidos e técnicas mesclam-se a ponto de inaugurarem um novo ambiente, atemporal, porque feito de muitas temporalidades e tradições mescladas. Se as avós e mães encantam-se com os figurinos ricamente bordados, carregados de rendas e fuxicos, usados por Elaine Buzato, as crianças se admiram com os cílios postiços de led, os anéis e enormes pulseiras de plástico adquiridos em lojas de produtos chineses, e com o unicórnio da moda, mas que é, conjuntamente, uma figura mítica de tempos remotos e origem desconhecida, além de um mote político para a discussão da identidade, da diferença e da alteridade. A combinação é contemporânea e complexa, pois remete a um passado que se atualiza.

O toque é estimulado. A coleção de chapéus de guerreiros é para ser usada pelos participantes, que podem dançar, cantar e se fotografar. Há objetos de vários tamanhos e texturas, multicoloridos, que sinestesticamente despertam o corpo, pois devem ser tocados com delicadeza, incitando-se o cuidado, o zelo, o compartilhar. O toque de mãos e o entreolhar-se são ponto alto das cirandas que, em geral, finalizam os espetáculos.

Incentiva-se a interação, a começar pelos músicos, entre si, com o público, entre o público: é permitido cantar junto. Trocadilhos, trava-línguas,

adivinhações, cantigas populares, parlendas, acordam e aquecem a criança adormecida no público, que retoma o seu espaço e seu tempo de brincar. É parte de cada espetáculo criar a sua própria narrativa com a audiência ativa e cativa, já que a comunidade de fãs retorna aos espetáculos, leva amigos, filhos e interage, interação que se dá, também, por meio de cartas e bilhetes escritos e entregues após as apresentações.

A tecnologia e os materiais industriais, bem como a comunicação de massa, não são ignorados, mas seus lugares nas apresentações demonstram que não devem ser as fontes hegemônicas de apreensão de sentidos, de compartilhamento de informações.

As narrativas, em seus enredos, retomam o imaginário dos mitos e lendas, com criaturas que auxiliam a trabalhar a angústia diante dos mistérios da vida e da morte, que é valorizada como parte e alimento da própria vida, como na releitura das lendas do Guaraná e da Boiúna. Os temas envolvem o cotidiano, a relação do homem com a natureza, a amizade, o amor, a dor, a angústia, o medo e as perdas.

A experiência do cotidiano, valorizada no espaço dos corpos presentes, reencontra-se com o encantamento da magia, com a religiosidade, com a poesia, vistas como elos para o sagrado que nos habita desde tempos remotos.

A metáfora capaz de explicar a poética antropofágica da Cia. Tempo de Brincar é a de uma colcha de retalhos ricamente costurada, que nos prende pelo afeto. Nela, os fios amarram e dão unidade a uma pluralidade de formas, cores e texturas vindas de fontes diversas. É possível reconhecer cada pedaço como singular. Mas também é possível e desejável observar a beleza do diverso, convivendo harmoniosamente, formando um todo único. São tempos que se cruzam: não há apenas presente, mas o passado-presente-futuro; tempos que convivem e fornecem esperança, sonho e imaginação.

Com a Cia. Tempo de Brincar, é possível restaurar uma utopia, a de alargar a compreensão de nossas tradições, postas em releitura no presente: não esquecer; viver o agora; tecer o futuro, comunitariamente, no diálogo com o outro, que me revela, seja na convergência ou na necessária divergência.

Concluimos que, por meio da poética antropofágica, a cultura não morre, mas se deixa transformar no diálogo com o outro, assim como os corpos, que morrem para dar vida, transformando-se em adubo, memória e poesia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

BAITELLO JR., N. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 197-221.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 222-234.

CASTRO, G.; DRAVET, F. **Comunicação e Poesia**. Brasília: UNB, 2014.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GOMES, C. F. **Brinquedos e Brincadeiras em grupos de meninos de diferentes culturas: uma análise da ludicidade**. 1993. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Educação da UFMT. Cuiabá, 1993.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. *In*: ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-8.

PICHIGUELLI, I.; SILVA, M. C. C. Comunicação, Poesia e o Religare. **Revista Comunicologia**, Brasília, UCB, v. 10, n. 2, p. 3-18, 2017.

PINHEIRO, A. Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina. **Repertório**, Salvador, ano 13, n. 14, p. 9-12, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2nZs8JB>. Acesso em: 6 ago. 2019.

PROSS, H. **Medienforschung**. Darmstadt: Carl Habel, 1971.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: o tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SILVA, M. C. C. **Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana.** Porto Alegre / Sorocaba : Sulina / Eduniso, v. 1, 2007.

SILVA, M. C. C.. **A Pele Palpável da Palavra: A comunicação erótica em Oswald de Andrade.** Sorocaba: Provocare, 2009.

SILVA, M. C. C. Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação: sobre a complexidade do signo poético. *In: FERREIRA, G. M. et al. Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas.* Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010, p. 273-291.

SILVA, M. C. C. Sobre o poético e o hipertexto - por uma linguagem da complexidade em sala de aula. *In: PETARNELLA, L.; SOARES, E. M. do S. (Orgs.). Cotidiano escolar e tecnologias - tendências e perspectivas*, 1. ed., Campinas / SP: Alínea, 2012, p. 113-136.

SILVA, M. C. C. A comunicação como artifício: Uma leitura sobre Vilém Flusser. *In: MARTINO, L. C.; FERREIRA, G. M.; HOHLFELDT, A.; MORAES, O. J. de (Orgs.). Teorias dos meios de comunicação no Brasil e no Canadá*, Volume I. 1. ed., Salvador: EDUFBA, 2013, v. 1, p. 45-65.

SILVA, M. C. C.; CAMARGO, B. A narrativa poética da morte no jornalismo literário. *Razón y Palabra*, v. 22, n. 103, p. 385-400, 2019.

SILVA, M. C. C.; SANTOS, T. C. Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. *E-Compós (Brasília)*, v.18, p.1-15, 2015.

SILVA, M. C. C.; SILVA, P. C. da. Em busca de um conceito de comunicação. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 16, p. 26-35, 2012.

¹ Trabalho primeiramente apresentado no XVI Congresso IBERCOM, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 27-29 de novembro de 2019.

² Míriam Cristina Carlos Silva é professora titular do PPG em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Uniso, SP, Brasil. Doutora em Comunicação e Semiótica. miriamcriscarlos@gmail.com.

³ Disponível em: <https://www.kboing.com.br/valter-silva/perere/>.

⁴ As informações sobre os espetáculos, bem como o material iconográfico e os produtos desenvolvidos pela Cia. Tempo de Brincar podem ser conferidos em: <http://www.tempodebrincar.com.br/artes-visuais/>.

⁵ Disponível em: <https://www.kboing.com.br/valter-silva/nao-va-pro-mato/>.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_z-HwdIzFQQ.

⁷ Disponível em: <https://bit.ly/2BDB0Yu>. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

Recebido em 01/04/2020

Aprovado em 08/05/2020