



A REVOADA DO NEGRO GRILLO NAS ASAS DO GRALHA AZUL

LA REVOADA DEL NEGRO GRILLO EN LAS ALAS DEL GRALHA AZUL

BLACK GRILLO'S FLIGHT BACK TO GRALHA AZUL'S WINGS

Valmor Níni Beltrame

RESUMO: O presente texto busca refletir sobre o percurso profissional de Héctor Grillo, diretor teatral argentino e sobre o seu trabalho artístico, principalmente com o Grupo Galha Azul Teatro. O estudo enfoca as montagens de *No Planalto Sul*, *Tropical do Sol* e *E a Galha Falou* encenadas no período compreendido entre 1978 e 1980, quando atuou na cidade de Lages, Santa Catarina. Evidencia-se a relação entre o teatro de Grillo e a contribuição de outros diretores teatrais argentinos no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Hector Grillo, Teatro de Bonecos, Direção teatral.

RESUMEN: El texto busca reflexionar sobre el recorrido profesional de Héctor Grillo, director teatral argentino y sobre su trabajo artístico, principalmente con el Grupo Galha Azul Teatro. El estudio se centra en los espectáculos *No Planalto Sul*, *Tropical do Sol* y *E a Galha Falou* en el período de 1978 a 1980, cuando actuó en la ciudad de Lages, Santa Catarina. Se evidencia la relación entre el teatro de Grillo y la contribución de otros directores teatrales argentinos en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Héctor Grillo, Teatro de títeres, Dirección teatral.

ABSTRACT: This text seeks to reflect on the professional career of the Argentinean theater director Héctor Grillo and his artistic work, mainly with Galha Azul [Blue Crow] Theater Group. The study focuses on the performances *No Planalto Sul* [*In the South Plateau*], *Tropical do Sol* [*Tropical of the Sun*] and *E a Galha Falou* [*And the Crow Spoke*] staged between 1978 and 1980, when he worked in Lages, Santa Catarina. The relation between Grillo's theater and the contribution of other Argentinian theater directors in Brazil is evidenced.

KEYWORDS: Hector Grillo, Puppet Theater, Theater direction.

* * *

O olhar atento, preto, grande de Héctor não cansava de se encantar com o Rio de Janeiro, referência cultural e cidade cujos ventos do

comportamento liberado de jovens a tornavam um lugar agradável, inquieto e bom de viver. Eram os mesmos olhos do menino da cidade de Lanús (Argentina), ora atentos, ora assustados com as surpresas e com as dificuldades da vida.

Corria o ano de 1971 e o Rio de Janeiro não era *um transatlântico à deriva*¹. Diversamente do que hoje ocorre, a cidade reunia a produção teatral mais inquieta no campo do Teatro de Animação. Em 1973 foi criada a ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e na época alguns grupos, com seu trabalho, principiavam o que hoje reconhecemos como o período de renovação dessa arte no país. Grupos como Vento Forte, Carreta, Revisão — para citar apenas alguns expoentes — davam visibilidade ao teatro de bonecos e encetavam a mudança da visão estereotipada que o considerava como arte ingênua, teatro dedicado exclusivamente para crianças e marcado por seus aspectos didáticos.



Héctor Grillo em ensaio de *E a Galinha Falou...* Lages, SC. Julho de 1979. Fotografia não identificado.

O Brasil vivia sob a ditadura civil-militar que começara em 1964 e se estendeu até 1985. Sob muitos aspectos os ambientes argentino e brasileiro

¹ Em 30/06/2017 Fernanda Torres publicou a crônica *Mortalha*, no Jornal Folha de São Paulo, em que reflete sobre a situação atual da cidade e afirma: [...] “É como estar num transatlântico à deriva, rezando para passar, você nem sabe o quê.”

eram semelhantes. No entanto, para Héctor, aqui as oportunidades de trabalho eram maiores, diferentemente do que lá acontecia onde o trabalho para artistas era mais controlado, censurado e diminuía gradativamente. No Rio, a inquietude artística era visível e ele vislumbrava um amplo caminho a ser trilhado com seu trabalho de ator, bonequeiro e diretor teatral.

A cidade maravilhosa, com todos os seus encantos, o seguiu até meados de 1978, quando recebeu um convite, uma “convocação” para se transferir para Lages, interior de Santa Catarina.

El Negro - Héctor Grillo (1935 – 2007), ou Negro Grillo, como era carinhosamente chamado por amigos, foi ator de teatro e de cinema, mímico, bonequeiro, dramaturgo, escritor e diretor teatral. Nasceu em Lanús, cidade da região metropolitana de Buenos Aires, numa família que vivia de um pequeno comércio, um açougue. Ele tinha apenas uma irmã, Mirtha. Era um menino inquieto e abandonou a escola primária assim que aprendeu a ler porque dizia que nela nada aprendia. Pouco tempo depois, um amigo da família e verdureiro da esquina da sua casa lhe ofereceu um livro e isso despertou nele o gosto pela leitura, uma prática que jamais abandonou e o fez conhecer desde os clássicos até as vertentes mais contemporâneas da literatura.

Parte importante da sua formação também se deveu ao ingresso nos movimentos sindicais dos trabalhadores argentinos, inicialmente como operário de uma indústria têxtil, depois como ferroviário na Ferrocarriles del Estado Argentino e como membro do Partido Comunista Argentino. Ali descobriu o teatro e o cinema como arte e como manifestações pelas quais nutriria enorme paixão e assim mudariam os rumos de sua vida.

No início dos anos de 1960 participou ativamente do movimento de teatro independente argentino, em Buenos Aires, fez turnês pelo país vindo a fixar residência na cidade de Córdoba, que também vivia intenso movimento teatral, e onde encontrou um de seus amores, a atriz Olga Romero. Lá residiu por 2 anos e por seu trabalho de ator recebeu o prêmio *Diário de Córdoba* e a indicação para o prêmio Trinidad Guevara. Fazendo dupla com Olga montou espetáculos nos quais ambos experimentaram diferentes modos de trabalho

como atores e com bonecos. No final do ano de 1971 Héctor chegou ao Rio de Janeiro e em março do ano seguinte Olga também se transferiu. Eles se instalaram numa casa precária da Rua Pindorama, no subúrbio de Ramos. Nas primeiras semanas a sobrevivência foi garantida com a venda de bonecos de luva para artistas, em feiras e nos jardins do MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual foi assíduo frequentador.



Héctor atuando em *No Planalto Sul, Tropical do Sol*. Janeiro de 1979. Escadarias da Igreja Santa Efigênia, cidade Outro Preto – MG. Fotógrafo não identificado.

Em 1972, Héctor e Olga, juntamente com o amigo João Siqueira (1942 – 1998) montaram *Jogo de Três por Três* e receberam prêmio no Festival de Teatro de Bonecos além de uma elogiosa crítica de Ana Maria Machado. No ano de 1975, Héctor e Olga retornam à Argentina com o filho Bernardo Lautaro, que nasceu no bairro do Catete no ano de 1974. A permanência de Héctor em seu país foi passageira e ele voltou ao Brasil menos de um ano depois, em 1976, e, no retorno a sua atividade de diretor teatral somada às aulas que ministrava na escola de Teatro Martins Pena, ampliou suas relações com artistas de teatro na cidade do Rio.

A diáspora de diretores de teatro argentinos – A presença de Héctor e as suas contribuições ao teatro de bonecos fazem parte de um cenário mais amplo, marcado pela presença de outros diretores argentinos no Brasil.

O teatro de animação feito aqui por argentinos se tornou bastante visível nos últimos anos graças ao trabalho de criadores como Ilo Krugli e Pedro Domingues (1936 – 2004), Olga Romero, Osvaldo Gabrieli, Héctor Gironde (1958 – 2018), Olga Gómez, Catin Nardi, Rafael Curci, entre outros artistas que residem ou residiram em nosso país.

Estes deslocamentos, aqui compreendidos como diáspora de titeriteiros argentinos, adquirem sua verdadeira dimensão se compreendidos no seu contexto histórico, nas suas dimensões políticas e na rede de solidariedade que se criou entre eles e artistas dos países da América Latina e Europa para onde se transferiram. A migração desses artistas ocorre em períodos de crise econômica e política pelos quais passava a Argentina, e se intensifica nos períodos marcados pelo autoritarismo, como a ditadura de 1966 a 1973 e, posteriormente, na época iniciada com o golpe militar de março de 1976. Este segundo período — conhecido pela truculência, pela ausência de liberdade, pela falta de garantias individuais e pela violação dos direitos humanos — permanece até o ano de 1983.

A diáspora dos titeriteiros argentinos denota a busca por melhores condições para criar, para apresentar seu teatro, e principalmente para sobreviver aos riscos e ameaças explícitas ou veladas a que estavam submetidos.² Eles se dispersaram por diferentes países da América do Sul

² As andanças dos irmãos gêmeos Héctor (1928 - 2008) e Eduardo Di Mauro (1928 – 2014) e a fixação deste último na Venezuela marcam a produção de espetáculos e a formação de jovens titeriteiros naquele país. Juan Enrique Acuña (1915 – 1988) estimula e reinventa o teatro de títeres feito na Costa Rica com sua chegada ao país, no ano de 1968, atuando como animador cultural e professor de teatro na Escuela de Artes Dramáticas da Universidad de Costa Rica. Roberto Espina (1926 - 2017) vive durante anos no Chile e influencia a criação local, sobretudo do ponto de vista da dramaturgia. No México, o diretor e pedagogo de teatro Carlos Converso dirige espetáculos, trabalha em universidades e publica livros sobre o ofício do titeriteiro. No Brasil, a passagem de artistas do teatro de bonecos já se registra a partir dos anos de 1940, quando Javier Villafãne (1909 – 1996) visitou Aníbal Machado (1921 – 2001), no Rio de Janeiro e costumava apresentar seus espetáculos na casa do escritor. Sua então pequena filha Maria Clara Machado, acompanhada da amiga Tônia Carrero, viam extasiadas as apresentações e isso levou Maria Clara a publicar o livro *Como fazer teatrinho de bonecos*, em 1962.

e Central o que vai influenciar sob diferentes perspectivas o teatro produzido na região.³ Héctor sai da cidade de Córdoba e escolhe o Rio de Janeiro para viver e depois se transfere para Lages, interior de Santa Catarina.

O contexto catarinense – Em 1978, Lages possuía uma população de pouco mais de 200 mil habitantes. Situada na região da serra catarinense era o berço de uma das históricas oligarquias locais. Dirceu Carneiro, um jovem arquiteto com vinculação político-partidária ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB) foi Prefeito da cidade no período de 1977 a 1982. Mesmo vivendo sob a ditadura militar-civil, o prefeito, junto a um grupo de jovens administradores de diferentes formações profissionais e políticas, imprime uma administração caracterizada pela participação popular.

O *slogan* “Lages - A Força do Povo” marcava as ações da Prefeitura estimulando a formação de associações de moradores nos bairros, a participação nas decisões sobre o orçamento municipal, a criação de hortas comunitárias e a realização de mutirões para construção de casas populares numa ação conhecida como Projeto Habitação, a ampliação do número de escolas de ensino fundamental, assim como atividades artísticas e culturais nos bairros e no campo.

Alguns estudos efetuados sobre essa gestão, como o de PEIXER (2002, p. 184)⁴, consideram a administração de Carneiro uma “ruptura no plano político, administrativo e ideológico”, e veem nas ações empreendidas vínculos com o pensamento socialista. No entanto, para alguns conservadores, o trabalho era visto como “um laboratório de experiências cubanas”. É inegável que, já em 1978, a administração começava a ser conhecida nacionalmente

³ Alguns livros possibilitam conhecer os percursos artísticos de titeriteiros argentinos pelo continente:

ACUNÁ, Juan Enrique. **Aproximaciones al teatro de títeres**. Córdoba: Ediciones Juancyto y Maria, 2013.

CONVERSO, Carlos. **Entrenamiento del titiritero**. México: Escenologia, 2000.

DI MAURO, Eduardo. **Mi pasión por los títeres** – memorias de um titiritero latino-americano. Caracas: Editorial el perro y la rana, 2010.

DI MAURO, Héctor. **Medio siglo de profesión titiritero (1950 - 2000)**. Córdoba: Ediciones Juancyto y Maria, 2011.

MARTHI, Juan Cristian. **Origen del Teatro de Títeres en Argentina** - desarrollo y proyección como arte escénico. Edición del Autor: Eldorado, 2017.

⁴ PEIXER, Zilma Isabel. **A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano em Lages**. Lages: Uniplac, 2002.

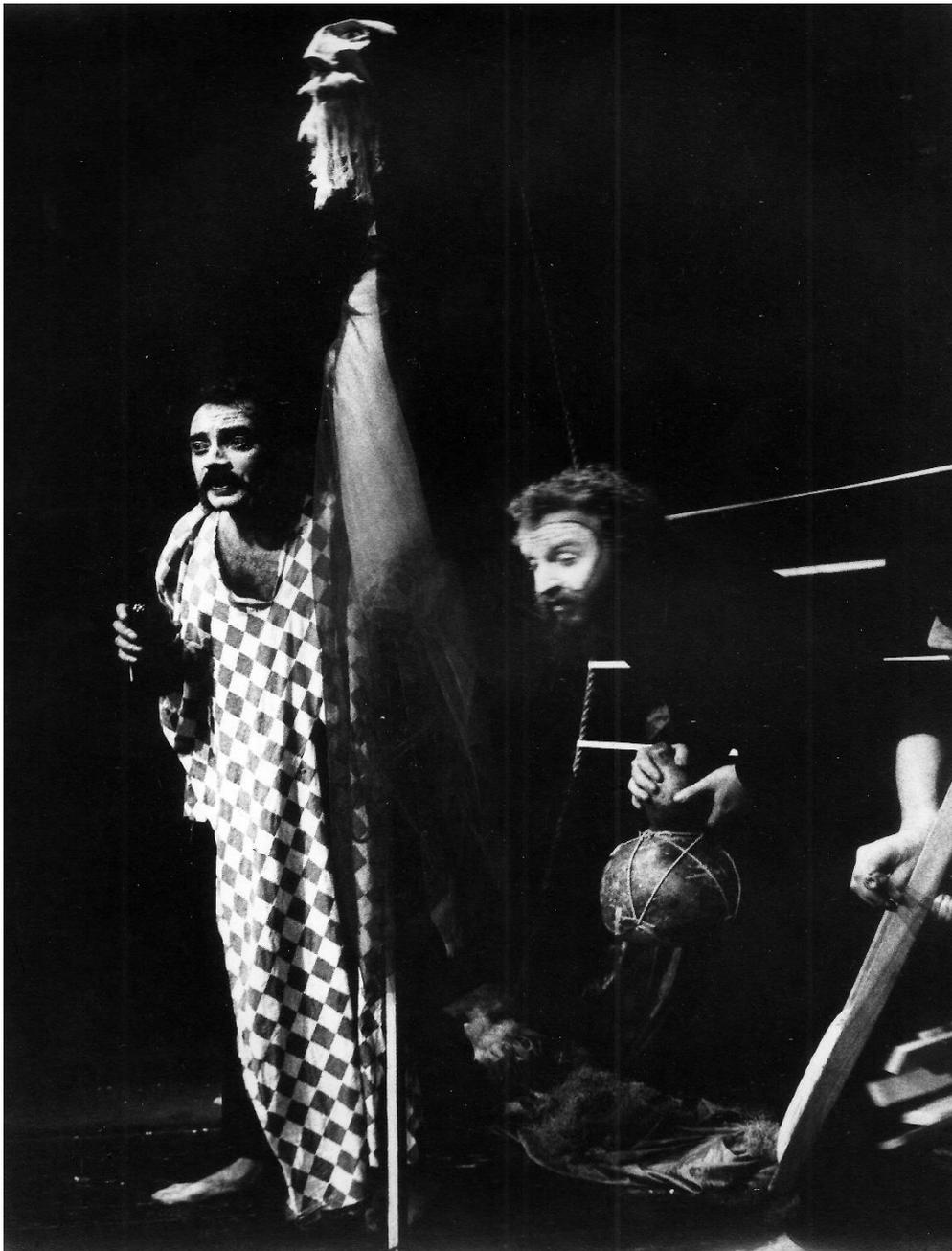
como “progressista” por afrontar as oligarquias locais e estaduais detentoras do poder político,⁵ a “Equipe de Dirceu Carneiro”, como ficou amplamente conhecida, dentro dos limites de uma gestão municipal contribuiu para a democratização e descentralização da administração, com a participação popular nas decisões sobre diversos encaminhamentos para o futuro da cidade. O Projeto Lageano de Popularização do Teatro, no qual se inseria o Grupo Galha Azul, era uma das ações da Prefeitura do Município.

Meu encontro com o Diretor - Conheci Héctor em novembro de 1978, quando fui apresentar *Labirinto*, espetáculo do Grupo Pesquisa Teatro Novo, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, dirigido por Carmem Fossari. A apresentação se deu no palco do Colégio Diocesano. Minha mudança de Florianópolis para Lages já vinha sendo articulada desde maio daquele ano, quando tomei conhecimento do trabalho de educação e participação popular que se realizava na cidade. Em idas anteriores conhecera Manoel Nunes da Silva Neto, o Maneca, como carinhosamente gosto de me referir ao amigo, então Secretário Municipal de Educação e Cultura. A relação de amizade com ele foi definitiva para a concretização da minha mudança para Lages. Ao chegar à cidade e sem ter onde me alojar, recebi a indicação de me hospedar na Pensão Urubici, situada na Rua Presidente Nereu Ramos, no centro da cidade. Era um lugar modesto, no terceiro andar do edifício, com uma barulhenta escada de madeira; pelos menos 6 quartos por andar com paredes divisórias de madeira e um precário banheiro compartilhado. Héctor era meu vizinho de quarto. Logo se estabeleceu uma relação de muita conversa: nós saíamos para fazer as refeições juntos, ir ao trabalho e aos ensaios, para o que precisávamos caminhar cerca de 3 quadras.

⁵ Para aprofundar as discussões sobre o contexto no qual se insere a atividade do Grupo Galha Azul Teatro sugiro a leitura de estudos que oferecem diferentes visões sobre o tema: ALVES, Marcio Moreira. **A Força do Povo** – Democracia participativa em Lages. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEIXER, Zilma Isabel. **A cidade e seus tempos**: o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Lages: Uniplac, 2002.

SILVA, Elizabeth Farias da. **O Fracasso da Oposição no Poder**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.



Héctor Grillo e Níni Beltrame. *E a Galha Falou...* (1979). Foto de Dario de Almeida Prado

Ali permanecemos por pouco mais de 2 meses, porque nos primeiros dias do mês de janeiro de 1979 chegou Olga Romero, sua companheira, e o filho Bernardo, com 3 anos de idade. Amedrontada com a realidade argentina em plena ditadura militar, sentimento que contagiava artistas, não apenas os titeriteiros, mas grande parte dos argentinos, Olga retornou para fixar residência no Brasil. Ela imediatamente se integra ao Grupo, fazendo as personagens femininas do espetáculo *No Planalto Sul, Tropical do Sol*.

Com a sua chegada, decidimos alugar e compartilhar um apartamento com 3 quartos em local afastado do centro. A distância e as subidas íngremes de um morro nos fizeram mudar para outro apartamento, antigo, mas com 4 quartos, próximo da Prefeitura, o que facilitava a vida de todos nós.

Em março assumi a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura e me dividia entre as tarefas inerentes ao cargo e os ensaios no Galha.

Os espetáculos – Héctor chegou a Lages em junho de 1978, para substituir Fernando Fierro (1945-1979) na direção do Grupo Galha Azul. Fernando o convidara para dar continuidade ao trabalho por ele iniciado no ano anterior, quando o Grupo havia se formado, durante uma oficina ministrada na UNIPLAC – Universidade do Planalto Catarinense, realizada em parceria com o Serviço Nacional de Teatro – SNT.⁶ A conformação do Galha como grupo de teatro vinculado ao Projeto de Popularização do Teatro desenvolvido pela Prefeitura se deu, portanto, no ano de 1978, meses antes da sua chegada à cidade. O convite de Fierro para continuar a sua atividade ocorreu num contexto triste: ele acabara de receber o diagnóstico de câncer que o levaria à morte em abril do ano seguinte, 1979. Héctor aceitou o convite e logo imprimiu sua visão de teatro. As encenações com conteúdo didático foram logo substituídas por trabalhos nos quais se explorava a criação e a fruição artística. A contribuição do teatro ao trabalho comunitário que se realizava na cidade, seria o próprio teatro, a arte do teatro. O envolvimento do grupo nas ações educativas e pedagógicas desencadeadas pela Secretaria Municipal de Educação e pela Secretaria Municipal de Saúde continuaram por alguns meses, mas o centro das preocupações foi a criação de espetáculos teatrais que misturavam atores, bonecos e sua animação em diferentes modalidades (luva, vara, máscaras), animando-os à vista do público, e um

⁶ Fernando trabalhava na época na Escola Martins Pena, no Rio de Janeiro, ministrou a oficina em Lages, durante 15 dias, aberta a interessados mas a base era o elenco do TULA – Teatro Universitário Lageano, grupo cuja história inicia em 1969. Da oficina resulta o espetáculo *Um Pouco de Tudo*, um conjunto de quadros em que predominavam pantomimas e sem a presença do teatro de bonecos. O elenco foi formado por Márcia da Costa, Lôta Lotar Cruz e Ivan Cascaes sob a direção de Fernando Fierro. Essa foi a configuração inicial do Grupo Galha Azul.

modo de atuação no qual se mesclam atores e bonecos utilizando eventualmente as tapadeiras tradicionais que escondem os procedimentos dos atores. Noutros momentos esses procedimentos foram rompidos desvendando os recursos de animação e a presença dos atores ora animando bonecos e máscaras, ora interpretando personagens. Soma-se a isso uma dramaturgia que recriava lendas, casos ou os causos e falares oriundos da rica cultura regional. Tal escolha repercute positivamente entre muitos, por valorizar a cultura local, às vezes ignorada e subestimada, e por desencadear o riso no espectador, um sentimento de familiaridade, uma intimidade propiciada pela narrativa conhecida, e uma ideia de pertencimento ao ver seus modos de ser presentes na cena. Mas, ao mesmo tempo, alguns folcloristas — preocupados com a pureza e com a imutabilidade do patrimônio cultural local — viam na proposta de recriação das lendas e narrativas uma degeneração desse legado que precisava ser preservado. Em entrevista concedida ao *Jornal Correio Lageano* no dia 04 de abril de 1979, Héctor apazigua os ânimos dizendo que a opção por trabalhar com os elementos da cultura regional tinha como objetivo: “difundir uma realidade, para fortalecer a cultura do povo, que conhecendo melhor as suas fantasias cresceria em sua capacidade de manifestar-se”. Sua declaração torna evidente que o papel do teatro ao trabalhar com essas referências não é exatamente o de preservar e reproduzir em cena a cultura popular, mas recriar, fazer pensar e para isso a liberdade de expressão e de escolha é condição fundamental.

Foi com essa perspectiva que ele encenou *Lages Lá Lá... Lages Gê Gê*. Héctor escreveu, dirigiu e atuou — como sempre ocorria em seus espetáculos. A peça foi montada em um mês de intenso trabalho. Ele iniciou as pesquisas sobre os elementos da cultura popular local explorando os elementos fantásticos da Lenda da Serpente do Tanque.⁷ A serpente, um boneco de cerca

⁷ Trata-se do Parque Jonas Ramos, popularmente chamado de Tanque, situado no Centro de Lages. Correia Pinto, fundador da cidade, por volta de 1771, teria mandado construir um tanque aproveitando as fontes naturais que ali existiam para que as mulheres pudessem lavar suas roupas sem serem molestadas. Segundo a lenda da Serpente do Tanque, uma jovem solteira, teria dado à luz uma criança e a teria jogado no Tanque. O filho virou serpente e passou a habitar o local. A padroeira da cidade, Nossa Senhora dos Prazeres, ficará com os pés sobre a cabeça da serpente enquanto permanecer no altar da Catedral Diocesana. Diz a lenda e crê o povo que toda vez que a santa é retirada do altar a serpente se agita e derrama

de 5 metros, com a boca articulada, estimulava o imaginário do público em relação à ameaça que paira sobre a possibilidade de ela um dia despertar, deixar a prisão sob os pés de Nossa Senhora e destruir a cidade. Com alegria e irreverência Héctor recorreu a bonecos de luva e bonecos de vara, mesclando o trabalho dos atores à animação dos bonecos à vista do público.

Uma apresentação marcante do espetáculo se deu no palco do Teatro Guairinha, em Curitiba, em julho de 1978, durante a realização do Festival Nacional de Teatro de Bonecos. No encerramento do espetáculo, a viatura da prefeitura que levou o Grupo ao evento e o conduzia para as apresentações nos bairros de Lages entrou pelos fundos do Teatro e estacionou sobre o palco. O elenco vai desmontando o cenário, guardando os bonecos e cantando: *você pode fazer amanhã, como nós, hoje*. Era o convite para se expressar, para fazer teatro, mas principalmente o teatro que chegasse onde quase nunca chega, para a população excluída desse direito. A reação do público foi calorosa e despertou interesse em conhecer o trabalho que o Gralha Azul realizava em Lages.

A montagem de *No Planalto Sul, Tropical do Sol* — o segundo espetáculo dirigido por Héctor — começou a ser ensaiado em outubro do mesmo ano de 1978. Ele explora novamente a Lenda da Serpente do Tanque, porém na perspectiva de discutir o autoritarismo e o machismo implícito na narrativa. Os elementos da cultura popular eram pretextos para trazer a discussão de temas pertinentes, mas de modo irreverente.

* * *

as águas do Rio Carahá (o maior rio de Lages), provocando inundações. A referência a essa história se encontra em texto assinado pela Secretaria de Turismo de Lages. <https://www.flickr.com/photos/rosmaridemelo/6244471166>



Grupo Galha Azul em *No Planalto Sul, Tropical do Sol*. Janeiro de 1979, nas escadarias da Igreja Santa Efigênia, na cidade Outro Preto – MG. Fotógrafo não identificado.

Apresentar os espetáculos na rua, nas praças da cidade, no pátio de escolas, ou salão paroquial já era uma atividade corriqueira, que revelava escolhas poéticas e políticas. Sob a sua direção, o teatro do Grupo Galha Azul assumiu características que exploravam o jogo, a elaboração, o cuidado, as manifestações da milenar arte do teatro de bonecos e o trabalho do ator. O grupo deu continuidade à opção de se apresentar nos lugares onde o teatro nunca chegava. Por isso, agendar apresentações nas escolas, programar apresentações nas praças ou em bairros virou rotina desde a sua fundação, mas foi com a encenação de *No Planalto Sul, Tropical do Sol* que a circulação por esses espaços se intensificou.

Héctor se permite todas as licenças poéticas, procedimento usual em seus processos de criação e para isso confeccionou aproximadamente 50 bonecos de luva, bonecos de vara, máscaras e objetos para recriar a lenda.

Ele se divertia com a divisão de classe social que estabelecera entre os personagens bonecos aproveitando o formato das cabaças, os porongos, para a confecção das cabeças das personagens. “Cabaça” ou “porongo”, como é denominado na região, é o fruto de um barço, trepadeira da planta da família

das cucurbitáceas, que tem a forma de pera. O cabo que liga a fruta ao braço foi utilizado para dar forma ao nariz dos bonecos. Ele brincava com a divisão social das personagens fazendo com que os bonecos pertencentes à classe dominante tivessem o nariz levantado para cima, os subalternos com o nariz para baixo, e os bonecos que representavam profissionais liberais bem sucedidos foram confeccionados com o nariz reto.

Note-se que na versão da lenda para a peça ele apresentou a jovem que engravida como filha de Correia Pinto, o coronel fundador da cidade. Na peça, o coronel exigia que a filha (boneco de luva) contasse quem era o pai da criança. Ela se recusava: apenas diz que engravidara de um pássaro, e que fora um dos momentos mais belos da sua vida. Ele a acorrentava e ela, presa, cantava incansavelmente: *“Por quê me castigas, pai? Eu amei por um momento e cheguei à plenitude”*. Inconformado, Correia Pinto, organizava um batalhão e saía à caça de todos os possíveis pássaros que engravidaram sua filha. Depois de algumas passagens inusitadas, cômicas e das infrutíferas investidas para encontrar o pássaro genro, chega à vila de Lages um poeta, personagem boneco propositalmente confeccionado com os traços faciais de Fernando Pessoa que, ao ouvir os lamentos da jovem acorrentada, por ela se apaixonava e eles casam. A peça terminava com o casal passeando pela cidade, num andor, ao som de um canto gregoriano.

A irreverência de Héctor e o modo de lançar temas espinhosos para a discussão — como a gravidez de jovens ou adolescentes, o autoritarismo, o machismo, diferentes manifestações de preconceito — são abordados de modo tal que prepondera o sarcasmo, o deboche, o qual provoca o riso e a reflexão, o que caracteriza uma vertente conhecida e largamente praticada de fazer teatro na rua. Temas importantes e políticos são tratados sem o tom didático que muitas vezes caracteriza o espetáculo de grupos. Héctor insistia na ideia de que nosso teatro era político mas reafirmava que, antes de tudo, ele era poético. Conforme Guénoun,

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido — embora tudo esteja ligado — mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento (GUÉNOUN, 2003, p.15).

Iniciamos os primeiros ensaios da peça nas dependências da Biblioteca Pública Municipal, mas quando já tínhamos 20 ou 25 minutos do trabalho pronto passamos a apresentá-lo nas praças. A Praça João Costa, o Calçadão da cidade, foi palco de muitas apresentações-ensaio sob o seu comando. Naquela etapa, quando chegávamos ao ponto em que as cenas não estavam totalmente definidas e ensaiadas, improvisávamos e o diretor encerrava relatando o final da peça. Por se tratar de narrativa amplamente conhecida, esse proceder não constituía impeditivo para a sua fruição, ao contrário: penso que contribuía para estimular o imaginário dos espectadores.

Lembro que chegávamos ao final da tarde, momento em que a cidade já começava a se movimentar para encerrar as atividades comerciais. Vínhamos com a Kombi alaranjada da Prefeitura e ali descarregávamos os materiais de cena. Vestíamos ali mesmo uma camisa, uma bata branca feita de tecido ordinário, o tecido com o qual se confeccionavam faixas e amarrávamos tiras (restos de tecido colorido) obtidas gratuitamente em malharias. Pintávamos o rosto com uma pasta branca e nos dividíamos na tarefa de organizar e dispor os materiais de cena de modo que fosse facilitada a sequência e o ritmo do trabalho. Juntamente com Jean Pierre Barreto Leite, o músico e sonoplasta, iniciávamos a cantoria que dava início ao espetáculo. A música de abertura era uma “chegança” do Terno de Reis, do litoral de Santa Catarina. Adaptamos a letra e o ritmo tornando-a mais cadenciada e contagiante:

Meu senhor dono da casa,
dá licença de chegar,
nós estamos reunidos,
tamo aqui pra festejar.
Meu senhor dono da casa,
dá licença de chegar,
viemos de muito longe,
viemos pra apresentar...

O público se aglomerava aos poucos, já com as primeiras movimentações, curioso com a presença de rapazes vestidos de modo pouco usual, com bonecos de diferentes tamanhos e formatos. Os mais velhos tinham um olhar desconfiado, outros queriam bisbilhotar, e assim permaneciam para ver. A música reunia mais passantes, pessoas que estavam na praça e

formavam o círculo ou meia lua, desenho mais adequado para ver a apresentação. A maioria das músicas de *No Planalto Sul, Tropical do Sol* foram compostas por nós, capitaneadas por Jean Pierre em seu violão e flauta. Muitas vezes Héctor trazia um pequeno poema com 3 ou 4 versos e começávamos a criação musical. O tema “natureza” era recorrente em suas criações, não só nesta peça como em anteriores. Compusemos a música *Mãe do Mato*, que repetíamos em momentos da peça:

Ê mãe do mato,
ela é a natureza é tudo a rodear,
uma vez que foi, jamais pode voltar,
eterno movimento não pode parar.

A Praça João Ribeiro, conhecida como Praça da Catedral, foi palco de “temporada” aos domingos. As atividades começavam por volta das 16 horas e eram um modo de preparação para a apresentação que acontecia depois do encerramento da missa das 19 horas. O sinal para o início do espetáculo era justamente o término da missa. Primeiramente instalávamos o som e ouvíamos músicas de Milton Nascimento, Chico Buarque, Elis Regina, além de outros nomes da música popular brasileira, e aos poucos íamos montando o espaço de apresentação, instalando o cenário, dispendo os bonecos e materiais de cena em seus lugares. Esse tempo servia para conversar com pessoas que aos poucos chegavam porque sabiam da nossa presença na praça e vinham para passear com os filhos. Aos domingos de tarde as cidades do interior oferecem pouco divertimento além de futebol e de ver televisão. A apresentação na praça era local de encontro com conhecidos e no começo das nossas atividades não eram muitos que ali paravam, mas aos poucos se formavam rodas de prosa, conversas sobre o cotidiano e acontecimentos marcantes. Héctor, com seu forte sotaque castelhano, era objeto de curiosidade para as crianças. Ele explorava isso com os pequenos brincando com um boneco na mão, contando uma rápida história, fazendo muitas perguntas aos adultos.

Ao terminar a missa, iniciávamos a apresentação e muitos fiéis ali permaneciam para ver teatro. As reflexões de Guénoun sobre o público e os sentidos da reunião e da apresentação teatral — sobretudo na praça que é

espaço público — ajudam *a posteriori* a compreender as dimensões e repercussões dessa ação no âmbito individual e coletivo:

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma Comunidade (GUÉNOUN, 2003, p.21).

No Planalto Sul, Tropical do Sol certamente foi a peça mais vezes apresentada na Praça da Catedral mas é importante lembrar de passagens em escolas e no interior do Município. O distrito de Morrinhos, distante cerca de 40 km do centro da cidade, jamais havia recebido o Grupo Galha Azul e acredito que, até então, não havia visto um grupo de teatro. Fomos convidados para a apresentá-la no salão paroquial, uma casa de madeira de onde, para além da igreja, se avistavam pinheiros, morros, muitos pinheiros. Ao mesmo tempo acontecia uma “domingueira”, denominação comum ao baile, que iniciara as 16 horas. A música estava sob a responsabilidade da senhora Teresa do Janguito, sanfoneira conhecida e muito respeitada nas redondezas. O baile foi interrompido para a nossa apresentação conforme o previsto e também porque fomos advertidos para apressar nosso retorno à Lages, uma vez que o céu escurecia e a ameaça de chuva forte era iminente. Uma chuva tornaria a precária estrada intransitável e teríamos que ali pernoitar. Fazia um frio intenso e o vento miniano criava uma sensação térmica que transformaria em impossível a permanência fora do salão. Durante a apresentação do espetáculo, recordo das seguidas intervenções da senhora Teresa do Janguito. Sentada ao lado do palco improvisado e, sem largar a sanfona, interrompia a cena e bradava para público: “palmas pra galha azul que eles merecem!” E se ouvia o estridente aplauso seguido de “Viva!”. Lembro também dos olhares curiosos dos homens, das mulheres e Héctor, comovido, ali queria permanecer, continuar conversando com aquelas pessoas com rostos e mãos marcados pelo trabalho no campo. Queria ouvir suas histórias, estimulá-los a contar seus causos, compartilhar com eles um copo de cerveja. Grillo não esquecia sua condição de classe, de trabalhador subalterno na

periferia de Buenos Aires. E, entusiasmado, insistia para que voltássemos para apresentar ali.

No Planalto Sul, Tropical do Sol também se apresentou no Teatro Municipal de Ouro Preto – MG e, em seguida, durante o Festival de Teatro promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB, em janeiro de 1979, fez uma apresentação nas escadarias da centenária Igreja Matriz de Santa Efigênia, na periferia da cidade. Em abril se apresentou em Florianópolis no *campus* da UFSC, a convite do Departamento Artístico e Cultural e em setembro do mesmo ano voltou à capital para se apresentar, no recém-aberto Teatro da Igrejinha da Universidade Federal.

Com os dois espetáculos *Lages Lá Lá... Lages Gê Gê* e *No Planalto Sul, Tropical do Sol* Héctor mudou o percurso inicial do Grupo imprimindo uma marca que o tornaria conhecido — não apenas em Lages — sob aspectos que Loren Fischer Schwalb salienta:

O Grupo Galha Azul, além de ocupar um lugar na história do próprio município, tem igual destaque na história do teatro catarinense. [...] ele foi pioneiro no que tange à prática do teatro de rua [...] iniciou uma pesquisa com base na experiência prática da utilização da rua como palco. [...] O que motivou esta experiência foi o desejo de fazer com que o teatro alcançasse o maior número possível de pessoas. [...] a vontade de utilizar o teatro como arma poderosa de transformação, de descoberta das possibilidades expressivas de cada pessoa em função do seu próprio desenvolvimento e no relacionamento com o outro e com o mundo ao redor (SCHWAUB, 2009, p. 56,57, 58).

A autora faz uma leitura interessante do percurso do Grupo em que destaca os aspectos que o distinguem: a opção por fazer com que o teatro chegasse onde as pessoas o desconheciam e o descobrissem lugar de encontro e de expressão.

O leitor voraz e o impaciente loquaz – Ler fazia parte do dia a dia de Héctor, uma atividade cotidiana e corriqueira; Por isso era quase impossível vê-lo sem um livro na mão ou, comentando a leitura de algum texto, sobretudo de literatura. Lia clássicos como James Joyce, Miguel de Cervantes, Dante Alighieri, João Guimarães Rosa, lia e relia William Shakespeare⁸, Juan Rulfo e Carlos Castañeda. Gostava de histórias de vida e

⁸ Com muita facilidade contava uma reduzida versão de *Hamlet*, que depois adaptou para apresentar em Cafés Teatro na Europa. Lucas, meu filho, lembra ainda hoje de Héctor lhe contando o drama shakespeariano, quando tinha 8 anos de idade.

lembro do quanto se divertia com as irreverentes passagens de Salvador Dalí, e suas aventuras e amor por Gala.

Ele insistia que a formação de um ator exige o contato com as outras artes. Por conseguinte, não só a literatura era quase que uma obrigação, mas o cinema, a música. Gostava de conversar sobre filmes de Luis Buñuel e Federico Fellini. Ouvia a música de Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Flora Purim... As artes visuais sempre tiveram grande influência em seu trabalho: ele gostava de desenhar com nanquim e fazia desenhos com a técnica à bico de pena, que presenteava a amigos.

O menino de Lanús, que não suportou a escola e a abandonou com sete anos de idade, compensava pela leitura uma possível formação que a escola formal lhe daria.

Foi com Héctor que conheci *O Teatro e Seu Duplo*, de Antonin Artaud. A versão que possuía fora publicada em Buenos Aires no ano de 1964. Vale lembrar que no Brasil o texto de Artaud só foi publicado em 1987. Para mim foi uma descoberta ler um texto que ao mesmo tempo em que negava as práticas de um teatro já qualificado como comercial, anunciava os desafios de um teatro novo, vivo e visceral. As primeiras reflexões sobre a ideia de teatralidade que li foram as de Artaud neste livro.

O conhecimento das artes e a leitura eram, na visão de Héctor, não apenas para que o ator aprofundasse o trabalho na cena, como também para que adquirisse um capital cultural e vocabulário a fim de se expressar sobre o próprio trabalho e sobre o teatro. Insistia que era preciso estar atento às criações de artistas contemporâneos e de movimentos que surgiam, e que a atualidade do teatro não estava separada do que ocorria nos outros campos artísticos. Daí a necessidade de se conectar com o que é vivo e atual.

Héctor apresentava uma inquietude constante, uma espécie de insatisfação que expressava o desejo do novo, do diferente, de rever o que estava dado e posto, sem concessões. Em relação ao comportamento dos atores eventualmente manifestava algo como uma espécie de sentença: *“basta de jogar margarida aos porcos!”* ou ainda, *“quem nasceu repolho, jamais chega a flor!”* Isso poderia ser lido como arrogância, mas era a verbalização da sua

impaciência com a mediocridade, com as conversas rasas que pouco contribuíam para refletir sobre a vida, sobre o que queremos e estamos fazendo no mundo. Lembro de outras frequentes afirmações que podem parecer prosaicas, como: “*o ator que come demais dificilmente atua bem, não consegue refletir, ou não é possível ensaiar logo depois do almoço*”. Dizia que em dia de apresentação o ator precisa estar mais disponível, desfrutar dos silêncios e deixar as atividades triviais de lado: “*precisa se concentrar... tomar um bom banho antes de ir ao teatro é indispensável*”. Esse tipo de afirmação deslocada do seu contexto poderia propiciar interpretações equivocadas, de comportamento soberbo, autoritário ou intolerante. Vejo sob outra perspectiva, como uma demonstração de quanto ele gostava dessa arte e seu entendimento de que fazer teatro é um modo de viver e olhar para o mundo no qual já não cabe perder tempo com banalidades, o que me faz lembrar Guimarães Rosa quando escreve: “viver perto das pessoas é sempre dificultoso... (2001, p. 192). Para Héctor talvez o correto fosse dizer: *viver perto de certas pessoas é dificultoso*. Suas supostas “impertinências” tem a ver com a visão de que o trabalho artístico é exigente, é preciso dedicação e não há como perder tempo com futilidades.

Muitas vezes dizia que gostaria mesmo é de ser escritor. Lembro das madrugadas frias de Lages em que ouvia até muito tarde o barulho da sua máquina de escrever. Ele escrevia contos, poemas, roteiros de peças... Escrevia muito. Ao mesmo tempo insistia sobre a necessidade de ler, de permanecer em silêncio, de refletir, e dizia que por esse motivo gostaria de se internar num Seminário, ser um monge, um padre, e ali realizar seu projeto de escritor. Eu achava divertido e lhe contestava dizendo que seguramente era um bom lugar para escrever e que difícil seria ele se submeter ao dia a dia, aos compromissos de seminarista e monge celibatário. Ríamos imaginando e invejando o que para nós seria um lugar em que não haveria preocupação em como se alimentar, se vestir e cuidar do cotidiano que desconcentra e muitas vezes dispersa, embrutece.

* * *

E a Galha Falou – Esse foi o espetáculo que deu maior projeção ao trabalho de grupo consolidando-o como grupo representativo do teatro de bonecos no Brasil.

Em janeiro de 1979, quando retornamos do Festival Nacional de Teatro de Bonecos que se realizou na cidade de Outro Preto – MG, Héctor, impressionado com a beleza e com a poesia do espetáculo *Cobra Norato*, do Grupo Giramundo, nos chamava a atenção para como o Grupo utilizava recursos para destacar a forma dos bonecos, revestindo o espaço de preto; o uso de materiais para a sua confecção, como isopor, massa corrida e massa plástica; o refinado acabamento visível na pintura, no figurino; a qualidade da escultura e forma dos bonecos que considerava como obras de arte; a criatividade da iluminação, a qual, além de dar claridade, criava climas e ambientes capazes de nos fazer sentir o calor, os cheiros e a densidade da floresta amazônica. Começamos a ensaiar *E a Galha Falou* inicialmente no piso superior da Biblioteca Pública de Lages, contígua ao Parque Jonas Ramos. Os bonecos foram confeccionados por Héctor, Olga e com a ajuda de Ivan César Cascaes, numa sala do piso térreo da Biblioteca. Em seguida mudamos para o espaço-oficina do Grupo, que funcionava nos fundos da Secretaria Municipal de Cultura, num casarão de esquina na Praça da Catedral. O espaço na Biblioteca já não comportava os materiais e era inadequado para os ensaios. Ademais, a grande sala nos fundos da Secretaria de Cultura não possibilitava a realização de ensaios, o que fez com que passássemos a ensaiar no salão paroquial da catedral, que dispunha de um pequeno teatro-auditório com palco italiano. Essa foi uma mudança importante para a concepção do trabalho em relação aos outros espetáculos: o palco italiano. Tal modificação precisa ser compreendida não como retrocesso nas concepções cênicas de Héctor: o palco, em seu formato à italiana, evidenciava o desejo de que a cidade visse um trabalho diferente, com o uso de recursos que possibilitassem estimular a imaginação do espectador noutra perspectiva, a de um ilusionismo que ampliaria a carga poética do espetáculo.

Ensaiávamos todos os dias das 17 às 21 horas exceto aos domingos. Nos sábados ensaiávamos de tarde, das 15 às 18 horas.

Não raro, nos meses de julho e agosto, quando saíamos dos ensaios, o frio era intenso. Uma camada de gelo já se via sobre os carros, o que nos obrigava a ir direto para casa porque, se aquecer, era a alternativa.



Olga Romero em *E a Galinha Falou...* (1979). Texto e direção de Héctor Grillo. Foto de Dario de Almeida Prado.

Lembro de uma assídua presença, sempre silenciosa e atenta: uma jovem freira do Colégio Santa Rosa de Lima. Durante o período de ensaios,

ela sentava numa das últimas fileiras do teatro e ali permanecia. Sempre vestida com o “hábito” cinza e capuz branco, nada mudava seu traje, nem mesmo as noites friorentas lageanas. Envolvidos no ensaio, não víamos o momento exato em que chegava. Eu percebia o seu vulto, a sua presença nos momentos em que não atuava, ou nos momentos em que Héctor sinalizava o fim da jornada. Nessa hora, ela lentamente levantava e se retirava. Nunca se apresentou, nunca disse seu nome, nunca teceu algum comentário. Não podíamos questionar a sua presença porque o espaço era gratuitamente cedido para os nossos ensaios. Ela não nos incomodava. Mas a minha curiosidade existia: Quem era ela? Que impressões tinha do espetáculo e dos ensaios? Ela vinha por espontânea vontade? Foi designada por alguma autoridade eclesiástica para acompanhar os ensaios? Nunca soubemos disso.

A presença aos ensaios e a pontualidade em relação a eles eram rigorosamente cumpridas, porque Héctor advertia que “sem ensaio, sem muito ensaio, não há aprofundamento no trabalho. A fluidez das ações, o domínio da sequência de gestos e movimentos resultam da apropriação dos diversos sentidos que o espetáculo produz, e isso só se consegue com trabalho, ou seja, com ensaios.

Héctor se dedicava inteiramente ao trabalho, seja na escrita do texto, na confecção dos materiais de cena, o que o envolvia na confecção dos bonecos por ele esculpidos em isopor ou modelava no barro para depois fazer o que chamamos de papietagem. E nos dizia: “*Neste trabalho o texto terá que ser decorado! Decorado! Chega de improvisar falas*”. Sua preocupação tinha razão, porque se, de um lado, nos espetáculos anteriores o roteiro escrito por ele permitia improvisações não só nos ensaios, mas também na cena, a qualidade do texto de *E a Galha falou* — com as preocupações e cuidados que ele teve com sonoridades e com os ritmos das falas — não mais poderia estar sujeita a improvisações do elenco. Não! O texto precisaria ser decorado e dito de acordo com o que foi concebido. No entanto, dias antes da estreia, ao comparar o texto inicial e o texto final se verificavam diferenças, acréscimos que foram enxertados a partir dos ensaios e das percepções sobre vácuos,

perda de ritmo, passagens que pudessem dar maior substância à encenação. E ele sabia aproveitar sugestões para serem incorporadas à obra.

O figurino dos atores e dos bonecos foi pensado e confeccionado por Olga Romero, que gostava de pesquisar tecidos nas lojas da cidade. E ela juntava diferentes nuances de vermelhos e lilases para o figurino dos bonecos, e verdes para a floresta. Sueli Beduschi, artista visual residente na praia de Porto Belo, por ocasião de sua passagem por Lages para uma exposição de seus trabalhos, aceitou o convite de Héctor para pintar os bonecos. Ela não se inibiu em fugir de elementos realistas e pintava os bonecos, filhos trigêmeos, de cor-de-rosa com cabelos amarelos e o boneco mãe de roxo, num tom *dégradé* que transitava entre seus vários tons, passando por cinza e branco.

Héctor gostava de música ao vivo no espetáculo. E Jean Pierre, com flauta transversa e violão, sabia criar os sons que davam o clima que o diretor queria. Mas em *E a Galha Falou*, trechos de músicas de Pink Floyd também integravam a trilha sonora da peça. Os ensaios transcorriam na montagem das cenas sem obedecer a sequência prevista no texto.

A peça teve sua estreia às 20 horas, do dia 31 de agosto de 1979, dia do seu aniversário.

Os ensaios e a construção dos bonecos e materiais de cena para *E a Galha Falou...* iniciaram no mês de fevereiro. Sua dramaturgia nasceu de um conto, uma história que Manuel Nunes da Silva Neto teria contado a seus filhos numa noite para fazê-los dormir. Ao compartilhar a história, Héctor, depois de ouvi-lo, pediu ao amigo que escrevesse o que denominou de conto. Leitor e admirador de Carl G. Jung, ele gostava de contar e de ouvir sonhos, uma prática costumeira com os amigos.

O tema central é a devastação da araucária, o pinheiro, árvore que definiu durante muito tempo a economia da cidade e da região. A galha azul, ave já em extinção, responsável pelo reflorestamento natural dos pinheiros, é a personagem central do espetáculo. Observadores, os antigos moradores da região serrana confirmam que a ave ajuda a disseminar o plantio da araucária. Durante o outono, os bandos de galhas azuis chegam para comer os pinhões (frutos das araucárias) e diante da fartura os enterram para deles

se alimentar posteriormente. No entanto, muitas não retornam ou “esquecem” onde enterraram os pinhões e isso favorece o nascimento de novas árvores e de florestas de araucária. Cerca de 15 anos depois as árvores começam a produzir frutos e segundo os moradores da serra, a maioria das gralhas não colhe os frutos que plantam porque vive por cerca de 12 a 15 anos.

O desmatamento, a escassez de alimentos, a migração das gralhas para o litoral do Estado, local onde a araucária existe mas não é abundante, os medos e projeções de um futuro devastado e desértico são abordados na encenação, explorando recursos visuais e narrativos que revestem o espetáculo de poesia e ludicidade. Por isso o diretor gostava de enfatizar: *“Nosso teatro é antes de tudo um teatro poético”*.

Ele construiu metáforas em torno da imagem da ave, que por vezes era representada pela atriz (Olga Romero). Noutros momentos era boneco de luva; noutros ainda, bonecos de vara. A ave gralha azul era por vezes metaforicamente lembrada como o trabalhador que não desfruta do que produz. Mas a força do espetáculo estava na evocação à vida que suas nuances produziam.

Héctor, o encenador, estava interessado no conjunto do trabalho, explorando as visualidades, as sonoridades, os ritmos, os climas e a carga poética do espetáculo. Ele se preocupava mais em explorar as contribuições de cada ator e dos bonecos que ora atuavam em conjunto, ora separadamente, tendo como referência o conjunto, o espetáculo. Nesta perspectiva ele se aproximava do pensamento de Jacques Copeau quando concebia a encenação como “o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, a totalidade do espetáculo cênico, emanando de um pensamento único, que o concebe, o regula e o harmoniza” (COPEAU, 2013, p. 11).

O trabalho corporal do ator, seus movimentos e a sua integração com os bonecos eram o foco dos ensaios e da nossa preparação. Vale lembrar sua experiência como mímico que, somada a sua prática no teatro de bonecos, imprimia a síntese, uma capacidade de percepção do que era essencial, e o fazia identificar e descartar o ilustrativo, o supérfluo.

A manipulação detalhada do boneco, criando uma partitura de gestos como hoje fazem alguns diretores, não era a principal preocupação de Héctor. Seu desejo era produzir no público a impressão de que o boneco estava vivo, mas o que desencadeava o pacto ficcional com o público não era somente a animação dos bonecos. Ele não acreditava que para isso fosse necessário realizar antecipadamente exercícios de manipulação capazes de criar um repertório de movimentos para cada boneco e assim construir seu caráter e o que fazer em cena. A adequação do uso do boneco acontecia no fazer, nos ensaios e na preparação do espetáculo. O estímulo era dado a cada ator para que construísse seu modo de atuar e animar os bonecos. Se os movimentos fossem inadequados havia correção; caso contrário, eram fixados como ação integrada ao trabalho. Seu cuidado consistia em estabelecer o envolvimento afetivo e ficcional com o público pelo conjunto de elementos presentes no trabalho.

A peça foi selecionada para integrar o Projeto Mambembão, ação que criava a oportunidade para os principais centros culturais do país conhecerem o teatro que se produzia “fora do eixo”. A ação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) programou apresentações no Teatro Cacilda Becker, no Rio, e no Teatro Eugênio Kusnet, em São Paulo, nos meses de janeiro e fevereiro de 1980. A repercussão foi muito positiva e deu visibilidade ao trabalho cênico do Grupo e ao trabalho realizado com a Prefeitura de Lages. Yan Michalski, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, publicou então o texto intitulado *Um Pássaro que Semeia Vida*, sobre a apresentação do *Gralha Azul* no Mambembão do Rio, e destacava a inspiração poética e a eficácia pictórica da encenação de *E a Gralha Falou*:

Como Diretor, Grillo cria um universo de uma fantasia comovente, no qual bonecos, atores e máscaras, assim como gente, bichos e árvores, convivem com toda naturalidade, mas cuja fantasia nunca se distancia da realidade. Algumas figuras, alguns movimentos e algumas soluções de marcação são de uma densidade poética admirável (MICHALSKI in *Jornal do Brasil*, 01/02/1980).

Na sequência, Michalski relaciona o trabalho de Héctor com outro argentino conhecido da cena carioca:

Sob certos aspectos – estilo do humor, brincadeiras com as palavras, ritmo da fala – o trabalho de Grillo lembra o de Ilo Krugli, a tal ponto que me pergunto se não

existiria, por trás da arte de ambos, uma tradição comum argentina. Mas esse parentesco não impede o espetáculo de construir uma linguagem muito pessoal, para cuja densidade de clima é essencial a sonoplastia de J. P. P. Barreto Leite (idem).

A ênfase dada às sonoridades chamava a atenção no espetáculo e realmente esse era um aspecto pelo qual Héctor tinha cuidado, dele participando ativamente, se incumbindo em conjunto com o elenco em produzir objetos dos quais se extraíam sonoridades, ruídos e eram estes mesmos objetos elementos cênicos importantes na construção das visualidades do trabalho. César Lavoura sintetiza este aspecto no trabalho coordenado por Grillo:

Utilizando os próprios atores na sonoplastia, misturando máscaras, bonecos, fantoches, num universo fantástico, o Galha Azul criava um espaço teatral com suas próprias leis. Os sons usados nas peças eram inspirados nos rios, na mata, nos pássaros, enfim, na natureza do planalto serrano, utilizando na sonoplastia efeitos com cencerros, molhos de chaves, apitos, água, além de sons vocais e o tradicional violão, pandeiro, cavaquinho, flauta e cestaria, para dar densidade e o clima autêntico e valoroso de sonoplastia com elementos que poderiam ser encarados como tecnicamente atrasados (LAVOURA, 2013, p.179).

Depois daquela passagem pelo Projeto Mambembão eu sentia que, às vezes, Héctor manifestava a sensação de dever cumprido, de que sua contribuição ao Projeto Lageano de popularização do Teatro de Lages, e seu trabalho como diretor do Grupo Galha Azul haviam se esgotado. Aos poucos ele foi manifestando o desejo de voar para longe, bem longe... Adaptou uma versão mais sintética, com poucos atores, de *E a Galha Falou*, ajeitou seus poucos pertences e rumou para a Polônia, a fim de participar de um Festival de Teatro em Bielsko Biala. E de lá voou para muitos outros lugares.

Para finalizar – O legado de Héctor Grillo para o teatro de bonecos em Santa Catarina e no Brasil é inegável. Feito a ave Galha Azul ele plantou muitas sementes cujos frutos cresceram e reverberam ainda hoje no teatro de Santa Catarina. As suas contribuições e influências para o nosso teatro merecem outros estudos, capazes de dar a dimensão da genialidade e da importância do artista Negro Grillo.

Em fevereiro de 2007 visitei-o na cidade argentina de Córdoba, onde vivia e atuava no cinema, no teatro e como escritor. Héctor morava num pequeno e tranquilo apartamento de sua amiga Monica Leunda, no centro da

cidade, e o encontrei fazendo o de que gostava: escrevendo e ensaiando um novo espetáculo, *Guanahaní... ¡Aquí llegó Colón!* dirigido pelo respeitado diretor e autor Roberto Espina. Ele falava entusiasmado dos filmes nos quais atuou, dos contos recentemente escritos, de um romance que estava concluindo. Uma das suas grandes paixões era, sem dúvida, a literatura. Nos lugares onde viveu além de Lages (Bologna, Sevilla, Zaragoza e por último Córdoba) certamente existem manuscritos que mereceriam publicação. Fabián, seu filho do primeiro casamento e que vive em Buenos Aires, tem muitos manuscritos do pai. Sei que Monica Leunda reuniu boa parte de seus textos e o desafio é vê-los publicados.

Héctor faleceu na cidade de Córdoba, Argentina, no dia 28 de outubro de 2007. Suas cinzas foram espalhadas nas montanhas da serra de Cordobesa.

* * *

REFERÊNCIAS

- COPEAU, Jacques. **Apelos**. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das palavras – uma ideia (política) de Teatro**. Tradução de Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- Jornal Correio Lageano**. Lages, dia 04 de abril de 1979.
- LAVOURA, César. **O Poder Simbólico das Artes**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2013.
- MICHALSKI, Yan. Um Pássaro que Semeia Vida. **Jornal do Brasil**, p. 10, Caderno B, Rio de Janeiro 01/02/1980.
- PEIXER, Zilma Isabel. **A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano em Lages**. Lages: Uniplac, 2002.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHWALB, Loren Fischer. **O Teatro na Ruas de Lages: reconstrução do imaginário em espaços públicos – as experiências do Grupo Galha Azul (1970) e do Grupo Menestrel Faze-dô (1990)**. Dissertação. Mestrado. Florianópolis: CEART – UDESC, 2009.
- TORRES, Fernanda. Mortalha. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo, 30\06\2017.

Recebido em agosto de 2018.

Aprovado em outubro de 2018.

Publicado em dezembro de 2018.